



**Musikkritik mellem kunst og konsum:
Autenticitetsforestillinger og
smagsdom i relation til populærmusik**



Martin Hjorth Frederiksen

Æstetik og Kultur

Maj 2013

Indholdsfortegnelse

• Indledning	1
• Afgrænsning og begrebsafklaring.....	2
<i>Smagsdom, æstetisk kritik</i>	
• Thierry de Duve, Kant og smagsdommen	4
• Smagsdommens antinomi	7
• Den æstetiske kritiks refleksive karakter	8
• Adorno, kulturindustri og ånd	9
<i>Autenticitetsforestillinger i en rocktradition</i>	
• Patent på smag	13
• Høj og lav i kamp om 'sand' kultur	15
• Rock og autenticitetsbegreber	17
<i>Musikkritik, anmeldelse, smagsdom</i>	
• Musikkritikkens mange former	22
• Musikkritik som forbrugerguide	23
• Kort om radio og indledende om sorteringsaspektet	26
• At sælge følelser	29
<i>Rockisme</i>	
• Indledende om rockismen	33
• Eksempel på rockisme inden for folk-musikken	38
• Rockisme og folkelighed	42
• Ansats til diskussion	45
• Personlige angreb, redaktionelle linjer og målgrupper.....	47
<i>Nye digitale betingelser</i>	
• Internet og decentralisering	51
• MP3, blogs og temporalitet	53
• Referencerammer og eksperter	56
<i>Biografisme, værk, magt</i>	
• Kravet om biografisme	60
• Musikkritikken som diskursiverende og subversiv	64
• Genudgivelsen og den globale kanon	67

Indholdsfortegnelse

• Albummet, værket og tilgængelighedens parallel	69
<i>Hinsides og tilbage igen</i>	
• Populærmusik, refleksivitet og refleksion	73
• Transcendens, subkultur og kritikerrealiteten	76
• Kulturel relevans og massekultur	80
• Fællesskab og overblik	83
• Ontologisk skelnen og åbenhed	86
• English abstract	
• Litteraturliste	

Indledning

Populærmusikkens forbindelse med forbrug og kulturindustri har længe vanskeliggjort – og for mange umuliggjort – dens status som kunst. Tiden synes imidlertid moden til at genforhandle populærmusikkens betydning som del af en betydningsdannelsesproces på egne vilkår. Ganske unikt for populærmusikken er dens karakter af kvantitet; der bliver udgivet mere musik end nogensinde før, og antallet af kritikere, anmeldere og eksperter (autoriserede som selvudnævnte) har korresponderet med denne udvikling. Forbruget er steget i enhver betydning heraf. Internettet har tilmed givet bedre muligheder for både at udgive musik og kritik, og det synes derfor oplagt at undersøge, hvilken rolle netop musikkritikken spiller i forhandlingen mellem kunst og konsum, mellem autonomi og markedsmekanismer. På hvilke betingelser kan man – om overhovedet – tale om smagsdomme og *æstetisk* kritik inden for receptionen af popmusik?

Jeg vil i det følgende forsøge at spore den dynamiske udvikling, der foregår i spillet mellem kunst og konsum gennem musikkritikken med henblik på at diskutere dens rolle i dag. Centralt vil bl.a. her være Thierry de Duves læsning af Kant med fokus på smagsdommens betydning i dag. Der synes at være et behov for denne nylæsning, som her vil blive suppleret med teoretiske anskuelser af bl.a. Christoph Menke og Morten Kyndrup. Denne teoretiske baggrund vil jeg bringe i samspil – og modspil – med Theodor Adornos kritiske blik på kulturindustrien. I specialets første del vil jeg også kort redegøre for musikkritikkens historie og introducere visse begreber og teorier om autenticitetsforestillinger i rock- og poptraditionen.

