

# Musiketnologi og musikhistorie

Af ANNEMETTE KIRKEGAARD

I en inspirerende artikel fra *Yearbook for Traditional Music* 1989 behandler Bruno Nettl, en af musiketnologiens „grand old men“, på underholdende vis forholdet mellem historisk og etnologisk musikvidenskab. Han giver indledningsvis tre definitioner på, hvad musiketnologi er:

... the comparative study of musical systems and cultures; the study of music in or as culture; the study of music culture from an outsider's perspective.<sup>1</sup>

Han tilføjer:

None of these excludes the art music culture of Western society, but few ethnomusicological studies have actually been devoted to it.<sup>2</sup>

Det er denne problemstilling, som jeg i det følgende vil diskutere. Ved at fremhæve nogle vigtige karakteristika i både musiketnologien og den historiske musikvidenskab vil jeg undersøge, om de to traditioner, som antydnet af Nettl, er på vej til at nærme sig hinanden og blive til én musikvidenskab.

## Hvad er musiketnologi?

At sammenligne kulturer, at studere musikken i dens sociale og kulturelle kontekst og at være fremmed er altså de tre vigtigste teoretiske positioner i musiketnologien. De har hver især deres historiske og videnskabsteoretiske baggrund, som jeg ikke skal komme ind på her. Fælles for dem er dog den metode, som musiketnologer i lighed med antropologer og etnografer i stigende grad har benyttet sig af siden disciplinens opståen i forrige århundrede, nemlig feltarbejdet.

Det konkrete arbejde i marken, indsamlingen og deltagerobservationen, som kendetegner det moderne feltarbejde, har ofte haft karakter af en slags overgangsrite, som markerede musiketnologens indvielse til faget. Det skyldes de mange komplekse problemer og glæder, som opstår i forbindelse med feltarbejdssituationen. Inden for musiketnologien blev normen for det ideelle feltarbejdsmonter endeligt fastlagt af Alan P. Merriam, som i 1964 samlede tendenserne inden for disciplinen og fremlagde en arbejdsmodel i tre trin: Forberedelsen derhjemme, selve feltarbejdet ude i marken og endelig laboratoriarbejdet, som igen foregår tilbage i egen kultur.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Bruno Nettl: „Mozart and the Ethnomusicological Study of Western Culture“, *Yearbook for Traditional Music* 21 (1989) s. 1-16.

<sup>2</sup> Nettl (1989) s. 1.

<sup>3</sup> Alan P. Merriam: *The Anthropology of Music*, Evanston 1964.

I forberedelsesfasen indsamler og læser musiketnologen alle de oplysninger, som kan skaffes, og i det afsluttende laboratoriearbejde sammenholdes forberedelsens materialer med de resultater, som er opnået under opholdet i den studerede musikkultur. Det sidste kan være en vanskelig proces, fordi det nu om stunder opfattes som en subjektiv, kreativ proces. Det er imidlertid selve feltarbejdet, der har været genstand for størst opmærksomhed.

Flere antropologer har fremhævet den særlige status, som optræder i forbindelse med feltarbejdet, og i det at forskeren her igennem sætter sin egen kultur på spil. Nogle misforstår karakteren af feltarbejdssituationen og forestiller sig, at man for at få de bedste resultater skal være som en ren tavle og stille „dumme“ spørgsmål. Det er en gal indstilling: Idealet må selvfølgelig være, at man stiller så kvalificerede spørgsmål som muligt. Ofte vil en etnolog, som stiller „dumme“ spørgsmål, blive opfattet som en person, der ikke har respekt for den pågældende kultur. Det er måske især inden for musikken, at dette bliver tydeligt. Lad mig give et eksempel. Hvis man kommer til en habil – og måske velrenommeret – musiker, som spiller i et arabisk tonesystem, og enten lader som om eller rent faktisk ikke kender til makamsystemet, vil hans respekt, ja måske ligefrem hans samarbejdsvilje antagelig aftage. Det er klart, at man kan være i situationer, hvor det ikke er muligt at være så forberedt, som man kunne ønske, alligevel må idealet stadig som i Merriams tredelte model være, at man har forberedt sig til tænderne i første fase.

Årsagen til misforståelserne ligger i en forkert opfattelse af postulatet om, at man skal være fremmed eller udenforstående, jf. Nettls tredje kategori, som jeg nævnte i starten. Den „villed“ eller bevidste fremmedhed, som er så fremtrædende i Kirsten Hastrups arbejder, er for mig at se af en helt anden karakter end at stille dumme spørgsmål.<sup>4</sup> Det skyldes betydningen af den etnografiske præsens – altså den dobbelte fokusering på nutid og tidløshed i selv mødet. Det ligger i den etnografiske model, at det, som foregår mellem etnolog og informant, er et unikt møde i tid og rum – måske ville Kirsten Hastrup ligefrem sige *uden for* tid og rum, for hun refererer netop til feltarbejdet som en situation, hvori historien er suspenderet for begge parter i mødet.<sup>5</sup>

