Musikkfeltet

Dag Østerberg og Rudolf Terland Bjørnerem

Musikkfeltet

En innføring i musikksosiologi

CAPPELEN DAMM AKADEMISK

© CAPPELEN DAMM AS, Oslo, 2020

ISBN 978-82-02-62731-7
1. utgave, 1. versjon 2020
E-utgaven baserer seg på 1. trykte utgave, 2017

Omslagsdesign: Anders Svendsen/Tonic Design AS
Sats/design: Bøk Oslo AS
Elektronisk tilrettelegging: Bøk Oslo AS

Materialet i denne publikasjonen er omfattet av åndsverklovens bestemmelser. Uten særskilt avtale med forlaget er enhver eksemplarfremstilling og tilgjengeliggjøring bare tillatt i den utstrekning det er hjemlet i lov eller tillatt gjennom avtale med Kopinor, interesseorgan for rettighetshavere til åndsverk.

www.cda.no
akademisk@cappelendamm.no

Innhold

Innledning 11
Musikkvitenskap og sosiologi: Hva er musikksosiologi? 11
Musikkfeltet 12
Musikkens mening og forståelsesform 14
Sosialstatistisk musikkforskning 14
Musikkens struktur og stofflighet 15
Følelse som forståelse 16
Symbol og analogi 17
Gleden ved å synge og spille sammen: Musikklivets grunnlag 18
Sosial integrasjon, desintegrasjon og konflikt 18
Oversikt over bokens kapitler 19

I
Musikkfeltets hovedakse: Kunst – underholdning 21
Historikk: Musikk fra håndverk til kunst 21
Fra kirketoneartene til dur/moll-tonalitet 22
Musikeres stilling i samfunnslivet 23
Romantikkens høye vurdering av kunstmusikk 24
Musikkfeltets hovedakse: Kunst – underholdning 25
Kunstmusikken institueres på 1700-tallet: Det vakre og opphøyde 27
Fremskrittet og musikken 28
Klassisk musikk som felles erindring 29
Kunstmusikk som selvreferensiell 32
Underholdning: Kunstmusikkens motpol 32
Populærmusikk som nærmer seg kunstmusikken 34
«Opusmusikk» og «musikking» 37

II
Musikkens materialitet 39
Sosiomaterialitet 39
Sosiomaterielle handlingsfelt 40

Musikk som sosiomaterialitet ... 42
Materialiteten som forutsetning og krav ... 42
Musikkindustri ... 44
Musikkindustriens fremvekst ... 45
Industrielle trekk i dagens musikklandskap ... 48
Baumols sykdom og den levende musikkens motstandsdyktighet ... 52
Makt og avmakt i materiellstrukturen ... 53
Musikk som investert kapital: Musikkindustrien og forbrukerne ... 54
Musikkindustrien, bevilgende myndigheter og artister ... 56
Ekskurs: Sosiomateriell tolkning av symfoniorkestret ... 59

III
Levende musikk som primærrelasjoner ... 63
Primærgruppenes betydning: Sosiologisk grunnsetning eller teorem ... 63
Kammermusikk som eksempel på primærrelasjoner og primærgruppe ... 64
Udifferensiert og differensiert solidaritet og fellesskap ... 67
Kor som form for organisk eller differensiert solidaritet ... 67
Korets sosiale liv ... 68
Korbevegelsen ... 70
Korpsbevegelsen ... 72
Improvisasjon ... 73
Klaveret ... 74
Festivaler ... 74

IV
Innspilt musikk, kontekst og sekundærrelasjoner ... 77
Musikalske sekundærrelasjoner ... 77
Innspilt musikk og kontekst ... 77
Situasjonsbundet og kontekstresistent musikk ... 79
Hinsides tid og sted: Den «evige» musikken ... 81
Radio ... 82
Strømmetjenester ... 84
Musikkens trivialisering ... 87
Sekundærrelasjonenes kvantitet, primærrelasjonenes kvalitet ... 89

V
Musikk, alder og kjønn ... 91
Sosialisering og barnesang ... 91
Barns musisering og lytting ... 92

