

blive interessant at se, om han har ret i, at komediet også i det 21. århundrede vil formå at inspirere og udfordre nutidens og fremtidens komponister til at komponere idiomatisk for kor og berige de mange korsangere med ny musik. Erling Kullberg har med *Sange for kor* gjort sit til at gøre et stort repertoire af dansk musik mere synligt, og bogen har allerede fået en fast plads tæt ved mit skrivebord.

Kasper Beck Hemmingsen



Erik Moseholm

Da den moderne dansemusik kom til Danmark

København: Erik Moseholm Forlag, 2010

247 pp., illus., incl. 2 CDs

ISBN 978-87-993793-0-9

DKK 269

Erik Moseholm lægger hårdt ud med følgende statement: "... den moderne dansemusiks kulturhistorie er ikke blevet nedskrevet Her er den så" (s. 7). Det kan bogen nu ikke helt leve op til. Men det er velgørende og tiltrængt, at der sættes fokus på det bredere begreb 'moderne dansemusik' i modsætning til blot at afskrive denne genre som den uinteressante del af det populærkulturelle felt, hvoraf jazzorkestrene og deres musik udsprang. Her mærkes også en respekt for det gode håndværk, hvor en gennemgående kvalitetsmarkør er 'korrekt dansetempo', og hvor det tages alvorligt, at dansemusik er brugsmusik, der skal fungere i situationen. I 1920'erne er jazz og moderne dansemusik stadig to sider af samme sag, idet jazz er musik til 'jazzdanse'. I løbet af 1930'erne udskiller jazzmusik sig som en særlig kunstform, hvor det ikke altid er det afgørende, hvor danseegnet den bliver spillet.

Bogens indhold er struktureret i fire næsten lige lange dele. Første del omfatter tiden frem til 1919 og behandler den række af nye modedanse, der kom til Europa fra et bredt defineret Amerika i årtierne frem til slutningen af første verdenskrig. Under kapiteloverskriften ragtime møder vi danse som cake-walk, onestep, twostep, rag, boston, tango, apachedans og foxtrot. Anden del udgøres af kapitlet 'Jazz 1919-29' og behandler dansemusik og den tidlige jazz med fokus på jazzdanse og musikformer som blues, shimmy, charleston, black bottom og novelty. Den næste del indledes med en omtale af Statsradiofonien og præsenterer derefter 'danske dansediregenter', kapelmestrene og deres orkestre. Bogens sidste del indeholder en danseoversigt hentet fra en danselærerbog fra 1945, erindringsmateriale om jazzsamleren Allan Rasmussen samt registre og oversigt over indholdet af de medfølgende cd'er med musikseksempler.

For at starte bagfra: Allan Rasmussens saga, som den betegnes, er med, fordi hans samlinger har leveret en stor del af materialet til bogen. Disse samlinger var også basis for en lang række udsendelser om moderne dansemusik, som han og Erik Moseholm producerede for Danmarks Radio i 1960'erne, og både udsendelsesmanuskripterne og en række deraf af-fødte artikler i *Dansk Musiker Tidende* indgår i grundlaget for denne bog. Det forklarer også, hvorfor dele af bogen – og ikke de mindst spændende – får karakter af radioprogrammer, når man parallelt lytter til de musikseksempler, der henvises til i teksten. Muligheden for at sammenholde lyden af 1920'ernes og 1930'ernes danse- og jazzmusik med den diskursive fremstilling er et af de virkelig værdifulde træk ved denne udgivelse.

Det gælder ikke mindst den del, der handler om dansekapelmestrene og deres ensembler. Det er et karakteristisk træk ved jazzens historiefortællinger, at det i tiden fra midten af 1920'erne til sidst i 1930'erne netop bliver kapelmestrene, der er centralfigurer. Dette svarer til svenske forhold, ligesom iagttagelsen af, som Alf Arvidsson udtrykker det, at kapelmestrenes

