

# Fra Bach til Beatles på tre måneder!

## Didaktiske overvejelser på baggrund af nyt musikhistorieoversigtskursus

*Music histories have always been ambiguous in function. Sometimes they are read less as accounts of some past than as historical commentaries to particular works – or, to put it bluntly, as concert or opera guides. Far from dismissing this practice as a mere abuse we should recognise in it a sign of the special nature of music historiography. (Dahlhaus, 1983, 3).<sup>1</sup>*

Ovenstående optimistisk klingende (men også diskutabel) hovedtitel refererer til en nyskabelse på musikuddannelsen ved Aalborg Universitet. Kurset, der bærer benævnelsen, "Musikhistorisk oversigt", er blevet udviklet henover sommeren 2005 og første gang implementeret i september samme år som obligatorisk modul i en ny tofaglig bacheloruddannelse med musik som grundfag.<sup>2</sup> Titlens to musikhistoriske ikoner skal nu ikke tages alt for bogstaveligt. Hverken Johann Sebastian Bach eller The Beatles figurerer reelt som yderpunkter i den musikhistoriske oversigt, men er blot udtryk for den bagvedliggende intention om på blot et enkelt semester at give førsteårsstuderende overblik over hovedlinjerne i den vestlige verdens kunst- og populærmusik fra middelalder til nutid. Idéen kan muligvis forekomme besynderlig, men den kan også vise sig at være en gevinst og en vigtig fornyelse i en moderne bacheloruddannelse, hvor det musikvidenskabelige grundfag kombineres med et tilvalg. Det har bestemt ikke været nogen let øvelse, enkeltsemesterrammen taget i betragtning, men væsentligere er, at udviklingsarbejdet har aktualiseret nogle genovervejelser omkring en række *generelle* problemstillinger vedrørende musikhistorieundervisningens mål, mening og indhold, der synes relevante at præsentere og diskutere i et bredere forum som dette. Dermed er mit ærinde hverken at reklamere for denne nye model eller det modsatte. I stedet har jeg valgt at opstille to punkter, som jeg senere vil diskutere hver for sig.<sup>3</sup> Indledningsvis skal jeg redegøre mere nøjagtigt for, hvorledes oversigtskurset er blevet til.

---

<sup>1</sup>Oversat af J. Bradford Robinson fra den tyske originaltekst (Dahlhaus, 1977, 12): *Die Funktion der Musikgeschichte* war immer schon zwiespältig. Daß musikgeschichtliche Darstellungen manchmal nicht als Schilderungen eines Stücks Vergangenheit gelesen, sondern als historische Kommentare zu musikalischen Werken – also, pointiert ausgedrückt, als Konzert- und Opernführer – benutzt werden, läßt sich keineswegs als bloßer Mißbrauch abtun, sondern kann als Zeichen für den Sondercharakter der Musikgeschichte aufgefaßt werden.

<sup>2</sup>Jf. universitetslovens krav om tofaglige bachelorstrukturer: *Bekendtgørelse om bachelor- og kandidatuddannelser ved universiteterne* (nr. 338 af 6. maj 2004), § 17, stk. 2.

<sup>3</sup>I et tidligere præsenteret resumé angiver jeg *fire* problemstillinger som udvalgte undersøgelsespunkter. Men i erkendelse af, at tre af disse reelt repræsenterer forskellige, men indbyrdes forbundne aspekter af samme historiografiske problemkompleks, har jeg valgt at sammenfatte disse under punkt 2.

## Indledende overvejelser

At det har været nødvendigt med betydelige strukturændringer og omprioriteringer på musikkuddannelsen i Aalborg forekommer naturligt i betragtning af, at det ikke længere er muligt at tilbyde en treårig monofaglig bacheloruddannelse, men derimod en række sammenhørende moduler svarende til to og et kvart årsværk på grundfaget suppleret med trekvart årsværks tilvalg. Dette har som det væsentligste ført til en afskaffelse af det integrerede musikhistoriske og analytiske kursusforløb, som tidligere har udgjort uddannelsens akademiske rygrad i form af fire til fem individuelle perioderammestyrede semesterkurser à tolv uger i én langt kronologisk følge.<sup>4</sup> I stedet indgår musikhistorie og musikanalyse nu i en række afgrænsede emnestudier, som kan vælges og sammensættes relativt frit alt efter et kursusudbud, der er forskelligt fra semester til semester.<sup>5</sup> Baggrunden for ændringen skal desuden søges i et fagdidaktisk funderet ønske om at kunne skabe grundlag for flere dybdegående (evt. problemorienterede) studier inden for nærmere tematiserede områder, hvilket ikke tidligere har været muligt i samme grad.

En sådan anderledes disposition afføder mange nye muligheder, men formentlig også problemer, hvoraf ét blev fremlagt af studienævnets studenterrepræsentanter. Synspunktet var, at afskaffelsen af det kronologiske forløb ville være uhensigtsmæssigt ud fra den betragtning, at en bred musikhistorisk og repertoiremæssig indsigt var nødvendig for de studerende med henblik på at kvalificere senere valg af emnestudier. Følgelig blev det besluttet at imødekomme studenterrepræsentanternes ønske om kronologisk overblik i form af et indledende musikhistorisk oversigtskursus beliggende på første semester, og dermed blev den "musikhistoriske kronologi", fra at være på nippet til at blive afskaffet helt, alligevel sikret i den ny studieordning, dog i et koncentreret format. I nedenstående kursusbeskrivelse (kapitel 3, § 7, stk. 2) er idéen om oversigtskursusets "basisdannende" funktion således indføjet som en afsluttende hensigtserklæring.