Herefter vil jeg analysere musikkritikkens betingelser og udtryksformer med henblik på at udforske feltet mellem forbrugerguide og kunstkritik. Her vil jeg primært holde mig til den danske musikkritik og lejlighedsvis komme med internationale eksempler. Hvilke parametre stiller man op, og i hvilken grad er kritikeren overhovedet i stand til at afgive en smagsdom i denne tætte forbindelse med markedet, der risikerer at reducere den æstetiske dom til ren forbrugerguide?

Om end musikkritikken både antager mange former og har forskellige roller og formål, vil jeg i specialets afsluttende del forholde mig til, hvorvidt man mere generelt kan *retfærdiggøre* musikkritikken igennem dens lejlighedsvis forsøg på at belyse kunstens autonomi inden for popmusikken, eller om den i stedet må eller bør pege på andre betingelser og kvaliteter. Kan kritikerens smagsdom legitimere spændingsfeltet mellem kunstnerisk frembringelse og produkt, således at de ikke – som det ofte er tilfældet – nødvendigvis skal opstilles som dikotomier?

Afgrænsning og begrebsafklaring

Begrebet *populærmusik* er ikke uproblematisk. Det kan forstås som en genre i sig selv, det kan forstås som del af et narrativ, og det kan defineres udelukkende gennem salg, hvilket etymologien da også fortæller. Det skal i det følgende forstås bredt og i forlængelse af den ligeledes problematiske idé om *rytmisk musik*, der groft sagt defineres ved ikke at være klassisk musik.¹ Som det også vil fremgå senere, vil jeg forholde mig til flere vidt forskellige genrer, hvorfor *populærmusik* altså vil være en paraplybetegnelse.

Jeg vil ikke forholde mig til en overordnet diskussion af begrebet musik i et teoretisk-historisk og akademisk perspektiv, men vil snarere forholde mig til idéen om musik som en medialitet, der muliggør diskussion af *mening* i bred forstand – eller fraværet heraf.²

Hvad angår begrebet *konsum* vil jeg ikke her behandle det med henvisning til *specifikke* salgstal og analyser af markedsføringsstrategier men derimod på et overordnet, konceptuelt plan.

Jeg vil ikke redegøre for kunstkritikkens historie i bred forstand, om end enkelte eksempler vil forekomme til komparativ analyse og perspektivering, der bl.a. vil være med til at skabe en negationsdefinition af den kritiske praksis inden for popmusikken.

¹ Eller 'kunstmusik' jf. Adorno. Se også Michelsen, Morten: *'Rytmisk musik' mellem høj og lav* p. 61

² "Many contributors are concerned with the central cultural theory category of meaning." Middleton, Richard: *Music Studies and the Idea of Culture* p. 9

På trods af en vis vægtning af Adornos teorier gennem specialet vil jeg ikke behandle Frankfurterskolen i et bredere perspektiv, hvorfor jeg heller ikke vil inddrage Walter Benjamins teori om reproduktion. Hermed skal også forstås, at mange af disse teorier er skrevet under indflydelse af en vis tidsånd, og at en korrekt behandling af disse ville indebære et decideret historisk tilbageblik, der ikke her er ønskværdigt.

Smagsdom, æstetisk kritik

Det synes særdeles vigtigt indledningsvis at definere, hvad der i det følgende skal forbindes med de hyperkomplekse begreber *smagsdom* og *æstetisk kritik* for at kunne forstå udgangspunktet i analysen. Jeg vil ikke forsøge at give en – nærmest umulig – komplet redegørelse for begreberne og deres historiske betydning men snarere fremhæve de læsninger, jeg finder nyttige i denne kontekst.

Thierry de Duve, Kant og smagsdommen

Kant *basically got it right* skriver den belgiske filosof Thierry de Duve. Han søger i sin læsning imidlertid ikke at retfærdiggøre Kant men derimod at bruge hans paradigmatiske teori om smagsdommen til at læse og forstå kunsten og dens betydning *efter Duchamp*.

Hjørnестenen i de Duves læsning af Kant er forsøget på at etablere en logisk overgang fra den – så at sige – klassiske til den moderne æstetiske dom.

