

# Nogle kulturanthropologiske perspektiver i musiketnologi

JANE MINK ROSSEN

I slutningen af det 19. årh., da den almindelige interesse for den anderledes musik blev vakt af de mange rejsebeskrivelser om fjerne verdensdele, begyndte musikforskere at interessere sig for musik fra de ikke-vestlige samfundskulturer.<sup>1</sup> Det gjorde de naturligvis ud fra deres egne vestlige forudsætninger. Erich von Hornbostel lavede musikoptagelser til Berlins Fonogramarkiv i 1890'erne, da bl.a. rejsende grupper fra Kina og indianere fra Amerika kom på besøg.

Faget musiketnologi har sine rødder dels i den tyske musikvidenskab, dels i kulturetnologi i U.S.A. Da det blev klart, at man ikke med øret kunne registrere fremmede toner i et musiksystem nøjagtigt, udviklede englænderen Alexander John Ellis et målesystem, hvorved en heltone blev opdelt i hundrede dele eller »cents« (1884). Man kan læse om fagets historie og tidlige udvikling hos Poul Rovsing Olsen (1973), og Bruno Nettl (1964), og jeg vil ikke her gennemgå alle de forskellige retninger inden for musiketnologi, men nogle af de antropologi-inspirerede grene, hvorfra nye metoder er udsprunget.

I U.S.A. havde etnografer meget travlt med de indianerkulturer, som de havde tæt på. Etnografer opholdt sig i lange perioder hos det folk, som de studerede, for at lære deres sprog og tankegang at kende. Franz Boas, Sapir og andre etnografer betragtede musik som en væsentlig del af kulturen, og de har i deres kulturbeskrivelser omhyggeligt beskrevet musikken og dens sammenhæng, samt oversat sangteksterne m.m.

Verden er blevet mindre og folk rejser som aldrig før, fordi de interesserer sig for andre lande og kulturer. Med stigende internationalisering udjævnes de lokale forskelle og vi mister hurtigt den enorme kulturrigdom som eksisterer i dag. Folk er mindre tilbøjelige til at interessere sig for andre kulturer, når de mener at den vestlige kultur trods alt er højere udviklet. Som så mange andre folkeslags navn for sig selv, betyder grønlænderes navn, *Inuit*, – mennesker –. Da jeg mener at problemer med både tværkulturel forståelse og tværfaglig kommunikation bunder i en ubevidst etnocentrisk holdning som alle menne-

sker besidder, søger jeg her at fremhæve det kulturanthropologiske syn på hvordan æstetik varierer med kulturen.

Ifølge Dansk Selskab for Musikforsknings »Referat af den ordinære generalforsamling tirs. d. 15. maj 1990«, har musikforskerne vist forholdsvis ringe interesse for musiketnologi. I mine fire år som adjunkt på Musikvidenskabeligt Institut har jeg arbejdet med mange interesserede studerende. Til trods for, at musikhistorie og musiketnologi i dag har brug for hinanden, har jeg mærket nogle holdninger, som rejser en usynlig skillevæg mellem mit fag og de øvrige på MI: (a) forholdsvis lidt forståelse for musiketnologi; (b) et skel imellem vurderingen af musikformer som tilhører »højkultur« og »lavkultur«; (c) en dominerende mening om, at de studerende helst skal beskæftige sig med europæisk kompositionsmusik – iflg. eksamensordningen er faget ikke nødvendigt, i modsætning til den borgerlige musikkultur; og (d) misforståelser af fagets indhold og område, som tildels munder ud i en noget modepræget interesse for faget. For eksempel kan man på MI høre musiketnologi omtalt som »etnomusik«. Idet fagets metoder kan rettes imod mange andre studieobjekter – også den europæiske kompositionsmusik, er det et fejlgreb som identificerer faget med studiet af musik udenfor Europa.<sup>2</sup> De musikformer, som musiketnologer almindeligvis studerer, omfatter bestemte gruppers musik fra landet og i byen – lokal musik af mange forskellige slags, også indenfor Europa – musikformer som har været tildelt navne som folkemusik, stammemusik og populærmusik. Disse kategorier smelter med tiden mere og mere sammen, og gælder i øvrigt sjældent udenfor Europa.

Det er mit håb at stimulere samarbejde mellem musikhistorie og musiketnologi og den almindelige interesse for kulturforskelle, også m.h.t. musik. Med denne artikel søger jeg at fremhæve nogle tilgrundliggende kulturanthropologiske anskuelser og især at fremme forståelsen for hvordan æstetik altid hænger sammen med kultur, som modvægt til vores naturligt indbyggede etnocentrisme.

Musikvidenskab og kulturanthropologi (eller etnologi),<sup>3</sup> som begge har bidraget til udvikling af faget musiketnologi, har vidt forskellige syn på musik og især »kultur«. Af gode grunde kan de kulturanthropologiske synspunkter være mindre kendt af musikforskere, men de har givet grobund for ny forskning og teoridannelse.

Musik og kultur er en enhed, ikke to særskilte størrelser, da individer udfører og komponerer musik i relation til tid og sted. Musikudførelse, som er basis for musiketnologisk forskning, udspringer af den bestemte kultur og er en del af det bestemte sociale system.