Modulet **Musikhistorisk oversigt** (10 ECTS-point) er placeret på uddannelsens 1. semester. Sigtet med studieaktiviteten er, at den studerende gennem kursusunderstøttede studier af hovedlinierne i den vestlige kunstmusiks og populærmusiks historie baseret på musikhistorisk oversigtslitteratur og et bredt udvalg af musikeksempler opnår et overblik over perioder, genrer, stilarter, komponister, repertoier og kronologi. Studieaktiviteten kan støttes af værk gennemspilninger, lyttegrupper o.l. Når studieaktiviteten er afsluttet, skal den studerende kunne demonstrere overblik over hovedlinierne i vestlig kunstmusiks og populærmusiks historie og færdighed i at placere forelagte noterede eller klingende musikalske satser/numre i deres historiske/kronologiske sammenhæng. Studieaktiviteten støtter studieaktiviteterne i musikteori samt videnskabsteori og metode, og den danner basis for den studerendes valg af musikvidenskabelige emnestudier [...].

---

<sup>4</sup>I studieordningen fra 2001 følger de studerende fire rammestyrede kurser, hvor musikhistorisk overblik understøttes af og veksler med teoretiske og analytiske observationer. Kurserne er placeret på hhv. 1. semester (kunstmusikken før 1750), 2. semester (kunstmusikken fra 1750 til 1910), 4. semester (kunstmusikken efter 1910) og 5. semester (populærmusikken efter 1900). På 3. og 6. semester arbejdes med selvvalgte projekter.

<sup>5</sup>Ifølge studieordningen fra 2005 skal den studerende på hhv. 2., 3. og 4. semester vælge mindst ét musikvidenskabeligt emnestudium og eventuelt flere afhængig af, hvordan den studerende disponerer mellem udbudte valgfrie moduler. Valget af emnestudier er forbundet med et spredningskrav; mindst ét skal omfatte repertoire fra før 1900, og mindst ét skal omfatte repertoire efter 1900.

At det som musikstuderende fra første færd må være ønskeligt at få overblik over personer, genrer, stilarter og konkrete musikværker, der i forskellige tidsperioder kan siges at udfylde en væsentlig plads, er vel egentlig ikke så underligt. Det forekommer ikke urimeligt at hævde, at musik (eller musikvidenskab) i særlig høj grad er et *lystbetonet* studium, og når de studerende (dog desværre ikke alle) møder op med en forventning om at få udvidet deres musikalske horisont og i øvrigt dyrke faget praktisk i forskellige henseender, er det for så vidt kun naturligt at søge at tilføre dem en generel viden omkring musikalske fænomeners mangfoldighed samt deres historiske, kulturelle og geografiske oprindelse. Hvilke andre steder end lige netop en videregående musikuddannelse skulle en sådan faglig fordybelse og specialisering eller kunne foregå? På denne baggrund er studenterrepræsentanternes synspunkt egentlig ganske legitimt, og desuden appellerer det til de gængse forestillinger om en musikvidenskabelig uddannelse, som allerede eksisterer i fagmiljøet. Når ønsket om kronologi og repertoireindføring blev efterkommet uden større sværds slag i studienævnet (trods den oprindelige intention) kan det nemlig muligvis forklares ud fra det forhold, at moderne studerendes musikalske "bagage" generelt er i stadig mindre overensstemmelse med det repertoirekendskab, der typisk anses som basalt i erhvervelsen af en musikvidenskabelig uddannelse, og som derfor skønnes nødvendigt at bibringe de studerende hurtigst muligt i uddannelsesforløbet.

Spørgsmålet er alligevel, om studentersynspunktet ikke også bunder i miljøårsagsbestemt vanetænkning og en opfattelse af et musikvidenskabeligt universitetsstudium, der har rod i en *dannelsesidealistisk* tradition, hvilken de studerende på den ene side tager med sig og bærer i sig fra gymnasieskolen, og som på den anden side præger fagmiljøet, der har vanskeligt ved at kappe "navlestrengen" til et traditionelt, men vigende gymnasialt aftagermarked. Argumentet for, at musikvidenskabs grundlæggende kernefaglige bestanddel nødvendigvis må være *musikhistorie*, bunder i en faglig selvforståelse, der imidlertid synes i splid med tidsånden (ikke mindst den lovgivende magt) og bliver stadig mere problematisk at opretholde i en tid, hvor det især handler om at signalere nytteværdi i form af erhvervsrettede uddannelser. I den henseende er et indførende musikhistorisk oversigtskursus for så vidt ikke væsentligere, dvs. mere studieintroducerende og -kvalificerende, end f.eks. et "musikanalytisk oversigtskursus".<sup>6</sup> På den anden side kan det hævdes, at i og med musikhistorie netop traditionelt har indtaget en så betydelig position inden for faget, er der god mening i at introducere de studerende for denne fagdisciplin, og navnlig når den sammentænkes med og perspektiveres i forhold til fagets videnskabsteori(er) og metode(r), som det også anføres i studieordningen ovenfor. Heri ligger ikke mindst en bestræbelse på at sikre kurset en lødighed, som modsvarer et universitært niveau.

---

<sup>6</sup>Fagdisciplinen musikanalyse har (lige som musikhistorie) været genstand for megen debat vedrørende dens rolle og legitimitet indenfor de universitære musikvidenskabelige institutioner. Når det anføres, at musikanalyse først relativt sent har vundet hævd som selvstændig disciplin (se f.eks. Bent og Pople, 2001), er det måske ikke så underligt, idet musikanalyse ikke repræsenterer noget mål i sig selv, men ene og alene er en metode til besvarelse af et stillet spørgsmål. Imidlertid er kendskabet til analyseteori og metodologi givetvis nødvendigt for at bedrive musikvidenskab, på samme måde som man næppe kan tænke sig videnskab foruden analyse. Det skal i denne forbindelse bemærkes, at der her ikke blot refereres til værkanalyse, struktur- og stilanalyse, men musikanalyse i bredeste forstand, herunder intentions- og receptionsanalyse, analyse af performativ praksis etc.