Hvor det generelle eksempel for Kant var ”dette er smukt” (eller grimt), erstatter Thierry de Duve det med det mere generelle ”dette er kunst”.³ Dette muliggør netop den forståelse af eksempelvis Duchamp, der synes svær at betragte i en mere rigid kantiansk optik (hvor det skønne ved en skovl kan være vanskeligt at spore for de fleste). Målet for de Duve er imidlertid ikke blot at skabe mulighed for en læsning af moderne kunst men netop at kunne bruge styrken i idéen om smagsdommen i en bredere kunstforståelse, der i dag er splintret mere end nogensinde før.

Selvom man måtte holde sig mere strengt til Kant, er det vigtigt at understrege, at *smag* stadig er – eller kan være – mere end blot præferencer eller kulturelle vaner.⁴ Der er meget mere på spil, hvilket vil blive uddybet i det følgende. Det forekommer her vigtigt først at understrege, at de Duves idé om smagsdommen – som den vil blive udlagt nedenfor – muligvis er en relativt

³ de Duve, Thierry: *Kant after Duchamp* p. 302. Se også Kyndrup, Morten: *Kunstværk, dom, subjektivitet* p. 71

⁴ Ibid. p. 311

optimistisk læsning, men at der kun er ringe grund til at antage, at de Duve i sig selv manifesterer en fundamental naivitet. Han abonnerer ganske vist ikke på Werner Herzogs tese om smerte og lidelse som den eneste fællesnævner for alt levende,⁵ men han erkender, at krig har været den eneste konstant gennem menneskets historie.⁶ Denne erkendelse er essentiel for netop at forstå vigtigheden af selve smagsdommen. Lad os derfor se nærmere på den basale forståelse heraf.

Thierry de Duve bruger gerne Kants yndlingseksempel med en rose som objekt for beskuelse og smagsdom. På trods af at Kant ganske vist har forholdt sig til kunsten selv, er det netop naturen, der har været i centrum i hans forståelse af det skønne.⁷ Selvom Thierry de Duve søger at kunne applikere Kants teori på netop *kunsten*, tager han imidlertid også udgangspunkt i betragtningen af en rose. Fru A og Hr. B skændes om en rose, medens Kant ser på fra afstand. Fru A udtrykker, at "den er smuk", medens Hr. B finder den grim. Da Kant er enig med Fru A, kunne hans første konklusion være, at hun *har ret*, men han erkender, at Hr. B er oprigtig i sin dom. Objektet selv har altså ikke en forudbestemt eller fastlagt skønhed/grimhed. Hans konklusion er imidlertid heller ikke, at de begge tager fejl, når de tilegner rosen skønhed/grimhed. De har derimod begge ret i deres krav om såkaldt objektiv validitet gennem deres dom; rosen tilskrives ikke en objektiv skønhed/grimhed, men dommen formidler – til den anden – den samme følelse af glæde/smerte, som man føler i sig selv. Denne uenighed kalder på et 'burde': *Du burde føle, som jeg gør, du burde være enig...*⁸ Det er dette 'burde', der her er helt centralt: *every aesthetic judgement (...), every pure judgement of taste, contains an ought, addressed to someone.*⁹ Gennem en smagsdom over et givent værk/rose/objekt siger man, at *du burde føle det samme*. Dette 'du' er ubestemt og derfor *universelt*. Thierry de Duve konkluderer derfor: *a true or pure aesthetic judgement is a call for*

⁵ Han antyder bl.a. dette i *Burden of Dreams* og udtrykker det eksplicit i *Grizzly Man*.

⁶ Lund, Jacob: "The glimpse of hope that religion or politics can no longer promise...", an interview with Thierry de Duve p. 7

⁷ For ikke at tale om det Sublime, der ikke her vil blive gennemgået nærmere.