Betyder denne dimension så, at man altid må stole på etnologens fund? De særlige forhold i feltarbejdet, som er beskrevet ovenfor, gør den etnologiske proces sårbar over for krav om beviselighed og dokumentation. Kirsten Hastrup erkender da også, at både indsamlingen og tolkningen af materialet udelukkende beror på antropologens subjektive indtryk og beskriver derfor hele den antropologiske praksis som en kreativ proces.<sup>6</sup>

For musikkens vedkommende betyder det, at man specifikt undersøger den pågældende musikers, dansers eller sangers særlige holdning til eller tolkning af et stykke musik, en genre eller en forandring. Med andre ord er det særlige ved

<sup>4</sup> Kirsten Hastrup: „The Ethnographic Present: a reinvention“, *Cultural Anthropology* 5/1 (1990) s. 45-61.

<sup>5</sup> Hastrup (1990) s. 50.

<sup>6</sup> Hastrup (1990) s. 55.

en musiketnologisk tilgang, at man har fokus rettet præcist mod den person, som man interviewer eller bruger som informant. Man leder derfor ikke efter, om han eller hun nu siger „sandheden“ om musikken, for den er for så vidt ikke på dagsordenen, men derimod interesserer man sig for den specifikke, personlige holdning til musik. På denne måde bliver den musiketnologiske tilgang også samstemmende med den postmoderne grundholdning, at der ikke gives færdige forklaringer eller store fortællinger, men derimod en masse menneskers individuelle og forskelligartede opfattelser af, holdninger til og anvendelser af musikken. Det er disse holdninger og de praksisser, de udmønter sig i, vi leder efter, når vi går musiketnologisk til værks.

På denne måde får vi demonstreret, hvordan den etnologiske indfaldsvinkel på den ene side adskiller sig fra en musikvidenskabelig forskning, som søger historiens „wie es eigentlich gewesen“, og på den anden side som konsekvens af, at samme forskning nu *har* opgivet et entydig forklaringsværk, anviser en metode til forståelsen af musik som en fundamental menneskelig aktivitet – som et universelt aspekt, for nu at bruge Alan P. Merriams udtryk:

In other words I believe that music can be studied not only from the standpoint of musicians and humanists, but from that of social scientists as well, and that, further, it is at the moment from the field of cultural anthropology that our primary stimulation is coming for the study of music as *a universal aspect of man's activities*.<sup>7</sup>

Det var på denne baggrund, at også Merriam mente, at alle musikkulturer – inklusive den vestlige højkultur – kunne studeres musiketnologisk.

Alan P. Merriams tredelte arbejdsmodel forudsatte en struktur, hvor musiketnologen entydigt var ude i et givet stykke tid for derefter at vende tilbage til sin egen kultur for at afslutte arbejdet i form af en bog eller anden udgivelse. I dag er problematikken snarere, at vi hele tiden går ud og ind af den kultur, vi studerer. Dels er det blevet almindeligt, at musiketnologen kontinuerligt besøger felten over en årrække, og dels er især de kreoliserede bykulturer<sup>8</sup> i den tredje verden interessante, fordi den musik, vi møder der, på én gang er ganske fremmedartet og alligevel voldsomt bekendt. Dette skyldes tilstedeværelsen af f.eks. medier og globalt kendte varer så som transistorradioer og Coca Cola. Men fænomenet ses også i små og uventede detaljer, som når f.eks. en for os så velkendt ting som en paraply bliver en vigtig del af en ghanesisk høvdinges regaler. Alt i alt må disse

<sup>7</sup> Alan P. Merriam: „Ethnomusicology: Discussion and Definition of the Field“, *Ethnomusicology* 4/3 (1960) s. 107-114, s. 109.

<sup>8</sup> Ordet „kreoliseret“ er hentet fra den svenske socialantropolog Ulf Hannerz og betegner den proces af kulturmøde, som resulterer i en blandingskultur på baggrund af forskellige påvirkninger. Jeg foretrækker dette begreb frem for synkretisme, fordi det indeholder en refleksion over tid og dermed historisk rum. Se i øvrigt Annemette Kirkegaard: *Taarab na muziki wa densi. The popular musical culture in Zanzibar and Tanzania seen in relation to globalization and cultural change*, ph.d.-afhandling, København 1996.

forhold tilskrives det øgede samkvem, som er resultat af den globale interaktion folkene imellem, og som i musikens tilfælde kan spores f.eks. i instrumentbrug og harmonier inden for et tilsyneladende fælles pop-idiom.

Derfor vil vi altid støde på dobbeltheden af elementer, som vi kender, og elementer, som er helt fremmede, og det stiller musiketnologen over for nogle særlige problemer.