## Kursets disposition, indhold og reception

*Og så er det klart at spørgsmålet melder sig: er det her nu en discountløsning, som de gamle undervisere under pres fra de studerende nødtvungent er gået med til? En løsning hvor musikhistoriske emner og forhold behandles overfladisk og stedmoderligt, og hvor den enkelte undervisers investering i kurset er helt minimal, et kursus der skal overstås. Eller er løsningen tværtimod et scoop, der bringer en måske tiltrængt fornyelse til musikhistoriefaget ved at lukke op for nytænkning? (Knakkegaard, 2005, 2).*

Oversigtskurset er udformet som et periodeopdelt 13-ugersforløb à tre forelæsningstimer, foregrebet af to timers introduktion vedrørende kursets profil og design (jf. Illustration 1). De tretten uger er grupperet i hhv. to, tre, tre, to og tre kursusgange, hvilke korresponderer med en (lidet informativ, men pragmatisk) inddeling i århundreder (og halve århundreder), som matcher bredden i det faglige kompetencefelt, der favnes af musikuddannelsens lærerkollegium.<sup>7</sup> Forelæsningerne støttes af et læsepensum i et omfang af ca. 1400 sider (jf. studieordningens kapitel 5 vedrørende prøvebestemmelser), og forud for hver egentlig forelæsning foranstaltes yderligere tre skemalagte og lærerbemandede timer til gennemlytning af repertoire, bestående af eksemplariske musikstykker inden for den pågældende tidsperiode, der forelæses i. Repertoirelisterne (tretten i alt) annonceres på forhånd inden semesterets begyndelse og ledsages af en begrundelse for, hvorfor visse musikstykker netop er blevet udvalgt (blandt mange andre mulige). Selve repertoirevalget og dets begrundelse udgør et problem, for hvad kan rimeligvis anvendes som styrende princip?

I betragtning af kursets kompakte form, kombineret med dets sigte (at give førsteårsstuderende musikhistorisk overblik), kan man med rette fastslå, at der rent indholdsmæssigt næppe er basis for meget mere end et konglomerat af eksisterende oversigtsværker og antologier, der således må accepteres som repræsentative. Det væsentlige må i givet fald være at forsøge at finde frem til de mulige selektionskriterier, der eventuelt kan ligge til grund for det valgte repertoire; kriterier, der som oftest bestemmes af eftertidens historieskrivning, løsrevet fra de enkelte musikværkers oprindelsestidspunkt, og som i øvrigt ikke nødvendigvis er funderet i musikken selv, men muligvis i ideologiske forhold inden for vekslende musikvidenskabelige paradigmer. Erkendelsen af den grundlæggende historiografiske præmis, at der ikke findes blot én musikhistorie, men mange forskelligt konstruerede musikhistorier, kan på denne måde indprentes fra begyndelsen og dermed forhindre en kritikløs accept af den europæiske kunstmusiks stolt fremadskridende udvikling fra middelalder til modernisme samt en (mere eller mindre) afroamerikansk inspireret populærmusiks vej fra Tin Pan Alley-slagere og New Orleans-jazz til hiphop og electronica.

---

<sup>7</sup>Det har i studienævnet været en væsentlig intention at inddrage flest mulige undervisere fra musikuddannelsen i såvel kursets tilrettelæggelse som dets implementering. I og med kurset skal inspirere til valg af dyberegående emnestudier (jf. ønsket fra studienævnets studenterrepræsentanter), forekommer det mest hensigtsmæssigt, at den bredest mulige faglige undervisningskapacitet præsenteres så tidligt som muligt.

*Illustration 1.*

Introduktion	• Kommentarer og bemærkninger til Musikhistorisk oversigtskursus og dets design.
Før 1600	1. Fra gregoriansk kirkesang (o. 900) til og med Ars nova. 2. Fra 1400 til 1600 (renæssance).
1600-1800	3. Enevælde og repræsentativ offentlighed (1600-1700). 4. Oplyst enevælde og borgerlig offentlighed (1680-1750).
1800-1950	5. Fra tidlig klassik til wienerklassik (musikken fra Bachsønnernes generation til og med Haydn og Mozart og et strejf af Beethoven). 6. Første halvdel af det klassisk-romantiske 1800-tal (fra Beethoven og Schubert til og med Schumann-Mendelssohn-Chopin-Berlioz-generationen). 7. Den musikhistoriske periode 1850-1910. Nogle indfaldsvinkler. 8. Fem retninger inden for musikalsk modernisme.
Populærmusik før 1950	9. Jazzens forskellige udtryksformer op gennem århundredet i relation til dens skiftende samfundsfunktioner (mellem folkemusik, underholdning og kunst) 10. Samspillet mellem de amerikanske sydstaters folkemusiktraditioner (herunder deres popularisering) og amerikansk populærmusiktradition i almindelighed.
Efter 1945	11. Træk af samspillet mellem teknologi, medier og ideologi i det tyvende århundredes musik. 12. Kunstmusikalsk kronologi og historiografi samt forholdet mellem modernisme og postmodernisme. 13. Amerikansk og engelsk rockmusik fra 1950 til ca. 1990.

Ydermere har det været meningen, at kursets skildring af den vestlige verdens væsentligste musikaktører gennem skiftende tider, herunder karakteren af deres frembringelser, må foretages i lyset af de i et givet samfund til enhver tid gældende sociale, kulturelle og teknologiske betingelser. Hermed søges for så vidt en slags brobygning mellem en stil- og personalhistorisk tilgang og en kultur- og socialhistorisk tilgang; en pragmatisk linje, hvor et bredt repertoire tilgodeses, uden at den historiske "oversigtelighed" derved tabes af syne. Dels tilstræbes en balance mellem kunstmusik og populærmusik, hvor beskrivelser af overordnede æstetiske og stilistiske strømninger bindes op på et udvalgt repertoire; dels suppleres selv samme repertoire med historiografiske betragtninger, hvor de enkelte forelæsere er forpligtede til at inddrage en række samfundsmæssige aspekter i belysningen af det pågældende musikhistoriske tidsrum (jf. Illustration 2). Denne balance har ikke været let, og skønt de fleste af de studerende har anerkendt den overordnede intention med kurset og dets indhold, herunder det forhold, at den tilbudte information danner grundlag for videre studier, har de også med rette påpeget nogle problemer. Disse indfører sig hovedsageligt under to punkter.