Ungdomstid og fremtidsutsikter 93
Etterkrigstidens ungdomskultur 95
Alder og utøvende kunstnere 96
Generasjon og kohort 96
Musikk, ungdommelighet og alderdom 98
Musikk og kjønn 100
Kvinners situasjon i den klassiske kunstmusikken 101
Kvinners deltagelse i jazz og 1900-tallets populærmusikk 104
Strukturelle ulikheter i dagens musikklandskap 105

VI
Musikk og samfunnsklasser 109
Samfunnsklasser 109
Musikkens klassetilhørighet 110
Sosial lagdeling og sosialisering 111
Fra standssamfunn til klassesamfunn 111
Borgerlig musikk? 113
Max Weber (1864–1920) 113
Vestens rasjonalitet og musikk ifølge Max Weber 114
Borgerskapets musikk 116
Kunstmusikken og den sosialliberale og sosialdemokratiske samfunnsorden 117
Pierre Bourdieu (1930–2003) 118
Teorier: Felt, habitus og kapital 118
Bourdieus musikkundersøkelser 121
Bourdieus innflytelse på musikksosiologien 122
Klassesamfunnets forandring 123
Nyere undersøkelser 125
Sluttord 126

VII
Musikk og offentlighet 127
Innledning 127
Kollektiv rituell offentlighet 127
Representativ offentlighet 130
Kritisk eller borgerlig offentlighet 132
Folkelig offentlighet 136
Proletarisk offentlighet 139
Reføydalisering av offentligheten 142
Mot en globalisert offentlighet? 144

VIII

Musikkens sosiale funksjoner 147
Musikkens sosiale funksjoner: Affirmativt fortolket 147
Kulturelle institusjoners allmenne sosiale funksjon 148
Latent og manifest funksjon 149
Integrasjon gjennom musikk og amfibisk situasjon 151
Eksempler: Bruksmusikk, absolutt musikk og musisering 153
Kirkemusikk 153
Opera 154
Militærmusikk 156
Nasjonal musikk 158
Dansemusikk 161
Bakgrunnsmusikk/musak 161
Funksjonelle trekk ved absolutt musikk 163
Funksjon og musikalsk praksis (musisering) 165
Eksempel: Solistkonsertens sosiale form 167
Theodor Wiesengrund Adorno (1903–1969) 168
Kritisk versus tradisjonell teori 170
Negativ tolkning av sosial funksjon 170
Skillet mellom ideologi og kritikk 171
Den klassiske musikken: Funksjonell som funksjonsløs 172
Klassiske mesterverker som fetisjer 172
Andre sosiale funksjoner 173
Musikalske produktivkrefter 174
Kritiske og ideologiske lyttemåter 175
Musikk og samfunnsklasser 176

IX

Konflikter og tendenser til oppløsning 179
Innledning 179
Händels skifte fra opera til oratorium: Formidling av en klassekonflikt 180
Operastriden i Paris cirka 1775 181
Motsetningen mellom brahminere og wagnerianere 182
Tre «skandaler»: Strauss, Schönberg og Stravinskij 184
Kulturkonflikt i mellomkrigstidens Frankrike 185
Musikk og politikk i Weimarrepublikken 188
Sovjetunionen, Stalin og Sjostakovitsj 190
Kunstmusikken og den kalde krigen 191
Luigi Nono: Kommunist og samtidskomponist 191
Jazz, rap og etnisk konflikt 192
Generasjonskonflikt, motkultur og rock 195

Anomiske tilstander blant pop- og rockestjerner 198
Destabilisering av kjønnsrollene..... 199

X
Musikklandskapets forvandling 201
Fremskritt, modernisme og postmodernisme 201
Musikkfeltet frem til 1960: Offentlighet og fremskritt..... 203
Serialismen: Antiromantisk og vitenskapelig 204
Former for moderne musikk 205
Kunstmusikk etter 1960 205
Populærmusikk etter 1960: Økt mangfold og «hybridisering» 209
Gråsone mellom kunst og underholdningsmusikk..... 211
Jazz som gråsone 212
Musikkinstitusjonene som treg materie..... 214
Nye sammenhenger mellom musikk, offentlighet og klasse..... 215
Sammenhengen med utenommusikalske offentligheter..... 218
Fragmentering, endring og konflikt 220

Avslutning 223
Litteratur..... 225
Stikkord 231

Innledning

Musikkvitenskap og sosiologi: Hva er musikksosiologi?