### Historiesyn og feltarbejde

Musiketnologien benyttede sig oprindeligt af en *synkron* arbejdsmetode, hvori forskeren udelukkende interesserede sig for det samtidige – sådan som det fremstod i den konkrete feltarbejdsituation. Denne holdning er med rette blevet kritiseret, fordi den mere end antyder, at den fremmede kultur ikke forløber i tid, men er statisk. I forbindelse med de nye erkendelser og reevalueringer af disciplinen i 1960erne blev det derfor klart, at den synkrone metode ikke var tilstrækkelig til at tolke og forstå de studerede kulturer, men at også det historiske perspektiv måtte inddrages.<sup>9</sup>

Disse erkendelser – at den synkrone vinkel ikke alene er tilstrækkelig, og at en diakron og historisk tilgang, som i øvrigt er temaet for denne artikel, var nødvendig – har imidlertid ikke frataget den synkrone vinkel dens styrke, tværtimod.

Dette hænger nøje sammen med den aktivitet, som etnografen udfører i forbindelse med feltarbejdet. Da man indså, at man altså ikke kunne være til stede som anonym observatør og derfor opgav at være flue på væggen, blev selve mødet mellem etnografen og det studerede af større interesse. Dette hænger nøje sammen med det ovenstående og forklares af Kirsten Hastrup i begrebet „The ethnographic present“: „By her presence in the field, the ethnographer is actively engaged in the construction of the ethnographic reality or, one might say, of the ethnographic present.“<sup>10</sup> Lidt populært kan man sige, at den moderne etnograf nok søger efter en „sandhed“, men at denne ikke er objektiv eller autoritativ. Sandheden er gyldig i det moment, den fortælles – som dette menneske eller dette folk ser feltet, sådan er det.

En anden musiketnologisk dyd, som ligger i forlængelse af interessen for det, som foregår her og nu – altså i den direkte kontaktsituation under feltarbejdet – er at forfølge et emne, hvorhen det end måtte bringe en.<sup>11</sup> Denne indstilling bliver af stor betydning for anvendelsen af musiketnologiske arbejdsmetoder på et bredt felt.

Det etnografiske arbejde er altså både en metode forstået som en slags arbejdsmodel, hvor man gennem feltarbejdet afstikker rammerne for det studerede, og et udtryk for en ganske særlig holdning; en synsvinkel eller et perspektiv på,

<sup>9</sup> En anden faktor i denne erkendelse var selvfølgelig, at de mange nye nationalstater, som fik selvstændighed ved kolonitidens endelige sammenbrud fra 1940'erne og frem, naturligt gjorde krav på en historisk fremstilling af deres sociale, politiske og kulturelle forhold.

<sup>10</sup> Hastrup (1990) s. 46.

<sup>11</sup> Nettl (1989) s. 3.

hvordan man arbejder med dette emne. Det vil i det følgende blive spørgsmålet, hvad denne „holdning“ betyder for det historiske studie af musik.

### Anvendelsesmuligheder af metode og teori

Hvilke anvendelsesmuligheder og hvilken relevans har den musiketnologiske metode og teori mere generelt for studiet af musik?

Hvis man skal foretage en slags efterprøvning af Bruno Nettls ovenfor citerede konstatering af, at musiketnologisk metode og teori kan anvendes på al slags musik, og altså også på den vesterlandske kompositionsmusik, er der mange vinkler at gribe spørgsmålet an ud fra.

Lad mig starte med at vise, at man gennem studier, som delvis er baseret på musiketnologisk metode, har kunnet korrigere vores fælles viden om musikken og dens beskaffenhed.

Et af de felter, hvor relevansen af musiketnologiske og egentlige tværfaglige arbejdsmåder har været mest iøjnefaldende, findes i receptionen og tolkningen af musikken i den europæiske middelalder. Fordi kulturen i middelalderen var overvejende mundtligt overleveret, og fordi skriftlige kilder ofte havde karakter af transskription, har der hersket stor usikkerhed omkring musikkens udformning og struktur.

Det komparative element i musiketnologien har kunnet bidrage med værktøjer til at forstå, hvor fundamentalt anderledes det tonale element i middelalderens musik har været. Gennem studiet af nutidige musikkulturer, som har anderledes tonesystemer, har man kunnet konkretisere, hvad modalitet betød for udførelse og improvisation, og man har ved at gøre sig fortrolig med levende kulturer, som ikke benytter sig af vores dur-mol-tonale system, kunnet anskueliggøre, at det diatoniske system ikke er en naturlov. Som eksempel kan nævnes, at akkompagnement til middelalderballader, som undgår dur-mol-harmonik, har kunnet konstrueres ud fra levende traditioner. Det skal dog understreges, at sådanne tiltag aldrig bliver autentiske; de kan blot antyde en mulighed blandt flere.