*Illustration 2. (Knakkegaard, 2005, 10)*

- tidsrummets karakteristika
  - forestillingsverden
  - ideologi
  - religion
  - styreform
  - politik
  - økonomi
  - kulturelle, geografiske og demografiske forskelle
  - æstetik
- musikkens teknologier
  - tonesystemer
  - instrumentarium
  - notation
- musikkens brugsformer
  - hvor og i hvilke sammenhænge træffes den musik vi har kendskab til
    - arbejde
    - ritualer
    - repræsentation
    - særlige musikalske fora, institutioner og formidlingskanaler
  - opgaver der varetages af eller tilskrives musik
    - opdragende
    - underholdende
    - agiterende
    - repressive
    - konstruktive
  - epokens genrer
- musikkens virkemidler og (sats-)tekniske beskaffenhed
  - hvilke normative kriterier kan afgrænses
    - forholdet mellem vokale og instrumentale udtryksformer
    - metriske og rytmiske kendetegn
    - stemmeføringmæssige karakteristika
    - samklangsmæssige forhold
    - musikkens virkemidler

## Forelæsningsbaseret formidling overfor problembaseret læring

Hvordan tilrettelægges et oversigtskursus mest hensigtsmæssigt; via forelæsningsbaserede introduktioner til overordnede musikhistoriske strømninger og tendenser eller som case-studier af konkrete musikværkers tilblivelse, betydning og reception? Er det rimeligt at kalde en forelæsningsrække for "kursus"?

Oversigtskurset baserer sig som tidligere nævnt på forelæsninger, lytning samt et læsepenum, hvormed læringsmålet om musikhistorisk overblik skal kunne indfries. Det store spørgsmål, der melder sig, er imidlertid, om de studerende på denne baggrund kan opnå "overblik over perioder, genrer, stilarter, komponister, repertoarer og kronologi" og hermed "færdighed i at placere forelagte noterede eller klingende musikalske satser/numre i deres historiske/kronologiske sammenhæng", som det hedder i studieordningen (jf. kap. 3, § 7, stk. 2). Med andre ord: fører en kortfattet musikhistorisk oversigtsskildring til musikhistorisk *overblik*? Studieordningsteksten synes at underforstå en sådan sammenhæng, når det som målsætning anføres, at den studerende opnår musikhistorisk overblik

“gennem kursusunderstøttede studier” (ibid.), men denne sammenhæng er langt fra givet, idet den valgte undervisningsmodels (dvs. forelæsningsformens) *formidlende* beskaffenhed, kun yderst sjældent kanaliserer sig i viden og forståelse efter 1:1-forholdet. Den idealiserede forestilling om, at underviseren “får dem, som tager imod det formidlede budskab, til at besidde samme kundskaber og indsigt” (Pettersen, 1999, 31), er ikke med urette en kær prygelknabe inden for problembaserede læringsteorier. Af samme grund må svaret på førnævnte spørgsmål, om det betimelige i at kalde en forelæsningsrække for et kursus, være *nej*, hvis man altså ved “kursus” forstår et givet læringsmæssigt udbytte, som på forhånd *garanteres* af udbyderen under forudsætning af tilfredsstillende tilstedeværelseskvotient og aktivitetsniveau fra de studerendes side. Hvis man derimod ved “kursus” blot forstår et afgrænset undervisningsforløb, så er svaret vel *ja*.

Men den forelæsningsbaserede undervisningsmodel er under alle omstændigheder ikke problemfri, og måske er dette en væsentlig del af årsagen til, at de studerende har fundet forholdet mellem kursets målsætning på den ene side og dets form og indhold på den anden, *skævt*; en skævhed, som forekommer særlig synlig i forbindelse med den afsluttende prøve. Ifølge studieordningens bestemmelser herom (jf. kap. 5, § 13), afholdes der ved afslutningen af første semester “en intern individuel bunden skriftlig stedprøve” af tre timers varighed, som “omfatter en række spørgsmål inden for det opgivne pensum”. Selve prøven, som første gang fandt sted d. 26. januar 2006, består af syv indspillede musikeksempler eller uddrag heraf (jf. Illustration 3), hvortil der efterspørges et bud på samt, – hvilket er særlig væsentligt, – en *begrundelse* for a) en mulig genre, b) et muligt tilhørsforhold til en bestemt stilstrømning, c) et muligt tidsrum for musikkens tilblivelse, d) et muligt sted for musikkens tilblivelse og e) en mulig ophavsmand (m/k) bag musikken.

Illustration 3. Musikeksempler til januareksamenen 2006.

Opgavesæt 1, kl. 9.00-12.00	Opgavesæt 2, kl. 12.15-15.15
1. Aretha Franklin: <i>Young Gifted and Black</i>	1. J. S. Bach: Fuga i c-mol fra <i>Das wohltemperierte Klavier</i> bd. II
2. Joseph Haydn: <i>Strygekvartet Op. 33, 3, 1. sats, ekspositionsdelen</i>	2. Robert Schumann: “Intermezzo” af <i>Liederkreis</i> (Eichendorff)
3. Giuseppe Verdi: af duetten mellem greven og Gilda af <i>Rigoletto</i> , 1. akt	3. Charlie Parker, Dizzy Gillespie m.fl., nummeret <i>Ko Ko</i>
4. Pierre Schaeffer: 4. sats “Erotica” af <i>Symphonie pour un homme seul</i>	4. Giovanni Pierluigi da Palestrina: Kyrie af <i>Missa brevis</i>
5. Ory's <i>Creole Trombone</i> m. Kid Ory, Louis Armstrong m.fl.	5. Béla Bartók: af første sats af <i>Musik for strengeinstrumenter, slagtøj og celeste</i>
6. Francesco Landini: <i>Ecco la primavera</i> (en ballata)	6. Chuck Berry: <i>Bye, Bye Johnny</i>
7. Béla Bartók: af første sats af <i>Musik for strengeinstrumenter, slagtøj og celeste</i>	7. Mike Oldfield: <i>Tubular Bells</i> , indledning (Opening Theme)