Musikk i alle slags former finnes overalt, i alle slags former for samfunnsliv. Om musikken som sådan, musikken i seg selv, finnes en vitenskap – *musikkvitenskapen eller musikologien*. Det finnes også en vitenskap om det sosiale som sådant – *sosiologien*. *Musikksosiologi* er et emne og fagområde som har begge vitenskaper som sin forutsetning. Musikk finnes eller foregår alltid i sosiale situasjoner eller kontekster. Følgelig kan den undersøkes ikke bare rent musikkvitenskapelig, men også fra et sosiologisk standpunkt. Omvendt preger musikken enhver sosial kontekst og endrer, i større og mindre grad, dens betydning.

Musikksosiologien befinner seg altså i spenn mellom to vitenskaper. Som en følge av dette har viktige teoretikere forskjellig faglig bakgrunn og forskjellig oppfatning av musikkfeltet. Noen ser på musikksosiologien som et emne underlagt musikkvitenskapen, som også tar i bruk sosiologiske metoder.[1] Andre ser på musikksosiologien hovedsakelig som en del av kultursosiologien, og dermed som et felt som faller inn under sosiologien.

Foreliggende bok går tverrfaglig frem. Kultursosiologi kan nok på egen hånd trekke viktige konklusjoner om musikkfeltet. Men musikksosiologien trenger også verktøy for å betrakte musikken i seg selv. Omvendt er det viktig for en musikkviter som vil undersøke musikkens sosiale sammenhenger, å ta i bruk sosiologiske metoder. Musikksosiologi kan altså ha betydning for både musikkvitenskap og sosiologi, og begge retningene kan bidra til utviklingen av musikksosiologi som fagfelt.

Musikksosiologiens avhengighet av metoder og kunnskaper fra to adskilte vitenskaper har antagelig bidratt til at den i liten grad har klart å bli et selvstendig fagfelt. Internasjonalt har det vært enkeltutgivelser, det finnes fagmiljøer og viktige skribenter som har tatt opp det sosiale i musikken.[2] Likevel

1 Ivan Supicić (1987). *Music in Society: A Guide to the Sociology of Music*, s. 15.

2 Særlig viktig er antologien *The Routledge Reader on the Sociology of Music* (2015). Gjennom en samling av både eldre og nyproduserte tekster gir den et overordnet innsyn i musikksosiologiens mangfoldige historie og retninger, noe som gjør den til en unik bok i nyere tid.

er det ikke blitt til noen sammenhengende forskning rundt emnet. Også i Norge er det gitt enkeltstående bidrag som kan regnes som musikksosiologiske, men det har ikke vært noen enhetlig tilnærming til feltet.[3]

Foreliggende bok blir derfor, med de fordeler og svakheter det innebærer, et pionerarbeid som tar for seg musikkfeltet som helhet, og der drøftelsene gjennomføres med et overordnet sett av sosiologiske og musikologiske begreper.

Det finnes mye samfunnsforskning om musikk og kultur som gir viktige bidrag uten å ha de sosiologiske grunnbegrepene som utgangspunkt. Her er det nærliggende å vise til den retningen som kalles «Cultural studies». Den ser kulturlivet i videre sammenhenger og fra forskjellige fagfelter, blant annet litteraturvitenskapen. Andre nærliggende retninger er musikkantropologien, etnomusikologien og «new musicology» -strømningen innenfor musikkvitenskapen.[4]

Tidligere innføringsbøker om musikksosiologi varierer stort både med hensyn til tema og tilnærmingsmåter. Mange tar utgangspunkt i anerkjente teoretikere som også har gitt musikksosiologiske bidrag. Sentrale skikkelser her er Max Weber (1864–1920), Hans Engel (1894–1970), Theodor W. Adorno (1903–1969), Alphonse Silbermann (1909–2000), Kurt Blaukopf (1914–1999), Howard Saul Becker (1928–) og Pierre Bourdieu (1930–2002).