Efter betragtningerne om musiketnologi har artiklen følgende afsnit: 1. Perspektiver; 2. Æstetik; 3. Metoder; a) Musikvidenskabelig, b) Historisk, c) »Ethnoscience«; og 4. Fagets stilling i dag.

### **Musiketnologi – anskuelser vedr. identitet og stil**

Hvad er musik? Hver kultur definerer fænomenet påny og har egne normer for, hvad der betragtes som grimt eller smukt. I Danmark (og andre steder i Europa) betyder musik almindeligvis instrumentalmusik, men på engelsk indbefatter »music« både sang og instrumentalmusik, og i nogle kulturer er dans og musik omfattet af et enkelt begreb. Det oprindeligt græske ord for musik omfatter faktisk alle kunstarter, navnlig musernes virksomhed. Muse betyder den der husker. Muserne var nymfer, som beskyttede udøvere af dans, musik, drama og poesi. Da tiden var skriftløs, skulle digteren huske hvad han digtede, og dertil fik man hjælp af muserne.

Musik er en almenmenneskelig udtryksform, der findes i alle samfundskulturer, med forskellige definitioner. Den ytrer sig gennem vokale eller instrumentale toner i forbindelse med rytme samt digtning og ofte dans. Den passer ind i den pågældende kultur på forskellig vis, og bærer i sin stil og formsprog et genkendeligt kulturpræg. Mundtlig overlevering fra menneske til menneske og fra en generation til den næste er det mest almindelige i de fleste samfundskulturer i verden, og en vigtig konsekvens af denne form for overlevering er dannelsen af tekst- og melodivarianter. D.v.s. i stedet for at blive fikseret i noder, bliver melodien sunget efter hukommelsen, hvilket medfører en både geografisk og tidsmæssig variation.

Musik er skabt og udført af individer indenfor et samfund, som interagerer med andre. I de vestlige kulturer foregår musikoptræden ofte på en scene foran tilskuere, som reagerer på en bestemt måde. Andre steder kan musik udøves primært i forbindelse med religiøse oplevelser og socialt samvær. I de vestlige samfund og andre samfund med en klassisk musiktradition som f.eks. Indien og Arabien bliver der undervist i musik på de højere læreanstalter. I Danmark er vi igennem massemedierne hovedsageligt vænnet til musikken fra lande, som tilhører vores kulturkreds – de europæiske lande og Amerika.

Men hvordan skal vi forholde os til musikalske udtryk fra andre kulturkredse og samfundslag, der ikke omfattes af vores uddannelsessystem, og som vi ikke er vant til at høre? Hvordan kan vi nærme os og forstå denne musik?

For at få udbytte af fremmed musik er det oftest nødvendigt at have en vis baggrundsviden. Viden gør tilgængelig; det som er utilgængeligt er også uskønt. I faget musiketnologi bliver musikken undersøgt i forbindelse med

dens kulturhistorie og nutidige udøvelse. Vi taler med dens udøvere, optager musikoptræden i felten og belyser den som en social aktivitet ved etnologisk interviewteknik og metodisk iagttagelse.

Musiketnologer undersøger de aktive sociale processer, der producerer musikken (komposition, indøvelse, udførelse eller »performance«, evaluering, og især ændringer), i lige så høj grad som de analyserer musikkens lydbillede og andre musikalske »produkter« (genrestudier, sangtekster, båndoptagelser, musiktransskriptioner). Kildematerialet er levende mennesker og lydoptagelser såvel som noder og bøger. Ved etnologiske undersøgelser i felten undersøges musikkens sociale rolle og samfundsmæssige sammenhæng. Ved brug af feltarbejdsmetoder kan man gå ind i miljøet og belyse sangene, musikerens rolle og musikkens praksis. Vi deltager i de sociale begivenheder imens vi iagttager dem, en metode som hedder »participant-observation«. Interviews, formelle og uformelle, er vigtige redskaber som bruges meget, mens spørgeskemaer sjældnere bruges. Ved brug af sådanne metoder arbejder vi med musikantropologi og musiksociologi. »*Ethnomusicologists are concerned with music as a process rather than object*« (Anthony Seeger 1987, 82 ff.)

*Identitet.* Af interesse er først og fremmest den betydning, som musikken har for de mennesker, der skaber, udfører, bruger og igennem den udtrykker deres identitet som gruppe. Den lokale gruppe udtrykker deres identitetsfølelse i sin sang og musik, medens folk udenfor gruppen almindeligvis ikke kan identificere sig med den.

I sang og musik kan individet udtrykke sin stræben efter status, gruppens værdier, og andre elementer i samfundet, som normalt er svære at udtrykke og som ellers ikke bliver verbaliseret. Det kan f.eks. være tilladt at udtrykke følelser som kærlighed, had og oprør i sangtekster. Her er måske en nøgle til menneskets behov for det musikalske udtryk. Musik er et middel til at kommunikere noget, som ikke kan formidles gennem almindelig tale. Der er to slags mening: a) den semantiske som kan udtrykkes i ord (ord kan oversættes); b) den betydning man forstår, når man undersøger formen i dens sociale sammenhæng – musikkens liv, f.eks. at den samler folk til ritualer. I kunst har formen mening.