I direkte forlængelse heraf står problematikken omkring opførelsespraksis: Det er tydeligt, at de sidste 20 til 30 års middelalderopførelser skylder musiketnologiske studier en del. Viden om instrumenter og deres anvendelse blandt den muslimske befolkning på Den Iberiske Halvø har endegyldigt aflivet forestillingen om, at f.eks. de verdslige og høviske sange skulle have været foredraget uden akkompagnement. Dels har man kunnet spore visse af sangtyperne til orientalske poetiske genrer, som har været akkompagnerede, og dels har man via billeder, skriftlige beretninger og tiltagende viden om de instrumenter, som fandtes i området, kunnet sandsynliggøre nogle paralleller mellem den østlige og den vestlige musikkultur fra år 800 og frem. I dag er det på denne baggrund blevet almindeligt, at middelalderensembler både arbejder som udøvere og som musiketnologer i de egne, som er særligt interessante i forhold til den europæiske middelaldermusik. Det, de søger, er oplysninger om instrumentation, spillemåde og klangopfattelse,

men også noget mere udefinerligt i selve den musikalske proces, som vel bedst rammes af det engelske ord *feeling*. Den norske gruppe Calenda Maya er et godt eksempel på denne nyorientering i opførelsespraksis: Den spiller bl.a. sefardiske sange fra det middelalderlige Spanien på baggrund af en blanding af nodestudier i håndskrifter og indsamlet materiale fra feltarbejde i vore dages Balkan, hvortil de spanske jøder blev fordrevet efter inkquisitionen. Karakteristisk nok spiller og udforsker de også den middelalderlige, nordiske balladetradition.

Det er vel også indlysende, at man kan anvende en slags musiketnologi på selve institutionen musik, denne „the music building“, som Nettl omtaler i sit essay, og som billedligt illustrerer de rammer, musikken er underlagt.<sup>12</sup> Det betyder, at man via feltarbejde og interviewteknik kan afdække de værdier og normer, som eksisterer omkring de samtidige institutioner i musiklivet. Det kunne f.eks. være koncertsalen, teatret, konservatoriet og musikskolen. Man kan forholdvis uproblematisk stille de samme spørgsmål, som man ville stille i en feltarbejdsituation i fremmede kulturer, og man ville antageligt kunne lave en udmærket og sober analyse af et givent samfunds holdninger og æstetiske attituder over for musik.

En forudsætning for et sådant studie ville dog være, at man gjorde sig sin rolle som henholdsvis „insider“ eller „outsider“ meget klar, og at man i øvrigt iagttog samme omhyggelighed med sin position som etnolog, som man ville gøre i et mere traditionelt feltarbejde.<sup>13</sup>

Endnu et eksempel på, at musiketnologiens teori- og metodeovervejelser kan bidrage med noget væsentligt i studiet af forholdet mellem musikforekomst eller værk og den sociale kontekst,<sup>14</sup> kan ses i relation til populærmusikforskningen.

I udgangspunktet har de to discipliner haft et fælles dårligt forhold til den traditionelle musikhistorie. Tilsvarende har populærmusikstudier og musiketnologi, som John Blacking hævder, for musikvidenskabens haft nogenlunde samme position: „For example, popular music and folk music have been widely regarded as degenerations of art music.“<sup>15</sup> De to discipliner har mange fælles træk, og det er da også karakteristisk, at Sara Cohen direkte efterlyser anvendelsen af musiketnologisk metode og teori ved studiet af populærmusik. Indtil for ganske nylig har denne forskning nemlig været varetaget enten som værkanalyse, som makroanalyse af musikindustrien eller i form af sociologiske studier af ikke-musikalske faktorer som fan-hysteri og ungdomsbevægelser. Der har kun været sparsomme forsøg på at finde en forbindelse mellem musikken og de sociale aspekter. Cohen foreslår brugen af musiketnologi i studiet af vestlig populærmusik, fordi: „Ideally,

<sup>12</sup> Nettl (1989) s. 2.

<sup>13</sup> Jeg kan ikke her komme nøjere ind på diskussionen om antropologi i egen kultur, se evt. Kirsten Hastrup: „Native Anthropology – a contradiction in terms“, *FOLK* 35 (1993).

<sup>14</sup> Social kontekst skal ikke forstås som en statistisk størrelse, der kan måles og vejes, men som et raffineret og individuelt netværk af valg og fravalg.

<sup>15</sup> John Blacking: „Making artistic popular music: the goal of true folk“, *Popular Music* 1 (1981) s. 9-14, s. 12.

that approach should focus upon social relationships, emphasising music as social practice and process.<sup>16</sup>

Det er interessant, at Cohen på denne måde henvender sig til musiketnologien, men det falder i øvrigt godt i tråd med disciplinens øgede åbenhed gennem de sidste 30 år over for moderniserede musikformer i tredjeverdenslande. Hertil kommer, at den mere differentierede forståelse af forholdet mellem populære og traditionelle musikformer har medvirket til en opblødning af den stramme opdeling af musik i henholdsvis høj og lav, også langt ind i den vestlige verdens musik-kulturer.