En foreløbig evaluering af prøven har vist, at de studerendes besvarelser generelt har været tilfredsstillende, men dette løser ikke en grundlæggende uoverensstemmelse mellem mål og midler. Eksamenen fordrer nemlig, at de studerende kan afkode historiske fakta ud fra forelagte musikeksempler, som de sandsynligvis ikke har noget som helst forhåndskendskab til, men dette prioriteres ikke i selve undervisningen, lige som det ikke er noget de studerende kan læse sig til inden for pensummet. I lyttetimerne lyttes, hvilket navnet tydeligvis tilsiger, alene til musikværker, understøttet af lærerens på forhånd kundgjorte skriftlige introduktioner og vejledninger (evt. suppleret af mundtlige kommentarer under seancen). Disse kommentarer er vigtige, fordi valget af et givet repertoire netop påføres en begrundelse, men problemet er, at det vel at mærke er *lærerens* begrundelse. Man kan dermed sige, at de studerende savner en *learning by doing*-tilgang, og dette har ført til overvejelser omkring en fremtidig revision af den valgte undervisningsmodel hen imod en kombination mellem forelæsninger og case-studier, hvor de studerende bl.a. får mulighed for at afprøve tilegnede færdigheder.

## Stilhistorie og socialhistorie

*[A]ccording to structuralist criteria, the writing of music history is an impossible venture caught on the horns of an insoluble dilemma: either it fails to take the form of history at all, being nothing more than a jumble of structural analyses of individual works; or, by simply recounting "extrinsic" conditions and circumstances, it aims wide of its target of being a science of art (Dahlhaus, 1983, 37).<sup>8</sup>*

Hvorledes er det muligt inden for en kortfattet musikhistorisk oversigtsfremstilling at redegøre og argumentere for et bestemt repertoire med perspektiv til samtidens sociale, kulturelle og teknologiske forhold, uden at læne sig alt for meget op ad nutidens musikhistoriografiske ideologier, paradigmer og dogmer med stilhistorisk og autonomiæstetisk slagside?

Hvis Carl Dahlhaus' betragtninger (jf. ovenfor) står til troende er der ingen nem løsning. Som det kraftigt indikeres, lader det sig strengt taget ikke gøre at bedrive videnskab og musikhistorieskrivning på en gang, og her rammes for så vidt sømmet på hovedet hvad angår påpegningen af et grundlæggende problem inden for musikhistorieskrivningen. Problemet, der er af indholdsmæssig art, udspiller sig typisk i forholdet mellem en *stilorienteret* musikhistorie og en *samfundsorienteret* musikhistorie (sideordnet den politiske historie). Hvor førstnævnte har *poiesis* som den primære interessesfære, dvs. den nære og distante fortids musikværkers interne formgivning, kompositionsteknik og virkemidler, anvender sidstnævnte først og fremmest overleverede artefakter

---

<sup>8</sup>Tysk originaltekst: *[N]ach strukturalistischen Kriterien erscheint Musikgeschichtsschreibung als unmögliches, in ein Dilemma verranntes unterfangen, weil sie entweder – als Bündel von Strukturanalysen einzelner Werke – die Form der Geschichtsschreibung nicht erreicht oder aber – als Erzählung von "externen" Bedingungen und Umständen – den Gegenstand einer als Kunstwissenschaft begriffenen Musikwissenschaft verfehlt (Dahlhaus, 1977, 64).*



(f.eks. i form af partiturer eller skitser til samme, indspilninger, litterære kilder af forskellig art eller musikinstrumenter) med henblik på rekonstruktion af musiklivshistoriske begivenheder, musikkens brugsformer og funktioner. Modstillingen er ingenlunde ny, men har stærke rødder tilbage i 60'erne, 70'erne og 80'erne, hvor den bl.a. i det danske musikvidenskabelige miljø udmøntede sig i to "fronter", repræsenteret ved henholdsvis *Gads Musikhistorie* (Sørensen og Marschner, 1990) og *Gyldendals Musikhistorie* (Brincker m.fl., 1982-84, 1990). Ikke desto mindre fortsætter dens aktualitet, hvilket efterfølgende musikhistoriografiske symposier og konferencer vidner om (se f.eks. de Brito, 1997, 22), og den vil formentlig fortsat spille en rolle i tilrettelæggelsen af musikhistoriske undervisningsforløb, uanset om tidsrammen er ét eller flere semestre. Dahlhaus' stilling er i den forbindelse klar, idet han kategorisk afviser sidstnævnte som en farbar historiografisk mulighed. Dette sker under henvisning til det forhold, at fortidens musikværker primært er at betragte som *æstetiske* objekter, som derfor også udgør en del af nutiden og kun sekundært belyser fortiden, og at målet i musikhistorie er selve *forståelsen* af værkerne til forskel fra politisk historie, hvor en tilsvarende materialeforståelse blot er udgangspunktet (Dahlhaus, 1977, 13). En accept af dette synspunkt fører umiddelbart til den konklusion, at musikhistorieskrivning af natur må antages som værende mindre ambitiøs end politisk historieskrivning, men *hvorfor* det nødvendigvis skulle forholde sig således, redegør Dahlhaus ikke for, og dermed kan hans argumentation for det abstrakte (noterede) musikværks eneret som musikhistoriens primære meningsdannende genstand muligvis opfattes som en kulturforankret ideologisering.<sup>9</sup>

Dahlhaus' synspunkter kan muligvis begribes ud fra det forhold, at det musikalske fænomens nonverbale og nondeskriptive natur ikke i sig selv henviser til eksterne betydninger. Af samme grund har musikhistorie traditionelt været genstand for en videnskabelig tilgang med positivistisk islæt i form af verificerbare og kvantificerbare biografiske og værkrelaterede dataopremsninger (de Brito, 1997, 22). I modsætning hertil står eksempelvis forfatterne til *Gyldendals Musikhistorie*, der i forordet i første bind proklamerer, at stilhistorie aldrig kan blive et mål i sig selv (Brincker m.fl., 1990, I, 7). De fleste musikhistoriske fremstillinger vil imidlertid gerne begge dele, så at sige uden at ende i, på den ene side, en stil- og personalhistorisk lejr på bekostning af et kontekstuellet perspektiv, eller på den anden side, en kultur- og socialhistorisk lejr, hvor læseren nok oplyses om skiftende tiders betingelser for musikalsk udfoldelse, men må søge information andetsteds vedrørende konkrete musikalske virkninger heraf. Et sådan balancegang er vejledende for oversigtskurset, der netop med udgangspunkt i det udvalgte repertoire søger at belyse ekstra-musikalske aspekter (jf. Illustration 2), snarere end omvendt.