Identitet og stil hører sammen som to aspekter af en og samme kultur. De kan undersøges og beskrives hver for sig, men kun ved samordning bliver det til en meningsfyldt helhed.<sup>4</sup>

*Stil.* Medlemmer af en gruppe taler samme musikalske sprog. De skiller sig ud fra andre grupper ved nogle stiltræk, også m.h.t. musikkens struktur. Gruppen vil behandle visse stiltræk som nødvendige eller væsentlige for musik-

kens karakter, medens andre er mindre afgørende og kan ændres uden at musikken mister sin identitet.

Analyse af musikkens lydstruktur giver først og fremmest mulighed for at skildre hvordan ét musikalsk produkt adskiller sig fra et andet. Transskription er et redskab til forståelse af den strukturerede lyd, der kan bruges til sammenligning af musik. Men kvaliteter og konfigurationer af de musiklyde som gruppen frembringer er kun ét element i en musikstil. De lydstrukturer, som den vestlige musikvidenskab har valgt at analysere, giver ikke nødvendigvis mening i en anden kultur.

Ved at tale med og lytte til musikudøverne kan vi undersøge musikkens sammenhæng og brug, genrer, repertoire, instrumenter og sangtekster i den pågældende tradition, dens tilknytning til religion, mytologi og historie, processerne ved musikkens tilblivelse og ændring samt musikernes oplæring, deres placering i samfundet, deres begreber, æstetiske værdier, teknikker, m.m. Man kan opsummere hvad, *i musikkultur*, man skal undersøge i: gruppens musikalske idéer – *dens trossystem*, adfærd – *dens sociale organisering*, og den tilknyttede materielle kultur (Slobin 1982:13, Titon 1964:2ff).

Skellet mellem musiketnologi og musikantropologi opstod, da Alan Merriam ville betone den kulturanthropologisk indgang og metode i forhold til den musikvidenskabelige.<sup>5</sup> I 1964 påpegede Merriam en række indfaldsveje til musik-kulturen (1964:48):

*Musiketnologens opgave er at forstå musikken, ikke blot som struktureret lyd, men også som menneskelig adfærd. Beskrivelsen af musikken må derfor omfatte de instrumenter, hvormed den frembringes, de anvendte sproglige begreber, de forskellige slags musik, som frembringes, musikerens rolle som samfundsmedlem, musikkens brug og funktion, og dens tilblivelse – såvel som det klingende lydbillede.*

De lokale sproglige formuleringer angående musikken, poesien og dansen, er især vigtige som udtryk for kulturens æstetiske normer, især m.h.t. musik. John Blackings udsagn møntet på dans passer også på musik (1984:8): Der skal gøres meget for at få verbale udsagn om musik eller musikerfaring frem fra alle dem der er involveret i dens udførelse og påskønnelse, og for at bruge disse i deres væsen semantiske oplysninger til at kontrollere de syntaktiske data, som kan afledes af analyse af musikstrukturer.<sup>6</sup> Impulserne fra den kognitive antropologi har gjort det muligt at udvide musiketnologiens metoder og opnå ny viden om musikteori hos folk i samfund, der af nogle betragtes som ret primitive. Jeg vil gerne betone nødvendigheden af at samordne de to slags analyse

(som Blacking kalder semantiske og syntaktiske) – de semantiske med de syntaktiske data, da begge er betinget af de eksisterende kulturelle skel.

## 1. Perspektiver

Musiketnologi har også fået inspiration fra andre antropologiske<sup>3</sup> metoder, f.eks. hvad Geertz (1973) kalder for »thick description«, en beskrivelsesform der indeholder analyse. En ny tendens i USA og Europa er »Doorstep« forskning. Når man undersøger en anden social gruppe end ens egen som bor tæt på, eller en mindre social gruppe indenfor ens egen kultur, er man en »outsider« i det nære samfund. Man kan være »insider« og »outsider« i forskellige grader.

I dag forsøger musiketnologer også at indbefatte tilhørernes oplevelser (Feld 1982), og vekselvirkning mellem mennesker og betydning i den kunstneriske »performance event« (Quereshi 1987).

Musiketnologi beskæftiger sig med musikkens betydning i kulturhistorisk perspektiv, og dens egentlige arbejdsområde overlapper både kulturantropologi og kultursociologi. Musiksociologi blev udviklet på samme grundlag som socialismen ud fra ideologiske betragtninger over europæisk kunstmusik. Den beskæftiger sig med musik i de klasseopdelte vestlige samfund og med musikkens betydning i dens historiske – og klasse-mæssige perspektiv. Den undlader næsten helt at beskæftige sig med nodebilledet. Musiketnologi og musiksociologi er adskilt mere ved den historiske udvikling end ved egentlig iboende forskelle. Den italienske forsker, Marcello Sorce Keller, argumenterer for at forene de to (1987).