De nævnte eksempler er måske velkendte og indlysende, og det er straks mere problematisk at diskutere, hvad der sker, når man forsøger at anvende musiketnologisk metode i den egentlige fortid – altså i et historisk studie af en given musikform. Kan man, når man diskuterer musiketnologien over for musikhistorien, ligestille afstand i tid med afstand i geografi? Dette spørgsmål sætter fokus på betydningen af *mundtlig overlevering* i musikhistorien og på begreber som struktur, komposition, improvisation og variation inden for ikke-skriftlige elementer i musik-kulturen. Og så sætter det naturligvis vores opfattelse af historie som sådan til debat. Forholdet til historie er af forskellig karakter rundt om i verden. Som Richard Widdess skriver i relation til studiet af tidlig musik:

In the West the past often seems to be a distant country, of which we catch occasionally, tantalizing glimpses between the skyscrapers of modern life; part of the attraction of early music surely is that it can transport us vividly, if temporarily, to that country. Elsewhere, however, the past is often immanent in the present.<sup>17</sup>

Hertil kommer, at der kan være forskel på graden og vægtningen af tradition i de forskellige kulturer. I Europa – hævder Widdess – er det f.eks. svært at postulere, at en ubrudt levende tradition skulle være tilstede i en musik, som i bund og grund tilsyneladende har haft kravet om originalitet, fornyelse eller i det mindste variation som en vigtig dynamo igennem de sidste 300 år.

I andre dele af verden forekommer det imidlertid ofte at være normen – eller i hvert fald den ideologisk postulerede norm – at musikken er del af en levende og kontinuerlig tradition.<sup>18</sup>

Det, som er karakteristisk ved den mundtlige overlevering, er netop dens forhold til historie. I ikke-skriftlige kulturer har f.eks. historiefortælling og musikalske former været overført fra generation til generation gennem den direkte kontakt mellem formidler og modtager. Det er svært at generalisere omkring disse forhold, for diversiteten er enorm, men to ting står klart. For det første er den

<sup>16</sup> Sara Cohen: „Ethnography and popular music studies“, *Popular Music* 12/2 (1993) s. 123-138, s. 123.

<sup>17</sup> Richard Widdess: „Editorial“, *Early Music* 24/3 (1996) s. 372-373, s. 373.

<sup>18</sup> Richard Widdess: „Historical Ethnomusicology“, *Ethnomusicology: An introduction*, ed. Helen Myers, Hampshire 1992, s. 219-237.

mundtlig fortælling eller overlevering – omend basalt set nutidig – ofte udtryk for en dynamisk forståelse af historiske begivenheder. Fortiden forbliver således en væsentlig del af den konkrete nutid. For det andet er det vigtigt at understrege, at mundtlig overlevering på ingen måde udelukker transmission af strukturelt endog meget komplicerede forhold. Dette ses f.eks. i afrikanske kulturer, hvor sindrige memoreringssystemer sætter „eleven“ i stand til at opfange og tilægge sig meget vanskelige rytmestrukturer eller forgrenede slægtshistorier i sangform.<sup>19</sup> Tilstedeværelsen af enten en skriftlig eller en mundtlig overlevering giver altså ingen indikation af graden af kompleksitet i musikken.

I hovedparten af verdens musikkulturer – og i både tidlig og folkelig musiktradition i Vesten – er skriftlige kilder sjældne, og de har, når de forekommer, ofte karakter af transskriberet notation. En sådan er sjældent objektiv. Den er foretaget af en notator eller transskribent, og den kan være omfattet af mere eller mindre esoteriske forhold og interesser. Derfor kan den have været genstand for en stor grad af manipulation, sådan at nedskriften med vilje er blevet gjort uforståelig for ikke-indviede. Samtidig er notation helt generelt et produkt af en eller anden form for analytisk refleksion. Notatoren har gjort sig analytiske tanker om, hvilke elementer i musikken, der er essentielle – enten for memoreringen eller for transmissionen. En analyse af en notation er altså i realiteten en analyse af en analyse!<sup>20</sup>

Nettles påstand om, at al musik i princippet kan studeres musiketnologisk, er, som jeg ser det, delvis baseret på en kulturhistorisk tilgang, som omfattes af begrebet „cultural studies“.<sup>21</sup>

„Cultural studies“ må ses som et opgør med og et forsøg på en aflivning af den kulturelle etnocentrisme, som den vesterlandske tradition generelt har været udtryk for. Bruddet skete både i et forsøg på at skræve hen over race- og kønsmæssige barrierer i kultur- og musikforskningen og som følge af en politisk mobilitet i 1970'erne, som satte Vestens kulturelle og æstetiske førerstilling til debat.<sup>22</sup>

Mange af ideerne bag „cultural studies“-tanken er inspirerende; f.eks. ideen om at man kan gøre op med etnocentrismen og med de mange andre elementer, som har nedvurderet kultur- og musikformer, der ikke har hørt til kanonen og den etablerede, fine kultur. Der tænkes her på racemæssige eller kønspolitiske aspekter eller på hele opbindingen af kultur-tænkningen i center-periferi dikotomier.<sup>23</sup>

<sup>19</sup> At denne praksis i nutiden er under erosion, skyldes ikke mediet „mundtlig overlevering“, men snarere, at den koncentration og ro, som er en forudsætning for systemets succes, er vigende.