I denne boken tas det utgangspunkt i sosiologiske grunnbegreper og en rekke avledede begreper[5], og disse styrer både bokens form og tilnærmingen til musikken. Av den grunn er det stor bredde i musikken som presenteres, mens kapitlene tar opp velkjente sosiologiske emner som integrasjon og desintegrasjon, klasse, offentlighet, kjønn, alder, sosial funksjon og så videre. Boken beskriver musikklivets virksomheter og ordninger og tolker dem sosiologisk. Den vil også være et utgangspunkt for videre forskning om og forståelse av det veldige mangfoldet som utgjør *musikkfeltet*.

Musikkfeltet

Samfunnslivet utgjøres av et utall forhold og virksomheter mellom mennesker – fra mylderet i storbyens trafikk til par som vandrer på stille veier, fra helt tilfeldige og flyktige møter til statsoverhoders nøye og lenge planlagte. Blant de utallige sosiale relasjoner, består en god del av mennesker som har slått

3 For en historisk oversikt over musikksosiologiens utvikling, se overnevnte bok s. 1–15.

4 Se også innledningskapitlet i Even Ruud (2016). *Musikkvitenskap*.

5 Disse er blant annet beskrevet i Dag Østerberg (2012). *Sosiologiens nøkkelbegreper*, 7. utg.

seg sammen med et formål for øye og dannet *organisasjoner*. Disse har nesten alltid sine tilholdssteder, sine bygninger og rom, sine kontorer eller verksteder, sine kommunikasjonsmidler og sine apparater, og dette utgjør den materielle side ved organisasjonenes sosiale relasjoner.

Organisasjoner av en viss størrelse og varighet kan betegnes som *institusjoner* – en skole, et sykehus, et eldresenter, et fengsel omtales iblant som institusjoner. De er sosiomaterielle enheter med en viss tyngde og treghet. Ordet «institusjon» brukes også i en annen betydning: Det betegner da de ordninger som hele samfunnslivet bygger på, forutsetter og uttrykker. I denne betydning er for eksempel rettsvesenet ikke bare en eller flere organisasjoner, det er en av samfunnets *hovedinstitusjoner*. Måten arbeidslivet er ordnet på, samfunnsøkonomien, er en annen hovedinstitusjon, og likeså familie og slekt. Også kulturen er i denne betydning av ordet en institusjon. Den er organisert, med sine regelverk, sine faste fremgangsmåter (prosedyrer), sine apparater og sine tegn og emblemer.

Det samme gjelder musikklivet som del av kulturen. Selv om dens stilling ikke er like ubestridt (jf. siste kapittel), er av alle musikkformer *kunstmusikken* den som i høyest grad kan sies å være en viktig institusjon i kulturen. Den tillegges også størst betydning av myndighetene, som til gjengjeld får sin berettigelse, sin legitimitet, styrket av kunstmusikken.

Innen kunstmusikken er det grunn til å skjelne mellom den *klassiske* musikken, som omfatter tidsrommet mellom cirka 1650 og 1950, og samtidsmusikk eller *avantgarde*-musikk. Det er den klassiske kunstmusikken som tillegges størst betydning av myndighetene, og som på sin side bidrar mest til å legitimere dem. De andre musikkslagene er i mengde, kvantitativt, mye større enn kunstmusikken. Det er bruksmusikk og funksjonell musikk av alle slag og underholdningsmusikk i mange sjangre. En annen viktig musikkform er barnesanger, som er en måte for barn å «sosialiseres» på, å komme inn i samfunnet.

Helheten av forskjellige former for musikk, måter å utøve, lytte eller spille musikk på, musikken i sin materialitet – instrumenter, bygninger, teknologi, industriell produksjon og lignende – dens organisasjoner, formidlinger og bivirksomheter, utgjør her til sammen *musikkfeltet*, med dets mangfold og indre motsetninger. Det er denne størrelse som i det følgende skal beskrives og drøftes sosiologisk.