Hvor antropologiske metoder behandler mundtlige udsagn, kan man bruge psykologiske metoder til at undersøge ikke-verbale aspekter. På det kognitive plan, kan antropologi undersøge verbale udtryk, inklusive musik-demonstrationer i en verbal ramme, medens den kognitive psykologi i princippet kan undersøge ubevidste og quasi-bevidste processer. John Baily, en musiketnolog med træning i eksperimentalpsykologi, kombinerer de to fag. Ved at undersøge forbindelser mellem musikkens struktur og musikerens bevægelser ved instrumentalt spil, forsøger han at finde svar på spørgsmål som: Hvorfor har nogle samfund analytiske teorier, men andre ikke? Hvad er musikteoriens erkendelsesmæssige rolle? Er en given model »representational« – beskrivende men uden en direkte rolle i opførelse, eller er den »operational« – med dynamisk kontrol over forløbet af den musikalske udførelse? (Baily 1988).<sup>7</sup>

Nye retninger indenfor historie benytter sig af sociologi, antropologi, m.m. til at skrive hverdags-historier om almindelige mennesker, der før betragtedes

som for ubetydelige til at blive nedskrevet. Emmanuel Le Roy Laduries bog *Montaillou* (1982) om kættere i en sydfransk landsby under inkquisitionen er et spændende eksempel. Ligeledes er der nogle musikhistorikere, der arbejder med forskning som er beslægtet med musiketnologi, måske uden altid at være sig slægtskabet bevidst.

En udvidet dialog mellem musikhistorie og musiketnologi er ønskelig, og flere forskere mener at fremtiden vil se dem genforenet (Guido Adler 1885, Charles Seeger 1961, Rovsing Olsen 1973). I vores fælles bestræbelse for at forstå mennesker som musikere i alle kendte samfund, bidrager musikvidenskab indenfor en enkelt musiktradition, den europæiske, medens musiketnologi bidrager indenfor en bredere ramme, hvor forskellige begrebssystemer råder. Adlers opfattelse, at (enhver) organisering af toner forudsætter en tonevidenskab, *tonekunst*, er i virkeligheden en musiketnologisk tænkemåde (Blacking 1989:6-7, 9). Den samme teori og metode kan imidlertid ikke forventes at være gyldig i forskellige kulturkredse, hvor æstetikken er forskellig.

## 2. Æstetik

Hvad er skønt/uskønt i musik? Det kommer an på kulturen. Ubevidst vurdering og bedømmelse baseret på vores egen æstetik og tilvante musiksystem er så indgroet, at det kan spærre for en egentlig oplevelse udenfor de kulturer, der deler vores æstetiske grundlag (eller er nærbeslægtede med det). Alle har en ubevidst etnocentrisk æstetik. Når vi ser på vores egen kultur i forhold til en anden, som vi lærer at kende ved at rejse ud, eller gennem personer fra en anden kultur her i Danmark, udvikles vores forståelse.

Æstetik er en del af kulturen og varierer derefter. I forskellige kulturkredse kan verdensbilledet og de sproglige begreber være væsentlig anderledes, selvom fælles punkter findes. Men indenfor et og samme samfund deler lav- og høj- eller finkultur et grundlæggende æstetisk system, selvom der er forskelle på nogle punkter (cf. musiksociologi). Som udenforstående oplever man det fælles mønster stærkest i en fremmed kultur, medens vi i den kultur, vi selv tilhører, oplever forskellene som det væsentlige. P.g.a. det skarpe indre skel mellem høj- og lavkultur ses der i akademiske kredse ofte ned på folkemusik, selvom den klassiske musik udspringer fra rødder i folkemusik, også indenfor den vestlige kultur.

I begyndelsen af vort århundrede åbnede Picasso m.fl. vores øjne for skønheden i den fremmede visuelle kunst, der før højst betragtedes som interessant, men ellers grotesk eller grim. Interessen er endnu ikke slået igennem på samme måde i musikken som i den visuelle kunst, selvom romantikkens komponister

sværmede for folkemusik og mange komponister har fået inspiration fra fremmed musik. Den indonesiske gamelanmusik har f.eks. inspireret nogle af Poul Rovsing Olsens kompositioner og minimalmusikken. For en vestlig musiker eller lytter kan ægte gamelanmusik eller indisk obomusik ofte lyde som støj, selvom de pågældende musikere er dybt engagerede i deres kultur og musik.

Vores ører er blevet indstillet på vestlig harmonik igennem årelangt kendskab. Vi har også lært de særlige træk og fine distinktioner med hvilke virtuositeten manifesterer sig i vor egen musik, og hvordan vi skal reagere for at udtrykke vores anerkendelse eller utilfredshed. Når vi ikke kan genfinde de kendte strukturer i fremmed musik, er vi tilbøjelige til at afvise den. Vi kan opfatte et fælles mønster og oplever det som gentagelse, men mangler den dybere forståelse/viden til at opfatte musikkens variationer og nuancer. Waterman beskrev fænomenet m.h.t. sin oplevelse i Australien (1955):

*Aboriginal informants were unaware of the underlying identity [that I heard in their] karma songs even after this had been pointed out to them, but were aware of the differences. This is by no means unusual. In the same way, all or almost all Western music is alike, being based on certain basic concepts that include reliance on diatonism, a notion of absolute pitch, and actual or implied harmony and harmonic sequences. Yet one has to realize that most of the world's music does completely without these things before he is in a position to see that symphonies, operas, Dixieland jazz, popular tunes, hillbilly tunes, and so on are simply varieties of the same musical thing, and that in terms of world musical perspective the similarities are much more striking than are the differences to which those reared in the Western tradition pay almost exclusive attention.*