<sup>20</sup> Widdess (1992).

<sup>21</sup> Da det er svært at finde en dansk oversættelse, som er dækkende, anvender jeg den engelske betegnelse.

<sup>22</sup> Problematikken diskuteres stadig i musiksammenhænge, se f.eks. Leo Treitler: „Towards a Desegregated Music Historiography“, *Black Music Research Journal* 16/1 (1996) s. 3-10 og Marcia Citron: „Gender and the Field of Musicology“, *Current Musicology* 53 (1993) s. 66-76.

<sup>23</sup> For en uddybning af denne kritik, se Janet Wolff: „The Ideology of Autonomous Art“, *Music and society, the politics of composition, performance and reception*, ed. Richard Leppert and Susan McClary, Cambridge 1987, s. 1-12.



Ideen er – og jeg synes, man kan gå så vidt som til at sige, at virkeligheden er – at der ikke længere kan etableres noget fælles center. End ikke den globale musikbranche, som på mange måder dominerer musikforbruget såvel i forhold til populære som til klassiske musikgenrer, kan i dag siges at have noget center. Forklaringen skal findes i begrebet transkulturation, der blev lanceret af Krister Malm og Roger Wallis i 1984, og som netop definerer denne nye tilstand af grænseoverskridende, ikke-lokalitetsfæstet aktivitet.<sup>24</sup>

Gennem „cultural studies“ bliver ikke bare kønsmæssige, racemæssige eller etniske forhold omfortolket; det er nok så vigtigt, at selve fokuset for interessen forrykkes. Tilgangen vægter reception frem for produktion: at modtagelsen af musikken, vurderingen og indplaceringen af den groft sagt er vigtigere end studiet af de vilkår, hvorunder den er skabt. I den del af musikvidenskaben, som er påvirket af „cultural studies“, går man altså *fra* interessen omkring skabelsen af værket *hen mod* interessen for publikummet og for, hvilken funktion musikken har som klingende del af nuet. Eller sagt på en anden måde: Musikken er agent i den præsens, der ifølge Kirsten Hastrup kendetegner det etnografiske feltarbejdes metode.

Opgøret med centeret bliver derfor i forhold til musikken navnlig til et opgør med den traditionelle musikhistoriske kanon, som anser den vestlige – fortrinsvis mellemeuropæiske – musik fra det 18. og 19. århundrede for universel, bedst eller ligefrem naturligst. Kritikken tager afstand fra den skjulte evolutionisme, som ligger latent i den vestlige kulturs selvopfattelse.<sup>25</sup>

Bruno Nettl lancerer begrebet „Manden fra Mars“ som prototype på den fremmede, der dumper ned i en tilfældig kontekst og ud fra konkrete iagttagelser forsøger at forstå, hvad den pågældende kultur indeholder. Nettl bruger denne „Mand fra Mars“ til at anskueliggøre nogle mekanismer i den vesterlandske musikkultur. Det fører bl.a. til en erkendelse af, at der også i den vestlige kultur er klare styreprincipper, der godt kan opfattes som et hierarki. Samtidig påviser han ud fra samme fremmede tilgang, at den vestlige musikkultur er splittet mellem på den ene side en voldsom hang til innovation og på den anden side en næsten næsegrus respektfuldhed omkring de store mestre fra fortiden.

Bruno Nettl har tydeligt et projekt, som går ud på at afdække værdierne i samfundet gennem studiet af det pågældende samfunds musik. Det er dette, som er hele hans pointe i artiklen om Mozart, hvor han konkluderer, at „fundamental values of a culture can be extracted from music“.<sup>26</sup> På denne måde læser Nettl musikken som en tekst på lige fod med andre kulturelle udtryk, og således bidrager han til afkodningen af den historiske kanon.

<sup>24</sup> Roger Wallis og Krister Malm: *Big sounds from Small Peoples. The Music Industry in Small Nations*, London 1984, s. 300ff.

<sup>25</sup> Se f.eks. Joseph Kerman: *Musicology*, Fontana 1985.

<sup>26</sup> Nettl (1989) s. 11.

## Forandring er objektet for den historiske musiketnologi

Da musiketnologien begyndte at arbejde diakront, var begrundelsen, at man havde behov for at kunne afdække og belyse de forandringer, som fandt sted inden for en musikkultur over tid. Forandring må opfattes som resultat af en valgsituation, og her er John Blackings tanker fra 1981 interessante:

Ethnomusicological research has reminded us that music-making must always be regarded as intentional action, and that actors' reasons for what they do must be taken into account. Art does not consist of products, but of the processes by which people make sense of certain kinds of activity and experience.<sup>27</sup>

Overført til det historiske materiale betyder dette, at en musiketnologisk udforskning må søge efter de valgmuligheder, som aktørerne havde, og efter de begrundelser, der måtte have ligget til grund for deres valg. Richard Widdess konstaterer dog, at den historiske musiketnolog, som er interesseret i processerne omkring forandring i en given kultur, i modsætning til andre musiketnologer har det problem, at hans informanter er produkter af denne forandringsproces.<sup>28</sup> Derfor kan han ikke umiddelbart tro på det, de siger. Men det er jo Kirsten Hastrups pointe: at etnologen altid tolker, og at et objektivi vidnesbyrd ikke eksisterer. I det hele taget tror jeg, at Widdess på dette punkt overtolker forskellen mellem de historiske og de samtidige musiketnologer.