Musikkens mening og forståelsesform

Noen vil kanskje umiddelbart ta avstand fra musikksosiologiens mål om å «tyde» musikkens sosiale betydning. Musikken kan oppfattes som noe sublimt eller opphøyd i forhold til samfunnet og menneskenes hverdag. Derfor verken kan eller bør den gis noen sosiologisk tolkning, fordi den på et vis befinner seg i en annen sfære enn samfunnets konflikter og skillelinjer. For å imøtegå et slikt syn skal det i det følgende redegjøres for forskjellige måter musikken kan ha mening og måter vi kan forstå den på.

Det finnes i hvert fall tre forskjellige former for *mening* og tilsvarende former for forståelse: Den kausale, den biologiske og den humanistiske eller hermeneutiske.

Kausal forståelse er den som særlig gjelder i naturvitenskapen. Den legger til grunn at alt som skjer, er virkninger av årsaker, og bestemmer dette forholdet helst som et matematisk funksjonsforhold: Ved kjennskap til en gjenstand eller et felts tilstand på et tidspunkt er det mulig å beregne og forutsi tilstanden på et vilkårlig valgt annet tidspunkt. «Naturlovene» er kausale.

Biologien finner mening i de levende veseners væremåte og atferd ved å forutsette at livet er *selvbekreftende* og innstilt på *selvbevarelse*. Vi forstår organismene annerledes enn det livløse stoffet, de tilpasser seg omgivelsene, søker å formere seg og så videre.

Ved det særegent menneskelige – *antropologiske* eller *humanistiske* – gjelder begreper om handling og virksomhet, om tenkning, forståelse, erkjennelse, om uttrykk, stil, kultur og samfunn. Disse begrepene har en annen form eller logikk enn de kausale og biologiske. Derfor er de humanistiske fag, psykologien og samfunnsvitenskapene logisk eller epistemologisk forskjellige fra naturvitenskapene.[6] De kan med et fellesord betegnes som fortolkende eller *hermeneutiske*:[7] De tolker emner og forhold med henblikk på deres betydning. Musikkvitenskapen fortolker begrepsmessig musikkens betydning eller mening. Også musikksosiologien anvender hovedsakelig den fortolkende metode.

Sosialstatistisk musikkforskning

Enhver beskrivelse av musikken i et samfunn vil romme kvantitative forhold, kjensgjerninger om mengder og forhold innen mengder – for eksempel hvor stor «interessen» for forskjellig slags musikk er på et gitt tidspunkt, eller over

6 Se f.eks. Cassirer (1994). *Kulturvitenskapenes logikk*. Pax forlag.

7 Etter Hermes, budbringerguden i den oldgreske forestillingsverden.

et større tidsrom. Slike kjensgjerninger har nesten alltid et *statistisk* preg: De angir *sannsynligheten* for at noe er tilfelle, ytterst sjelden at noe alltid er tilfelle. Dersom for eksempel 70 % av unge jenter liker musikken til en popartist, er det så stor sannsynlighet for at i en tilfeldig utvalgt gruppe ungjenter, vil så mange ha denne musikksmaken. *Korrelasjon* er et viktig statistisk begrep – for eksempel at egenskaper ved personer kan være mer eller mindre hyppig til stede på samme tid. Dersom det for eksempel er slik at jo høyere alder, jo større interesse for «klassisk musikk», foreligger en (positiv) korrelasjon. Slik kvantitativ forskning kan være en viktig del av musikksosiologisk forskning, som for eksempel i Pierre Bourdieus arbeider som gjennomgås i kapittel VI. Hovedvekten ved musikksosiologiske arbeider vil likevel stort sett ligge på fortolkning av det sosiomusikalske stoffet. Her er det viktig at musikalsk praksis i videste forstand alltid er en sosial situasjon og dermed også har en sosial betydning. Denne kan beskrives og utdypes av musikksosiologien og mer allment av kultursosiologien.

Musikkens struktur og stofflighet

Musikk er lyd som følger en eller annen orden, og som sådan viser den tilbake til eller bygger på matematikken eller matematisk logikk og forståelse. Musikk er inkarnert eller stoffliggjort tenkning.[8] Men den skiller seg fra vitenskapelige former for skrift, som også er inkarnert eller stoffliggjort, materialisert tenkning. For teksten i sin materialitet er bakgrunn, slik at logikken selv eller tankegangen får nesten all oppmerksomhet. Skriftbildet oppebærer tenkningen, dersom leseren fester seg ved selve skrifttegnene i deres stofflighet, forstyrres og avledes tanken. Det forholder seg omvendt for musikkens vedkommende: Den musikalske forståelse søker ikke selve den logikk som oppebærer musikken, men vil oppfatte musikken nettopp i dens stofflighet, som «appell» til sansene og følelsene.