For at vænne ørerne til de nye lyde i fremmed musik kræves en lang tilvænningsperiode (Catherine Ellis beskriver oplevelsen, 1985, s. 3). Dengang jeg selv begyndte at undersøge sange fra stillehavsoen Bellona, hørte jeg et bestemt interval anderledes end min vejleder, Poul Rovsing Olsen. Igennem mit vedvarende arbejde med at transskribere og analysere sangene for at præcisere, hvilke tonerækker der blev brugt i netop den musik, blev mine ører vænnet til at høre også det interval. Det var ikke kun *mine* ører, som opførte sig på denne måde. En studerende som for nylig har transskriberet en af sangene oplevede præcis den samme fejlhøring. Da vi lyttede efter sagde hun, »man leder efter en dur-moll toneart – en kendt tonal sammenhæng«. Det hørte afhænger af ørerne, der hører, eller sagt med andre ord, tolkningen af et givet musikalsk udsagn afhænger af den lyttendes baggrund. Ofte hører man nemlig hvad man *forventer at høre*, betinget af den musikalske kultur, man er en del af. For at



forstå musikken på dens egne præmisser må man starte forfra og lytte sig ind på den.<sup>8</sup>

Uden at være fortrolig med dens baggrund kan man aldrig opnå nogen egentlig forståelse af fremmed musik. Selvom jeg havde lært lyden af Bellonas musik at kende igennem transskriptionsarbejde, og dens baggrund at kende igennem bøger og samtaler, fik jeg en helt ny forståelse for musikken og hørte den helt anderledes, i det øjeblik jeg oplevede mennesker fra Bellona udføre, tale om, og reagere på deres egen musik.

Indenfor vores egen samfundskultur er vi indforståede med kulturens sammenhæng og har et grundlag, som er nødvendigt for at forstå musikken. Med hensyn til fremmed musik mangler vi dette sikre forhåndskendskab til, hvordan mennesker interagerer med (forholder sig til og opfører sig over for) hinanden, hvordan musikken falder ind i hele det pågældende samfundsliv, og hvordan den er knyttet til bl.a. arbejde, slægtshistorie, legender, poesi, og dans – helhedssammenhængen eller »konteksten« for musikken.

Vi synes, at vores musikalske udtryk og ikke de andres er naturligt fordi kulturens æstetiske normer altid bestemmer hvad der er »rigtigt«, også i musik – i enhver kultur har folk et sådant etnocentrisk syn. Derfor er musik ikke et universelt sprog. Tværtimod, da musikken er ladet med gruppens egen identitet, kan folk udenfor gruppen almindeligvis ikke identificere sig med den, endog ikke lide den. Vi kan ikke forestille os andre muligheder end dem, som vores kultur har valgt.

Folk som tilhører den pågældende kultur ser musikken *indefra*, mens forskeren ser den *udefra*. En forsker må altid bevidst skelne mellem hans/hendes egne betragtninger om musikken og, hvad individer fra gruppen selv har sagt om deres egen musik. Antropologer kalder disse to synspunkter for henholdsvis *émic* (indeforstående) og *étic* (udenforstående).<sup>9</sup>

### 3. Metoder i musiketnologi

En musikkultur kan dokumenteres gennem dens materielle kultur (også arkæologisk bevaret materiale som instrumenter), billeder, figurer, m.m., gennem skriftlige historiske kilder, og for nutidens vedkommende gennem etnologiske undersøgelser i »feltet«. Arbejde med vidnesbyrd, billed- og lydoptagelser fra en levende, mundtlig tradition kræver helt andre metoder end arbejde med de skriftlige, historiske kilder.

Den kulturetnologiske indfaldsvinkel til musikalsk erkendelse handler om det, som bliver udtrykt i ord. Sproglige begreber udgør et væsentligt og uundværligt led mellem musikopførelsen og den musiklyd, som vi hører. Ved at

koncentrere sig om analyse af lydets struktur (musikstruktur) uden hensyn til det kulturbestemte sproglige mellemlid, har den klassiske musikvidenskab været på vildspor når det gjaldt forståelse for musik som lå udenfor dens eget kultur- og sprogområde. For eksempel, ved at opdele musikken i kategorier kendt i ens egen kultur, som slet ikke eksisterer i den pågældende kultur og dens sprog, uden at opfatte de kategorier der bruges i lokalsamfundet.

Kulturens begrebssystem er tilknyttet de bestemte fysiske forhold og betingelser under hvilke det har udviklet sig, og samtlige kulturens mangfoldige facetter, bl.a. i den musikalske adfærd, udtrykkes i et og samme begrebssystem.

Folk, der taler beslægtede sprog (såsom de polynesiske dialekter) deler også mange nøglebegreber. Disse begreber giver os indgang til at forstå den musikalske tankegang, som ligger til grund for den lokale musik – samt for stilen i hele det pågældende kulturområde. Ved brug af sådanne metoder, inspireret af den kognitive antropologi, har de enkelte forskere udført et gennembrydende forskningsarbejde og grundlagt en ny udvikling i faget musiketnologi (Feld, Zemp m.m.).

For første gang er en egentlig sammenlignende musikvidenskab («musicologi») inden for rækkevidde. Ved systematisk at sammenligne resultater opnået ved disse metoder fra de enkelte lokale musiktraditioner, vil det være muligt at beskrive og definere stilformer over et bredere kulturområde.