Bruno Nettl fremfører imidlertid en vigtig skelnen i indholdet af den musikalske forandring: Mellem på den ene side de konkrete begivenheder og deres indbyrdes forhold og på den anden side de underliggende processer i forandringen. Ifølge Nettl tilfalder den første arbejdsproces musikhistorikeren, mens den sidste alene kan varetages af musiketnologen.<sup>29</sup> Det er altså en skelnen, som giver mindelser om en strukturalistisk skelnen mellem system og begivenhed. Men, som Richard Widdess anfører, kan det være svært at adskille de to lag i praksis,<sup>30</sup> og jeg hælder selv til den opfattelse, at de to dele ikke kan ses som adskilte sfærer, men at det netop er i krydsfeltet mellem de to, at vejen frem skal findes.

## Et eksempel

Det mest slående eksempel i forsøget på at anvende musiketnologiske metoder og teorier i historisk kontekst har i den seneste tid været Peter Jefferys studier af den liturgiske sang i den tidlige middelalder. Jeffery har arbejdet både med den ambrosianske sang og den græske tradition, og senest har han udgivet en meget omdiskuteret bog om den gregorianske sang i musiketnologisk belysning.<sup>31</sup>

<sup>27</sup> Blacking (1981) s. 12.

<sup>28</sup> Widdess (1992).

<sup>29</sup> Bruno Nettl: *The study of Ethnomusicology, Twenty-nine Issues and Concepts*, Chicago 1983, s. 172ff.

<sup>30</sup> Widdess (1992) s. 220.

<sup>31</sup> Peter Jeffery: *Re-envisioning Past Musical Cultures: Ethnomusicology in the study of Gregorian Chant*, Chicago 1992.

I denne bog og i sit øvrige arbejde slår Jeffery til lyd for, at de nævnte sangtraditioner bør behandles ud fra et musiknologisk perspektiv, dels fordi de er skabt i en mundtlig tradition, dels fordi disse sangtraditioner stadig findes i en eller anden form for levende tradition. Den sidstnævnte holdning ses også hos andre musiknologer, som hævder, at nutidige udførelser af påviseligt gamle sange og danse indeholder vigtige informationer af historisk betydning,<sup>32</sup> og det er således baggrunden for de opførelsespraktiske studier, som jeg omtalte ovenfor. Da man jo ikke kan bedrive feltarbejde i fortiden, forlægges det til en kultur, som er varetager af den pågældende tradition i mundtlig overlevering. I sit studie af den gregorianske sang refererer Jeffery navnlig til de sangtraditioner, som i dag findes i middelhavsområdets østlige hjørne. Han trækker adskillige sådanne sangtraditioner frem og sammenligner dem efterfølgende med den gregorianske sang.

Forsøget er storslået og bemærkelsesværdigt og bliver fra mange sider anset for at være både berettiget og nødvendigt. Alligevel bliver Jefferys bog kritiseret skarpt af netop de mennesker, som finder, at en større anvendelse af musiknologi i historisk sammenhæng har sin berettigelse.

Kritikken af Jefferys arbejde, som er ganske hård, går derfor ikke på, at en musiknologisk fremgangsmåde forsøges anvendt, men derimod på, at Jeffery misforstår, hvad der er musiknologiens kendetegn. Leo Treitler anfører ved markante citater fra Philip Bohlman, hvordan det netop er musiknologiens ærinde at bevæge sig væk fra indforståede universalier og hen imod at gøre diversitet som sådan til et centralt aspekt i disciplinen.<sup>33</sup>

Treitler angriber altså Jeffery på en af de faktorer, som Nettl i starten af denne artikel citeres for, den komparative fremgangsmåde. Det sammenlignende element skal ikke bruges til at vise, at det hele er ens eller er udtryk for homogene principper, om man vil, men derimod til at påvise de forskelligheder, som bl.a. „cultural studies“-tilgangen og holdningerne til musik som et komplekst individuelt mønster er udtryk for.

Man kan med Treitler finde det ærgerligt, at netop dette studie, som kunne være blevet foregangseksempel for en mere nuanceret anvendelse af henholdsvis historiske og etnologiske musikteorier, falder til jorden, fordi fundamentet ikke er i orden, og fordi vigtige erkendelser bliver omgået. Alligevel kan man lære af Jefferys arbejde, og hvis man, som jeg i denne artikel har forsøgt at gøre, inddrager en bredere forståelse af den musiknologiske metode og teori, vil andre måske kunne føre Jefferys tanker videre.