---

<sup>9</sup>"Music historians must be analytically literate and capable, or we won't know what we are dealing with", skriver således Peter Burkholder (1993, 13), men det samme må vel gælde for historikere i almindelighed.

## Musikhistorie, musikteori og musikanalyse

*[M]usic history studies a technical subject, one that cannot be understood without description and analysis nor classified without general theories of how pieces in a certain repertoire may be expected to behave. In the history of music (as distinct from a history of the uses of music), historical causes may lie in any realm of human activity, but the effects lie in the music itself as it is composed, performed, and received. In order to demonstrate that Renaissance humanism influenced musical composition, or that French politics under the Revolution and Empire had a particular impact on French opera, one must ultimately return to the music and show the claimed effects through analysis (Burkholder, 1993, 12).*

Af det forrige følger et særligt problemfelt vedrørende forholdet mellem musikhistorie, musikteori og musikanalyse. Er der således tale om autonome eller heteronome fagdiscipliner? Der er næppe nogen tvivl om, at der hersker en udbredt accept af disse discipliners integration; ikke mindst inden for den angelsaksiske tradition, hvor den ellers konsoliderede sondring mellem "musicologists" (almindeligvis det samme som "music historians") og "music theorists" (hvilke primært beskæftiger sig med musikanalyse) har været genstand for kritik (se f.eks. Haydon, 1963, 253).<sup>10</sup> Samme accept har været vejledende for de sidste mange års gældende studieordninger for musikuddannelsen ved Aalborg Universitet i kraft af integrerede rammestyrede kurser (jf. note 4), som netop derfor ret entydigt har peget hen imod stilhistoriske fremstillinger, kombineret med levnedsskildringer samt nærstudier af forskellige tiders musikværker. Problemet med denne alliance er imidlertid, at den ofte ikke blot motiverer, men også fastholder et ensidigt stilhistorisk idiom – uanset om dette formuleres som nogen eksplicit målsætning eller ej, og dette er ikke nødvendigvis optimalt, hverken i en fagdidaktisk kontekst eller for den sags skyld som musikhistorisk formidling til den almindeligt interesserede læser. Alternative kultur- og socialhistoriske vinklinger søger som bekendt at ændre fokus i en mere *kontekstuel* retning, men dette udelukker egentlig ikke beskæftigelsen med selve musikken. Såvel i pædagogisk som i forskningsmæssig sammenhæng forfægtes ofte det synspunkt, at en hvilken som helst rekonstruktion af "musikkens historie", som stræber mod at belyse sociale og politiske forholds påvirkning af genrer, stilarter, æstetik og kompositionsteknik, naturligvis må basere sig på analyser af *selve musikken*,<sup>11</sup> hvor en teoretisk og analytisk fagterminologi må anses for uomgængelig.<sup>12</sup>

<sup>10</sup>Forholdet mellem musikhistorie og musikteori, herunder deres integration eller separation, kompliceres yderligere af, at begrebet musikteori, og det faglige indhold det tillægges, ikke korresponderer med, hvad andre fag- og læringsområder betegner som teori. Musikteori er snarere at forstå som præliminære studier for vordende komponister og musikere, som i virkeligheden er af mere praktisk end teoretisk karakter (Hibberd, 1959, 28-29; Haydon, 1963, 250).

<sup>11</sup>Betydningen af det almindeligt anvendte udtryk, "selve musikken", savner ofte en eksplicitering. Undertiden forekommer det, at der alene henvises til *produktet* (enten som konciperet, evt. noteret spilleforlæg eller som klingende lyd), der som ikke-samtidsbundet æstetisk undersøgelsesobjekt kan fremskaffes her og nu (jf. Dahlhaus, 1977, 13). Andre gange omfatter dette "selve" også samhørende og samtidsbundne *processer* såsom kompositionsarbejdet, den performative praksis og musikkens reception (jf. citatet øverst på siden).

<sup>12</sup>Det indlemmede sagregister bagerst i *Gyldendals Musikhistorie* (Brincker m.fl., III, 1990) understøtter dette.

At alle musikhistoriske fremstillinger – stil- og personalhistoriske såvel som kultur- og socialhistoriske, skriftlige såvel som mundtlige, – i sidste instans står på skuldrene af forudgående *analytiske studier* af primærkilder, er således uomtvisteligt, men afgørende er altså, hvormed disse kilder udvælges, hvilken rolle de skal indtage i fremstillingen, og hvorvidt analyser heraf skal inddrages. Det faktum, at musikhistorieforskning bygger på teori og analyse, peger ikke i sig selv på en undervisningsmæssig integration; måske er det tværtimod en fordel at introducere disciplinerne hver for sig allerførst for siden at integrere dem i studenterstyrede opgaver. En sådan tanke ligger eksempelvis til grund for sammensætningen af den ny studieordnings obligatoriske moduler inden for det første semester, hvor det musikhistoriske oversigtskursus ikke inddrager analyser af enkeltværker (lige som der som udgangspunkt ej heller afspilles musikeksempler), men dog støttes udefra af modulerne musikteori, indbefattende analytisk fagterminologi, samt videnskabsteori og metode, hvori egentlig analyseteori indgår. Hermed forsøges altså en separation.