Feltarbejde er den vigtigste arbejdsmetode i musiketnologi. Dette stiller store krav til en kombineret arbejdsform, med grundigt forarbejde inklusive biblioteks- og arkivstudier, sprogindlæring, m.m., og analyse af det indsamlede materiale bagefter. I felten, over en forholdsvis lang periode, foretages bl.a.: interviews, dokumentation ved lydoptagelser, fotografering (film/video), samt indsamling af oplysninger (notater og andre dokumenter) vedrørende instrumenter, de tilstedeværende musikere og deres aktiviteter, sangteksterne og den sproglige fortolkning deraf, m.m. Vi kunne groft inddele hele arbejdet i følgende faser: 1) Forberedelse hjemme. 2) Indsamling af data i felten. 3) Bearbejdning af det indsamlede materiale. 4) Organisering, redigering og fremlæggelse af det bearbejdede materiale for et bestemt forum.

Følgende er eksempler på tre musiketnologiske analysemetoder, som har været frugtbare m.h.t. forskning og teoridannelse (baseret på A. Kaepler, 1972).<sup>10</sup>

a) *Musikvidenskabelig metode*. («Etic»). Tværkulturel sammenligning af rytmer, skalaer, modi, vokal produktion, og instrumenter. Metoden kan vise musikalske forskelle imellem *de kategorier som musikologen (musikvidenskabs-*

manden) har stillet op, som evt. ikke har mening for det folk der laver musikken. Man må tage hensyn til realiteterne, det som det pågældende folk erkender. (Brugt f.eks. i Christensen 1964).

b) *Historisk metode*. Skriftlige dokumenter og billeder bruges til at fokusere på kontinuitet og forandringer over længere tid. Målet er at afsløre præeuropæiske elementer og udskille musik, som blev udviklet hovedsagelig ifølge indfødte mønstre, selvom de religiøse og politiske sammenhænge er blevet ændret. De optrædende i dag kender ikke altid hele den sociale og religiøse baggrund, som frembragte deres danse- og musikværker. Selvom musik-produktet kan ligne hvad Capt. Cook og andre besøgende oplevede i d. 18.-19. årh., har vestlige intervaller og harmonier mange steder næsten helt erstattet de indfødte tonale systemer.<sup>11</sup>

c) »*Ethnoscience*« (etnovidenskabelig) *synsvinkel*. (»*Emic*«). Under feltarbejdet undersøges hvordan musik kategorier er benævnt og opdelt i den pågældende kultur idag. Der fremdrages (»*elicite*«) oplysninger om hvordan mennesker i det pågældende samfund *klassificerer, bruger og frembringer* deres musik. Hvordan er folkets klassificering af de musikalske typer, sådan som deres egen kultur definerer dem? – (»*emic*« eller indforståede). Metoden fokuserer på hvilke enheder og mønstre den pågældende musiktradition betegner og skelner imellem, for at afsløre nøglebegreber som udtrykker den formelle betydning af helheden (Sapir 1949:547). Således skitseres en række komponenter og begreber, hvorved én af traditionens musiktyper kan sammenlignes med en anden (f.eks. Zemp 1978, 1979). På samme måde undersøges også æstetikken i en musiktradition, for at afsløre de værdier som bliver lagt til grund for vurderingen af musikproduktet og dets udførelse.

Alle tre ovennævnte former for analyse burde foretages. Klassifikation efter kulturens egne kriterier skulle helst gå forud for den musikvidenskabelige analyse af disse kategorier. Polynesiske kategorier er, f.eks., som regel *ikke* baseret på musikalske elementer.

\*\*\*

Andre metoder findes, f.eks. er Helen Reeves fortaler for »the material culture of musical performance«, og Mantle Hood for »bimusicality«, d.v.s., at man skal lære selv at udøve den pågældende musik ved at blive undervist hos en lokal ekspert (1971). En afart af sidstnævnte retning har vundet indpas på MI igennem Michael Coolens undervisning i 1985. Denne retning er brugt på University of California (U.C.L.A.), hvor Hood indførte den, og på University of Seattle, men begge steder sideløbende med teoretiske og metodiske kurser i musiketnologi.

#### 4. Fagets stilling i dag

Antropologisk orienterede undersøgelser af den musikalske erkendelses natur har resulteret i noget af den mest betydningsfulde musiketnologiske forskning i de sidste 20 år. F.eks.: Zemp (1979) har undersøgt panfløjteensembler hos 'Are'are, et folk på Salomon øerne, og de intervalbegreber efter hvilke de bygger og stemmer deres instrumenter; Feld (1981) har beskrevet melodikonturnerne hos Kaluli folket på Ny Guinea; Sakata (1983) har skrevet om musikalsk »ethno-semantic« blandt Persisk-talende i Afghanistan. *»Vi har været vidne til udviklingen af en »kognitiv musiketnologi« baseret på undersøgelser af »emic« forestillinger og begreber om musik. Nogle studier har styret specifikt mod at udforske disse kognitive repræsentationer. Andre, såsom Blacking, er gået i lag med disse spørgsmål som en del af mere vidtspændende studier«* (Baily, 1988).