Forholdet til musikk kan være mer eller mindre strukturelt og sanselig, som to poler i musikklytting. Den som oppfatter musikken mest mulig strukturelt, nærmer seg en matematisk innstilling. Den som nesten bare oppfatter klang, nærmer seg søken etter et rent legemlig behag. Mest mulig abstrahert

8 Det samme gjelder sjakkspillet. I dag finnes datamaskiner på høyde med de dyktigste sjakkspillere. Men slike maskiner kjenner ikke sjakkspillet med dets skjønnhet og symbolikk, de bare regner ut trekk med svært høy hastighet. For så vidt spiller de ikke sjakk i ordets alminnelige betydning.

fra sin stofflighet er altså musikkens struktur og strukturering, og det langs flere «dimensjoner» eller «parametre» – melodilinje, harmoni, polyfoni, klang, rytme. Mer konkret finnes forskjellige musikalske grunnformer – hvorav den vestlige dur-moll-musikken er én form, som ble rådende etter at den modale musikken hadde vært det gjennom århundrer frem til rundt år 1600.

Følelse som forståelse

At musikk har mening, følger uten videre av at ethvert forhold til verden er forming eller et forhold til former. Verden fremstår som helhet av mer eller mindre avsluttede former eller bruddstykker av former. Musikk er én slik sanset form blant utallige andre, og dermed noe forståelig. Likevel: At musikk har mening og er noe forståelig, kan virke urimelig for alle dem som forbinder musikk med følelser. Det kan være fordi de tenker på forståelse som en ren tankevirksomhet, hvor følelseslivet er sjaltet ut. Men også følelser innebærer forståelse. Å være for eksempel glad eller bedrøvet er å kjenne glede eller tristhet over noe, og det er å forstå noe. Også følelseslivet omfattes av regelen om at all bevissthet er bevissthet om noe.[9] Men følelsenes forståelse er ofte, kanskje vanligvis, latent – det vil si underforstått, stilltiende, eller om den kommer til språklig uttrykk, ikke fremstilt i begreper. Den glede, det vemod eller den grepethet som erfares ved musikk, rommer – er det rimelig å anta – for det meste en forståelse som er latent. De fleste har kjent at musikk har fått det til det å risle nedover ryggen. Det er en art forståelse, men som oftest vanskelig å gi begrepsmessig uttrykk – og tilsvarende gjelder for mye annen musikkopplevelse.

Følelser er altså rettet henimot en gjenstand eller et emne. Det kan være en kortvarig følelse, som gleden ved at solen bryter gjennom en overskyet dag, eller en langvarig følelse, som vedvarende vemod. Noen av Brahms' langsomme satser, for eksempel, kan være *analogon*[10] for slikt vemod – «ja, slik er nå engang livet, vakkert i blant, og fullt av lengsel og sorg over det vakre som var.» Her gjelder følelsen og musikken en «livsfølelse». Tilsvarende for «gladjazzen» – meningen med en del Dixieland-musikk er at «det er moro å leve!» Slike betydninger i musikken kan spores ved hjelp av fortolkning.

---

9 Denne påstand – at all bevissthet er bevissthet om noe – betegnet de tyske filosofene Franz Brentano (1838–1917) og Edmund Husserl (1859–1938) som «intensjonalitetsprinsippet».

10 Ordet «analogon» anvendes i en kjent bok av den franske filosofen, psykologen m.m. Jean-Paul Sartre (1940). *L'Imaginaire: Psychologie phénoménologique de l'imagination*, eng. utg. *The Imaginary: A Phenomenological Psychology of the Imagination.*

Symbol og analogi

Symboler er én art tegn ved siden av andre, så som det ikoniske og det arbitrære tegnet. Ikonet er rett og slett et bilde, som skiltene som møter en langs motorveien med bilde av kniv og gaffel. Ved det arbitrære eller vilkårlige tegnet, derimot, er forholdet mellom tegnet og det som betegnes helt utvendig. Slik er de forskjellige statenes flagg arbitrære, de står for hver sitt land, uten å ligne på dem.