<sup>32</sup> Steven Jones: „Source and stream: early music and living traditions in China“, *Early Music* 24/3 (1996) s. 374-390.

<sup>33</sup> Leo Treitler: „Peter Jeffery: Re-envisioning Past Musical Cultures: Ethnomusicology in the study of Gregorian Chant“ (anmeldelse), *Journal of the American Musicological Society* XLVII (1994) s. 169.

Konklusionen må da blive, at musiketnologisk metode og teori ikke skal erstatte ældre musikhistoriske metoder, men i stedet bidrage til en mere differentieret forståelse af f.eks. begrebet tradition over for enkeltværker eller reception over for produktion.

Musiketnologien har arbejdsredskaber til at nærme sig og tolke den enkelte komponists, musikers eller musikbrugers position over for fællesskabets. Disse redskaber kan bruges på alle former for musik, sådan som Nettl og Merriam påstod, og de *bør* også anvendes, fordi de kan nærme sig materialet på en alternativ måde.

De amerikanske musikvidenskabsmænd Leo Treitler og Joseph Kerman har gennem deres arbejder ønsket at udfordre den traditionelle musikhistoriske kanon. Et af deres midler i denne proces har været at anskue den enkelte musikforekomst på dens egne præmisser ved at se den som noget enestående. Analysen omfatter elementer af både social, kulturel og kunstnerisk karakter, men forsøger ikke at indplacere musikken i en historisk kontinuitet. Dele af denne fremgangsmåde er sammenfaldende med de overvejelser, som den moderne musiketnologi gør sig, sådan som jeg har beskrevet det i det foregående. For det første lever analyseformen op til Merriams og Nettls ønsker om at forfølge emnet, hvorhen det måtte bringe en, og for det andet minder holdningen til musikforekomsten om den særlige synsvinkel, som fordres i det etnografiske feltarbejde, sådan som det behandles af Kirsten Hastrup. Et helt konkret eksempel på anvendelsen af denne fremgangsmåde med henvisning til musiketnologi er Susan McClarys fremragende Bach-tekst fra 1987.<sup>34</sup> Heri inddrages kønsmæssige, sociale og etnologiske aspekter vedrørende Bachs liv og tid snævert forbundet med konkrete analyser af hans musik.

Musiketnologen Stephen Blum fremsatte i forbindelse med lanceringen af begrebet „modern music history“ i 1991 følgende spådom om musiketnologiens fremtid:

The prospect that ethnomusicology may give way to a general musicology has increased, inasmuch as dialogue among musicians and ethnomusicologists in all parts of the world now provides frequent opportunities for comparison of terms and stories, theories and methods.<sup>35</sup>

Det er klart, at grænserne mellem de forskellige discipliner inden for musikvidenskaben bliver sværere og sværere at drage, men for mig at se er dette ikke af afgørende betydning. De tre teoretiske positioner i musiketnologien, som opridses i artiklens indledende Nettl-citat, består, omend ikke som musiketnologiens alene, men som vigtige dele i den kompleksitet, som de forskellige discipliner i musik-

<sup>34</sup> Susan McClary: „The blasphemy of talking poetics in the Bach year“, *Music and society, the politics of composition, performance and reception*, ed. Richard Leppert and Susan McClary, Cambridge 1987, s. 13-62.

<sup>35</sup> Stephen Blum: „Prologue: Ethnomusicology and Modern Music History“, *Ethnomusicology and Modern Music History*, ed. Blum, Bohlman & Neuman, Urbana 1991, s. 2.

videnskaben kun i fællesskab kan dyrke. Man kan altså ikke afskedige musiketnologien, hverken fordi fremmedheden tilsyneladende svinder, eller fordi grænsen mellem den historiske og etnologiske musikvidenskab bliver svær at trække. Man må tværtimod i en tværdisciplinær musikvidenskab gøre brug af alle de mulige erkendelser og landvindinger.

Musiketnologiens særlige perspektiv udtrykt i den etnografiske præsens vil fremover være af stor betydning for den moderne musikhistorieskrivning.

## SUMMARY

*Ethnomusicology and Music History*

The point of this essay is to stress and demonstrate – making use of theories from interdisciplinary studies – the extent to which musicology and ethnomusicology can and should work together.

The article insists on Bruno Nettl's three criteria for defining ethnomusicology (comparison, study in or as culture, and the outsider perspective), and discusses the basis for applying ethnomusicological theory and methods to discourse on processes of musical change. The author emphasizes that even though the domain of ethnomusicology can obviously be used as a means of studying a particular cultural system and its reaction to change – as opposed to historical musicology, which works with the content of that change –, ethnomusicology also gives a unique perspective to the analysis. Like the American musicologists Joseph Kerman and Leo Treitler, the author finds that ethnomusicological theories and methods can challenge the evolutionist canon of traditional musicology; in other words, that the discourse of the so-called ethnographic present puts the object of study (the interpretation and evaluation of the interviewed) in focus instead of trying to relate the subject to the canon.