Nogle samfund, der udtrykker en musikteori i ord, laver selv en slags ethno-videnskabelig analyse af strukturerne i deres musik. Nogle beskriver tonalesystemer eller stemmesystemer og navngiver de forskellige toner, som de bruger, eller intervallerne imellem tonerne. Den form for analytisk musikteori arbejder med tonerne enkeltvis. De fleste af verdens musikere arbejder sandsynligvis med melodiske konturer (Harwood, 1976).

Da musikforskning i Stillehavsområdet kom i gang forholdsvis sent, er det tildels her disse nye musiketnologiske metoder blev udviklet og brugt (cf. Zemp 1979, Feld 1981, Ellis 1984). For at undersøge musikbegreberne i musiktraditionen på den polynesiske ø Bellona, har jeg ligeledes brugt metoder som tilgodeser nyere fremskridt i den kognitive antropologi (Rossen 1986-87, 1987, 1990).

#### Slutkommentar

Ifølge Blacking er musik en slags kunstnerisk (aesthetic) energi, *»the cheapest and most available form of energy«*, som kan bruges til musikterapi m.m. Han taler om en reintegration af musikvidenskab og musiketnologi, og siger at *»musical intelligence is a social intelligence which enables people to organize their bodies in a mutually agreeable and intelligible way without the need to rationalize... It seems that individuals have the capacity for making musical sense of the world and ... tuning-in with others«*... (Blacking 1989:11-12).

Personligt har jeg oplevet, at musik er en positiv indgang til et spændende kulturmøde. Igennem musik kan vi lære mennesker fra en anden kulturkreds at kende i et spændende samspil, der kan berige begge parter som individer, langt udover det rent faglige. I forskellige kulturer har folk forskellige måder at interagere på, som man kan lære at iagttage. Men vel at mærke kun hvis man er

åben for den form for situationsfornemmelse, og villig til at lære og til at løse de konflikter, der opstår hen ad vejen – for der er altid forskel i væremåde, og der er interesser man skal lære at kende og tage menneskelige og etiske hensyn til. Det er en måde at udvide vores bevidsthed på. Man skal rejse ud for at komme hjem – så forstår man først sit eget.

### **Abstract:**

Some anthropological perspectives/viewpoints in ethnomusicology.

An ethnocentric attitude to music and culture is held, if unconsciously, by most people. For example, like many people's names for their own group, the Greenland word *Inuit* means »human beings«. In this article I attempt to present some of the underlying anthropological perspectives in ethnomusicology (musical ethnology) developed to counteract this ethnocentrism, which causes problems both in regard to cross-cultural understanding and to cross-disciplinary communication. Identity and aesthetics are the central parameters, according to my thesis. The aesthetics of a culture gives rise to its style, but meaning is connected with the identity of the group that is expressed in the music and its associated arts. When syntax is correlated with semantics, form in art can be seen to contain meaning. Aesthetics and identity, both of which affect music profoundly, are cultural variables – although aesthetics has not yet been recognized as such within musicology. The importance of culture with regard to music must be taken into consideration when musical structure is to be analyzed; as there is no universal music, neither is there a universal musical analysis. New methods in ethnomusicology focus upon linguistic (semantic) expressions of musicians and their audiences concerning all aspects of music.

### **Noter**

1. Jeg har valgt at bruge et begreb, samfundskultur, til at betegne den generelle enhed, der består af samfund og kultur. Skelnen imellem de to i forbindelse med musiketnologi er en falsk og umulig opdeling.
2. Andre eksempler på misforståelser efter udsagn fra studerende og andre på MI: faget er lig med arkæologi eller gammel musik (studerende); det europæiske område hører ikke ind under musiketnologi (en lærer); faget er lig med et bestemt af dets områder (en studievejleder); faget er lig med et studie-objekt, »etno-musik«. Det nedladende engelske begreb »ethnic music« hensætter skabende musikere og deres værker i en anonym, andenrangs kategori ... som om den var en slags »non-music«, i modsætning til musik (og musikvidenskab) i den europæiske tradition (Blacking 1989:8-9).
3. I U.S.A. består faget »anthropology« af fire delfag, nemlig arkæologi, lingvistik, fysisk antropologi (racestudier), og »cul-