Et symbol har en indre forbindelse til det som symboliseres. Løven, «dyrenes konge», i det norske riksseglet, symboliserer styrke og øverste myndighet. Liljens hvithet kan symbolisere moralsk renhet. Diamanter og andre edelstener symboliserer noe sjeldent og utsøkt også i samfunnslivet. Justitia med bind for øynene skal symbolisere den upartiske, rettferdige domstol. Skjønnhet, skrev den tyske filosofen Immanuel Kant (1724–1804), er et symbol for høy moral.[11] I tråd med det: Vakker musikk symboliserer gode situasjoner og gode forhold mellom mennesker.

Å lage en *analogi* er å uttrykke et forhold som ikke er det samme som, eller *identisk* med et annet, men som *ligner* på det. Evangelienes mange lignelser er analogier: Sennepsfrøet som blir til et kjempetre er en *analogon* for at Jesu forkynnelse kan bli til en mektig kirke, og selve sennepsfrøet en *analogon* for hans forkynnelse. Diktningen består overveiende av analogier, som i verselinjen «Agnes, min dejlige sommerfugl, dig vil jeg legende fange.»[12] Den deilige sommerfuglen er analogon for hennes vakre vesen og fremtoning.

Analogiene er sammenligninger som skaper en større eller mindre forskjell. De kan være overdrevne som i karikaturer eller tilbedelse. I Händels *Ode til dronning Annes fødselsdag* fra 1714 hylles hun som en sol. *Un trono vicino al sol*, en trone ved siden av solen, synger tilbederen i Verdis opera *Aïda*, en analogon for den plass Aïda har i hans tilværelse. I Lehàrs operette *Smilets land* sammenligner elskeren seg med blomsten som visner «om ikke den kysses av solskinnet», den elskede er som en sol. *Here comes the sun* er en tilsvarende analogi hos The Beatles. Som regel forsterker, svekker eller på andre vis endrer analogien betydningen av det som analogiseres, og er analogien vellykket, er den *treffende*.

---

11 Kant (1995). *Kritikk av dømmekraften*, § 59 Pax forlag, originalutgave, *Kritik der Urteilskraft* (1790).

12 Fra versedramaet *Brand* av Henrik Ibsen (1828–1906).

Gleden ved å synge og spille sammen: Musikklivets grunnlag

Selv om vi mennesker er grunnleggende sosiale vesener, betyr ikke det at alt samvær og samkvem er preget av glede eller behag. Alle har erfart det motsatte – mistro, uvennlighet, bedrag, dyp uenighet, forbitret kamp eller rett og slett likegyldighet. De fleste gjøremål innebærer også slit og strev, både i og utenfor arbeidslivet.

Musikk kan være et emne og område hvor mennesker møtes på en lystbetont måte, særlig når det ikke skjer i yrkessammenheng eller på andre vis som en plikt. Å synge sammen og spille sammen er en umiddelbar gjensidig bekreftende handling. De som synger eller spiller, er sammen om noe som i seg selv er en grunnleggende bekreftelse, fordi musikken selv er harmonisk. Dissonanser inngår i enhver musikk, og er en analogon for konflikt, men disse overvinnes alltid av den avsluttende konsonans, ifølge harmonilærens regler. Musikkvirksomhet innen dur-moll-tonaliteten er noe harmoniserende, og dermed gledesbetont. Sang og spill i fellesskap er da også utbredt overalt.