## Kunstmusik versus populærmusik

*Musikkens område har altid strakt sig fra det udviklede til det enkle, fra katedraler og koncertsælt til gader og landsbytorve. Dens historie er en pludrende dialog mellem modsætninger, ikke bare folkeligt og fint eller let og svært, også kirkeligt og verdsligt, land og by, vestligt og østligt, velklang og dissonans, grublen og sanseberuselse, tradition og fornyelse, gamle og unge, mænd og kvinder, tysk, fransk, italiensk osv. Det sene 20. århundrede har ydet sit bidrag med en babylonisk summen af nye hensigter, funktioner, metoder, traditioner og teknologier. Alligevel har netop skråstregen rytmisk/klassisk efterhånden bidt sig fast og fået status som den altafgørende politiske lakmusprøve al musik i dronningens Danmark må stille op til (Rasmussen, 1998, 24-25).*

Musikhistorier vedrørende det tyvende århundredes musik og musikliv i den vestlige verden er generelt præget af distinktionen mellem forskellige samtidigt eksisterende musikkulturer, der behandles hver for sig som uafhængige traditioner; en distinktion, der ikke i nær samme grad synes at gælde i fremstillinger vedrørende det nittende århundredes musik og tidligere. Selv om forskellige musikalske traditioner i princippet altid har eksisteret side om side, har en støt tiltagende pluralisme skabt problemer for musikhistorikere, der på afstand ønsker at sammenfatte alt i én overskuelig fremstilling, men som alligevel er hæmmet af at deres position "midt i mangfoldigheden" som "medaktør[er] i den historiske proces" (Brincker m.fl., 1990, III, 43). Musikkulturen synes i dag mere differentieret og uoverskuelig end nogensinde, og i den forbindelse bliver pragmatiske skråstreger mellem "rytmisk" og "klassisk" (jf. ovenstående udsagn), eller "komposition" og "improvisation", væsentlige pejlemærker, skønt de er yderst problematiske.

Hermed optegnes altså endnu et dilemma. Er det meningsfuldt at splitte det tyvende århundredes musikhistorie op i flere uafhængige traditionsskildringer, – f.eks. en europæisk forankret og notationsbaseret kunstmusiktradition overfor en oraltraderet afroamerikansk præget populærmusiktradition, – eller bør al musik fra samme kulturkreds anskues inden for et fælles rum, evt. med andre kategoriseringsmodeller? De fleste musikhistoriske fremstillinger repræsenterer det første synspunkt, som det eksempelvis skitseres af Leo Treitler.

The study of black-music history and the study of the Western European classical tradition [...] have proceeded side by side, but for the most part independently. The differences of subject matter, the rather fundamentally different slants on the nature of the musical object and the context of its existence, and the different motivations underlying the two kinds of study are responsible for the very different historiographical frameworks within which they have been pursued (Treitler, 1996, 3).

Forestillingen om to musikformer så forskellige, at en samlet fremstilling må anses for meningsløs, er tilsyneladende dybt rodfæstet i det musikvidenskabelige fagmiljø og understøttes i høj grad kulturstøttepolitisk og institutionelt,<sup>13</sup> selvom fusionsfænomener og *cross over* længe har været betragtet som "tidens løsen" (Rasmussen, 1998, 26). En tilsvarende forestilling karakteriserer oversigtskurset, idet *Populærmusik før 1950* helt uden for niveau, så at sige, er skudt ind som en slags selvstændigt "tidsrum" mellem to fortløbende perioder, *1800-1950* og *Efter 1945*, og hvor sidstnævnte periode i øvrigt ikke er kronologisk, men *tematisk* bestemt (jf. Illustration 1). Den foretrukne opdeling mellem kunstmusik og populærmusik korresponderer med genreafgrænsede fremstillinger à la "rockens historie", "jazzens historie", "den moderne kunstmusiks historie" etc. I forordet til *Twentieth-Century Music* annoncerer Robert P. Morgan (1991, xiii) eksempelvis en sådan afgrænsning mellem "art music" og "other musics", hvor sidstnævnte kun er inddraget i det omfang, han mener at kunne påvise en indflydelse i forhold til førstnævnte. Morgan anerkender retfærdigvis problematikken heri, men af hensyn til *overskuelighed* vælger han en pragmatisk kategoriinddeling, der indlysende nok kommer til at indebære nogle fravalg. Problemet med sådanne genreafgrænsede fremstillinger er imidlertid, at det er meget vanskeligt (endsige umuligt) at præcisere nøjagtigt, *hvor* ydergrænsen i "rock", "jazz", "populærmusik" eller "kunstmusik" egentlig går, og dette skyldes først og fremmest, at kategorierne ikke er på samme epistemologiske niveau. Den ligefremme betragtning, at et "klassisk" musikstykke godt kan godt være populært, lige som et rocknummer meget vel kan betragtes som kunst, illustrerer dette med tydelighed. Dertil kommer, at førnævnte genrehistorier ofte implicit anvender *stil* (frem for genre) som inkluderende eller ekskluderende parameter i repertoireafgrænsningens tjeneste – og i tilfældet Morgan endog stilistisk og navnlig kompositionsteknisk *evolution*, hvormed det bliver de såkaldte "progressive" eller "radikale" komponister – kort sagt, *modernismen*, – der så at sige tegner musikhistorien.

Det som karakteriserer det tyvende århundredes musikalske pluralisme, er først og fremmest den *stilistiske* mangfoldighed, som forskningsmæssigt og didaktisk-pædagogisk udmønter sig i problematiske kategoriseringsmodeller såsom kunstmusik overfor populærmusik. Der er ganske langt fra New Orleans-jazz til Den Anden Wienerskole, såvel kulturelt som geografisk, skønt begge fænomener eller strømninger dels er *vestlige*, dels opstår i det tyvende århundredes første tredjedel. Men som det eksempelvis hedder i Gyldendals Musikhistorie (bd. III):

---

<sup>13</sup>Oprettelsen af et særskilt "rytmisk musikkonservatorium" i 1986 må siges at være et eklatant eksempel herpå. Helt uagtet konservatoriets historiske berettigelse, der vel kort og godt kan begrundes med hidtil eksisterende institutioners forsømmelser vedrørende vidensopdyrkning og kompetenceudvikling indenfor stadig væsentligere musikkulturer og musikpraksisser, forekommer det, ud fra en nutidig nøgtern betragtning, temmelig aparte, at institutionerne ikke blot uddanner musikere og musikpædagoger, men hver for sig vedblivende insisterer på at uddanne hhv. "klassiske" og "rytmiske" musikere/musikpædagoger. Det svarer for så vidt til, at man indenfor billedkunstrømmen begyndte at oprette selvstændige uddannelsesinstitutioner med fokus på hhv. figurativ og nonfigurativ kunst.