- tural anthropology« (som er lig med »ethnology« og »ethnography«). I U.S.A. er »ethnography« den beskrivende og »ethnology« den analytiske side af faget »cultural anthropology«. I Danmark er der, på grund af den historiske udvikling, en speciel skellen mellem fagene etnografi og etnologi, hvor etnologi mest bruges i forbindelse med »europæisk etnologi« – og det kunne i Danmark give anledning til at kalde musiketnologi for musiketnografi, men den internationale betegnelse vil fortsat være »ethnomusicology«.
4. Mening/betydning er det centrale ifølge Blacking (1971:30), og Merriam, som var positivistisk, nåede at opleve et nyt engagement med musikalsk følelse og mening (1975:64).
  5. De fleste musiketnologer er at finde på Department of Music, men Merriam var dog ansat på Indiana Universitetets Department of Anthropology. En af de oftest anvendte metoder (også af Merriam) til sammenligningsformål i '50erne og '60erne var at registrere de intervaller, som forekom i et musikstykke, i procentdele; den praksis viste sig ufrugtbar og blev forladt.
  6. »There is much to be done by eliciting verbal statements about dance, or dance experience from all those involved in its performance and appreciation, and by using this essentially semantic information as a check on the syntactic data that can be derived from analysis of dance structures« (Blacking 1984:8).
  7. »The anthropological approach to cognition is based upon what can be verbally articulated (including musical demonstrations framed in verbal terms), while cognitive psychology is, in principle, able to explore ... sub and quasi – conscious processes« (Baily 1988).
  8. Mette Jespersen, d. 13. november 1990.
  9. Man kan ikke påstå at det étic synspunkt er objektivt, da intet menneske kan være objektivt p.g.a. sin ideologi og sine ubevidste holdninger.
  10. Med forfatterens tilladelse.
  11. Adrienne L. Kaepplers 1972-manuskript præsenterer de musikgenrer, som hun fandt under sit feltarbejde på Tonga, i et etnohistorisk perspektiv, baseret på instrumenter og beskrivelser fra d. 18.-19. årh.

## Litteraturhenvisninger

- Baily, John. 1988. Anthropological and psychological approaches to the study of musical cognition. *Yearbook for Traditional Music* 20:114-124.
- Blacking, John. 1971. Towards a theory of musical competence. *Man*. Anthropological Essays presented to O.F. Raum. Cape Town.
- 1984. Dance as a cultural system and human capability: an anthropological perspective. *Dance: a multicultural perspective*. Report of the Third Study of Dance Conference, red. Janet Adshead. University of Surrey.
- 1989. Towards a reintegration of Musicology. Paper presented at the Anglo-Swedish Conference on Ethnomusicology. Cambridge.
- Christensen, Dieter. 1964. Old musical styles in the Ellice Islands, Western Polynesia. *Ethnomusicology* 8.
- Dansk Selskab for Musikforskning »Referat af den ordinære generalforsamling tirs. d. 15. maj 1990...«.
- Ellis, Alexander John. 1884. On the musical scales of various nations.
- Ellis, Catherine. 1985. *Aboriginal Music: Education for Living*. St. Lucia.

- Feld, 1981. Flow like a waterfall: the metaphors of Kaluli musical theory. *Yearbook for Traditional Music* 13:22-47.
- 1982. *Sound and sentiment*. Philadelphia.
- Geertz, Clifford. 1973. *The interpretation of cultures*. New York.
- Harwood, 1976. Universals in music: a perspective from cognitive psychology. *Ethnomusicology* 22:521-33.
- Hood, Mantle. 1971. *The Ethnomusicologist*. Los Angeles.
- Kaeppler, Adrienne L. Tongan Musical Genres in Ethnoscience and Ethnohistoric Perspective. Manus 1972. Duplicated and presented at the Annual Meeting of the Society for Ethnomusicology, Toronto.
- Lawrence, Helen. 1990. The material culture of music performance on Manihiki. *Culture & history in the Pacific*. Transactions nr. 27, Finnish Anthropological Society.
- Merriam, Alan. 1964. *The Anthropology of Music*. Evanston.
- Nettl, Bruno. 1964. *Theory and Method in Ethnomusicology*. London.
- Quereshi, Regula Burckhardt. 1987. Musical sound and contextual input: a performance model for musical analysis. *Ethnomusicology* 31 (1).
- Rovsing Olsen, Poul. 1973. *Musiketnologi*. Kbh.
- Rossen, Jane Mink. 1986-87. Sangtraditionen fra Bellona, et polynesiske ø-samfund. *Musik & Forskning* 12:163-184.
- 1987. *Songs of Bellona Island (na taungua o Mungiki)*. Copenhagen: Forlaget Kragen.
- 1990. Politics and Songs: A Study in Gender on *Mungiki*. Music, Gender, and Culture, Marcia Herndon and S. Ziegler, eds. *Intercultural Music Studies* 1. Berlin.
- Sakata, Hiromi Lorraine. 1983. *Music in the Mind. Concepts of Music and Musician in Afghanistan*. Kent: Kent State University Press.
- Sapir, E. 1949. *Selected Writings of E. Sapir in Language and Personality*, red. Mandelbaum. U. Cal. Press.
- Seeger, Anthony. 1987. *Why Suyu Sing*. Cambridge (Storbritannien).
- Seeger, Charles. 1961. Semantic, logical and political considerations bearing upon research in Ethnomusicology. *Ethnomusicology* 5 (2):77-80.
- Slobin, Mark. 1982. *Tenement Songs (:): the popular music of the Jewish immigrants*. Urbana, Chicago, London.
- Sorce Keller, Marcello. 1987 manus. Forty years of research: sociology of music vs. ethnomusicology. Kongresindlæg ved ICTM (International Council for Traditional Music).
- Titon, Jeff Todd. 1984. *Worlds of Music*. London and New York.
- Zemp, Hugo. 1978. 'Are'are classification of musical types and instruments. *Ethnomusicology* 22:27-37.
- 1979. Aspects of 'Are'are musical theory. *Ethnomusicology* 23:6-48.
- Waterman, Richard A. 1955. Music in Australian aboriginal culture – some sociological and psychological implications. *Journal of Music Therapy* V:40-49.