og musikernes synsvinkel i samme periode flytter sig fra 'at betragte jazz som yderligere en populærkulturel ytring som enhver dygtig musiker kunne klare at håndtere' til at argumentere for, både verbalt og gennem performativ praksis, at jazz 'har både selvstændighed og en høj kulturel værdi'.¹ Det vanskelige ved at skrive dansemusikkens historie er således at skrive sig uden om den stærke fortælling om jazzens selvstændige værdi som kunstform, som sætter sig igennem i midten af 1930'erne, og som retrospektivt lægges ned over den tidligere dansemusik i et forsøg på at udskille de elementer, der peger frem mod den egentlige jazz. Selv om Moseholm eksplicit gør op med den synsvinkel i forordet (s. 9), så sætter den dog stadig sit afgørende præg på især afsnittet om 1920'erne. Her finder man lange passager, der understreger, at det, der blev spillet, ikke var jazz, uanset om det blev kaldt sådan. Her lever afsnittet om dansekapel Mestre langt bedre op til målsætningen, fordi det tager udgangspunkt i de enkelte orkestres praksis. En seriøs behandling af Teddy Petersens orkester over 12 sider (s. 139–50) må betragtes som en rehabilitering i forhold til de gængse historiefortællinger.

Bogen prætenderer ikke at være en videnskabelig bog, men en formidling af stoffet til en bred, interesseret læserskare. Alligevel kan man ikke undlade at tage stilling til dens måde at skrive populærkulturhistorie på, idet den fortsætter en tradition for, at jazz- og populærmusik behandles dokumentarisk og i en fortællende form, hvor anekdotisk stof blandes med fakta på en måde, der formidler ganske bestemte synsvinkler bundet op på forfatterens normative holdninger. Det kommer fx frem, hvor Moseholm skriver, at han "begrænser emnet yderligere ved kun at beskæftige [sig] med det bedste og mest typiske inden for genrens forskellige udviklingsstadier. Så snart musikken til en dans stivner i en bestemt form, bliver skåret over samme læst, forlades den" (s. 10). Der er således stadig en afgrænsning bygget ind som værn mod den musik, der er populær dansemusik uden at være genrefornyende.

Den kraftige understregning af det bredt formidlende har en snært af en nærmest anti-akademisk holdning. Det ville ikke have tynget fremstillingen, hvis der var slutnoter bag i bogen, som dokumenterede præcist, hvad der citeres undervejs. Det ville have styrket muligheden for, at man kan arbejde videre med historieskrivningen med denne bog som grundlag. Det ville også have været oplagt at drøfte nogle af de nyere tilgange til populærmusikforskning, der er kommet til siden 1960'erne. Moseholms tilgang er fonogrammet og den tilhørende dokumentation som i den traditionelle jazzforskning. Men det bliver samtidig klart ved læsningen, at dansemusik typisk blev distribueret i nodeform, og at en central faktor for, hvilken stil, de forskellige orkestre spillede i, var deres arrangør. Det var omkring 1930 typisk trykte forlagsarrangementer, der var udgangspunktet, når man i praksis spillede jazz: man tog udgangspunkt i den udgivne node og arrangerede eller varierede på den rigtige måde. Her kunne det være interessant at inddrage den type undersøgelser af udbredelsen af dansemusik via trykte noder og arrangementer og versioneringer, som Henrik Smith-Sivertsen har lavet på efterkrigstidens slagerrepertoire (*Kylling med soft ice og pølser*, ph.d.-afhandling, Københavns Universitet, 2008). Det ville åbne for nye interessante spørgsmål, som fx på hvilke måder ejerskabet til rettighederne til det nye repertoire påvirkede dansemusikkens udbredelse.

En dansemusikkens kulturhistorie har vi endnu til gode. Dette betyder dog ikke, at det ikke er en interessant bog at læse. Det er først og fremmest vigtig dokumentation, og betydningen heraf skal ikke undervurderes. Jeg havde adskillige aha-oplevelser i kombinationen med de ledsagende musikeksempler. Og ikke mindst finder jeg bogen vigtig som en åbning mod en bredere tilgang til at skrive populærmusikhistorie, der anerkender dansekapel Mestre som ligeværdige aktører i musiklivet.

Michael Fjeldsøe

1 Alf Arvidsson, 'Att skriva jazzen. Orkester Journalen 1933–1939, jazzens självständighet och en svensk jazzelit', *Svensk tidskrift för musikforskning*, 91 (2009), 11–32, spec. 12–14.