Musikklivet kan fremstå som et konglomerat av organisasjoner, foreninger, studioer for innspillinger, musikkforlag og butikker og så videre, fjernt fra de enkeltes sang og spill. Likefullt er det en godt begrunnet påstand at det å synge og spille sammen danner grunnlaget for hele musikklivet, i alle dets former og forgreninger. Påstanden hviler på en grunnsetning eller et teorem i den allmenne sosiologien om at nære forhold mellom mennesker, «ansikt til ansikt», er et vilkår for alt samfunnsliv. Slike «primærrelasjoner» er grunnlaget for alle andre sosiale relasjoner der mennesker er i kontakt med hverandre på avstand, «sekundærrelasjoner» som gjennom Internett eller andre medier, noe som utdypes i kapittel III og IV.[13]

Sosial integrasjon, desintegrasjon og konflikt

Ordet «integrasjon» viser til en helhet av noe slag. Alt sosialt liv handler om hvordan mennesker inngår i helheter eller grupper. Mennesker søker å være med i eller danne grupper, frykter eller tvert om bidrar til at disse går i oppløsning eller desintegrerer, og prøver å integrere andre mennesker til nye grupperinger. Konflikter innen en integrert samling mennesker er vanlig og kan både føre til desintegrasjon og til at gruppens integrasjon styrkes.

---

13 Et lignende skille er Tönnies' (2012) skille mellom Gemeinschaft og Gesellschaft, jf. *Sosiologiens nøkkelbegreper*, s. 18–22.

De følgende kapitler tar for seg den vestlige kulturens musikk og undersøker den sosiologisk ut fra dens mange ulike funksjoner og kontekster, og ut fra det overordnede siktepunkt – musikkens forhold til det sosiale livets integrasjon, desintegrasjon og konflikter.

Oversikt over bokens kapitler

Kapittel I fremstiller et hovedskille innen musikken, mellom musikk som kunst og musikk som underholdning, og det gjensidige, dialektiske forholdet mellom disse to.

Kapittel II omhandler musikklivets materialitet, ut fra det gamle skillet mellom materie og ånd. Sagt med andre ord tar kapitlet for seg det materielle, fysiske og industrielle grunnlaget for musikken.

Kapittel III tar for seg det som her antas å være musikklivets grunnlag, «primærrelasjonene» mellom mennesker som spiller sammen, og de som lytter til samspillet.

Kapittel IV beskriver og drøfter de musikalske primærrelasjonenes motstykke, «sekundærrelasjonene». Disse er i mengde eller kvantitet overveldende i vår tid, gjennom alle musikkens materielle formidlinger, som radio, fjernsyn, Internett, mobiltelefon og så videre.

Kapittel V omhandler to hovedemner innen samfunnsforskningen, en befolknings aldersfordeling og forholdene for de ulike kjønnene. Også innen musikklivet er det klare og viktige forskjeller mellom aldersgruppene og mellom kjønnenes situasjon, særlig når det gjelder maktforhold innen musikken.

Kapittel VI tar for seg et tredje sosiologisk hovedemne, samfunnsklassene, og hvordan musikklivet arter seg i forhold til dem. I hvilken grad og i hvilken forstand har musikk «klassepreg», og hvordan er de forskjellige klassers og sosiale sjikts oppslutning om forskjellige musikkformer?

Kapittel VII har ulike historiske former for offentlighet som emne. Den representative, den borgerlige og den reføydaliserte offentligheten, slik den arter seg for musikkens vedkommende. I tillegg presenterer den andre offentlighetsformer, som den kollektiv rituelle, den folkelige og den proletariske.

Kapittel VIII dreier seg om musikkens sosiale funksjoner. Disse funksjoner henger nært sammen med integrasjonen av ulike grupperinger. Her skjelnes det mellom affirmativ og kritisk tolkning av musikkens sosiale funksjoner. Den førstnevnte undersøker hvordan musikk bestyrker sosial integrasjon, den sistnevnte hvordan musikk kan bidra til å opprettholde ufornuftige og urettferdige maktforhold.

I forlengelsen av dette handler kapittel IX om musikalske konflikter som gjennom formidlinger også er sosiale konflikter. Det tar også opp hvordan musikk kan føre til eller henge sammen med tendenser i samfunnslivet til sosial oppløsning eller desintegrasjon.

Kapittel X gir et overblikk over hvordan musikkfeltet har endret seg særlig det siste halve århundret. Det har skjedd store endringer både innad i kunst- og underholdningsmusikken og i forholdet mellom dem. Modernistisk populærmusikk og nyere kunstmusikk som beveger seg mot populærmusikken, har ført til at det har oppstått en betydelig «gråsone» imellom dem.