Vanskeligheden ved at sammenfatte dette århundredes musikalske udfoldelser i ét begreb ville dog være større, hvis man søgte at anlægge en rent stilhistorisk betragtning. Set fra en socialhistorisk synsvinkel er den beskrevne pluralisme netop kendetegnende for en kultur, hvis særpræg er dens forhold til og afhængighed af de elektroniske massemedier. Musiklivet omfatter i vore dage en underholdningsindustri, som producerer grammofonplader, bånd, afspilningsanlæg, radioer og fjernsynsapparater, der i vor kulturkreds regnes for selvfølgelige og umistelige livsfornødenheder. Disse medier muliggør en tilstedeværelse af alle tiders og alle kulturers musik som en del af en totalmediekultur, hvori musikkens eksistensvilkår i vidt omfang bestemmes af teknologiske, økonomiske og politiske forhold (Brincker m.fl., 1990, III, 43).

Det skal her bemærkes, at det interessante ikke er den socialhistoriske synsvinkels fortræffelighed i sig selv, men netop dette, at et bestemt *problemfelt* er styrende for fremstillingen (1900-tallets massemediers og lydproduktionsteknologiers indflydelse på musikken), hvilket gør det muligt at selekttere formålstjenstligt blandt de mange kilder. Morgans favorisering af det tyvende århundredes modernistiske komponister på bekostning af de mere "konservative" (Morgan, 1991, xiv) er egentlig blot et eksempel på et andet problemvalg, der i den musikhistorisk kohærente fremstillings tjeneste må stå enhver forfatter frit, – også selv om Morgan er blevet beskyldt for at anlægge en "tekn essentialistisk" linje uden forbindelse til dens genstandsfelts (musikværkernes) kulturelle betydning (Williams, 1993, 37f). Med andre ord komplicerer valget af problemfelt ikke en adækvat musikhistorisk fremstilling; et sådan valg er tværtimod *forudsætningen* for samme, og heraf følger umiddelbart den konklusion, at forestillingen om én samlet musikhistorie, der principielt ønsker at omfatte *al musik*, belyst ud fra enhver tænkelig henseende, må forkastes. Musikfænomenernes og kildernes enorme diversitet skaber ikke blot en forudsætning for metodisk pluralisme, – hvilket bl.a. Gads Musikhistories forskellige kapitelforfattere eksemplificerer (Sørensen og Marschner, 1990), – men nødvendiggør simpelt hen en fortløbende accept af "produktpluralisme" i form af flere ligeværdige og forskelligt problematiserede fremstillinger. Det musikhistoriske oversigtskursus på første semester imødekommer dette forhold, for så vidt som det udvalgte repertoire under de enkelte forelæsninger perspektiveres i forhold til en bestemt tematisering eller problemstilling.

## Referencer

- Bent, Ian D. og Anthony Pople: "Analysis", *Grove Music Online* (red. L. Macy), <http://www.grovemusic.com> (tilgængelig fra 5. oktober 2001).
- Brincker, Jens, Finn Gravesen, Carsten E. Hatting og Niels Krabbe: *Gyldendals Musikhistorie* (red. Knud Ketting), Gyldendal, København (1982-84). 3. udgave, bd. I & III (1990).
- de Brito, Manuel Carlos: "Round Table IV: Historiography", *Acta Musicologica* 69:1 (1997), s. 22-28.
- Burkholder, J. Peter: "Music Theory and Musicology", *The Journal of Musicology* 11:1 (1993), s. 11-23.
- Dahlhaus, Carl: *Grundlagen der Musikgeschichte*, Hans Gerig, Köln, 1977. Oversat til engelsk af J. Bradford Robinson: *Foundation of Music History*, Cambridge University Press, Cambridge (1983).
- Haydon, Glen: "Music Theory and Music History", *Journal of Music Theory* 7:2 (1963), s. 249-255.
- Hibberd, Lloyd: "Musicology Reconsidered", *Acta Musicologica* 31:1 (1959), s. 25-31.
- Knakkegaard, Martin: "Kommentarer og bemærkninger til Musikhistorisk oversigtskursus og dets design", ikke publiceret dokument (2005).
- Morgan, Robert P.: *Twentieth-Century Music. A History of Musical Style in Modern Europe and America*, Norton, New York (1991).
- Pettersen, Roar C.: *Problembaseret læring* (oversat og bearbejdet fra norsk af Per Christensen), Dafolo, Frederikshavn (1999).
- Rasmussen, Karl Aage: "Musikkens janushoved", *Kan man høre tiden. Essays om musik og mennesker* (red. Sven Holm), Gyldendal, København (1998), s. 24-29.
- Sørensen, Søren og Bo Marschner (red.): *Gads Musikhistorie*, Gad, København (1990).
- Treitler, Leo: "Toward a Desegregated Music Historiography", *Black Music Research Journal* 16:1 (1996), s. 3-10.
- Williams, Christopher A.: "Of Canons & Context: Toward a Historiography of Twentieth-Century Music", *Repercussions* 2:1 (1993), s. 31-74.

## Øvrige tekster

- Bekendtgørelse om bachelor- og kandidatuddannelser ved universiteterne (nr. 338 af 6. maj 2004 vedrørende lov nr. 403 af 28. maj 2003).
- Studieordning for bacheloruddannelsen i musik samt BA-tilvalg i musik ved Aalborg Universitet (efter 2004-bekendtgørelse).