⁸ de Duve, Thierry: *Do Artists Speak on Behalf of All of Us?* pp. 140-141

⁹ Ibid. p. 141

*agreement by dint of feeling involuntarily addressed to all.*¹⁰ Det er selve konceptet om enighed, der er på spil ("the agreement") – uanset om det omhandler en rose eller et kunstværk:

*Similarly, what the phrase 'this cultural product is art' (or not art) actually does is not ascribe the objective status as art (or of non-art) to the cultural product in question; rather, it imputes to the other – all others – the same feeling of dealing with art (or of not dealing with art) that one feels in oneself.*¹¹

Denne *faculty of taste* er altså ikke vigtig i sig selv. Den er vigtig for så vidt, at den vidner om en universelt delt *faculty of agreeing*. Det er dette, Kant definerer som *sensus communis*. Dette hører blandt Kants mest kontroversielle begreber og har været udsat for megen diskussion, misforståelse og kritik, men det er netop kernen i de Duves læsning af Kant. Det hænger sammen med førnævnte fokus på styrken i det quasi-moralske modalverbum *at burde* ("ought"): Uanset om *sensus communis* eksisterer som et faktum, bør vi formode, at det gør. Det er nemlig ikke *common sense* men derimod *common sentiment*.¹²

Der tilbydes også enklere definitioner,¹³ men centralt er det, at det er selve menneskeheden, der skal ses som et samfund forenet af en universelt delt egenskab/kapacitet for at dele følelser; en kosmopolitanisme, der ikke er defineret politisk men derimod æstetisk.¹⁴ Dette forhold mellem subjekt og fællesskab, der udtrykkes i selve smagsdommen, udtrykkes af Morten Kyndrup som etableringen af en forbindelse mellem vores forestilling og erfaring om og af: 1) os selv som absolut afsondrede, enestående subjekter på den ene side og 2) vores forestilling om og erfaring af os selv som definerede af og i et fællesskab med andre på den anden.¹⁵ Man kan også sige, at man med det førnævnte "burde" udtaler sig, "som om" der eksisterede en fællesskabsfølelse. Dette er netop en passage fra *jeg* til *vi*, og selve

¹⁰ Ibid.

¹¹ de Duve, Thierry: *The Glocal and the Singuniversal* p. 49

¹² de Duve, Thierry: *Do Artists Speak on Behalf of All of Us?* p. 142

¹³ Thierry de Duve: "Call it global empathy, if you want" in Lund, Jacob: *The Glimpse of Hope* p. 7

¹⁴ de Duve, Thierry: *The Glocal and the Singuniversal* p. 50

¹⁵ Kyndrup, Morten: *Kunstværk, dom, subjektivitet* p. 71

passagen udgør på én gang en objektivisering af det subjektive og en subjektivisering af det objektive.¹⁶

Smagsdommens antinomi

Før en kort afsked med Kant er det ganske vigtigt at omtale hans idé om *smagsdommens antinomi*. Den er ikke blot central i et forsøg på forståelse af smagsdommen som sådan; den er også yderst interessant i forhold til den kritiske praksis. Kant foregriber selv dette, men denne tanke kan udfoldes yderligere. Hans ”dialektiske” hypotese om smagsdommens antinomi lyder således:

*1. Tesis. Smagsdommen er ikke begrundet i begreber; for ellers kunne man diskutere den (afgøre den ved beviser). 2. Antitesis. Smagsdommen er begrundet i begreber; for ellers ville vi ikke kunne diskutere den, uagtet dens forskellighed (vi ville ikke kunne gøre krav på, at andre var enige i vor dom, hvilket er nødvendigt).*¹⁷

Det er indledningsvis værd at bemærke sig dobbeltheden i ordet ”begreb(er)”, der på dansk bibeholder noget af kompleksiteten fra det tyske ”Begriff(e)”.¹⁸

Denne antinomi tvedeler smagsdommens funktion. Den *begrebslige* side er for Kant den *videnskabelige*, og denne kan ikke gælde som grundlag for kunstkritik. Den *begrebsløse* side er derimod smagsdommens kunst, og dennes udøvelse er følgelig *smagskritik*.¹⁹ Dommens subjektivitet forudsætter altså på den ene side, at smagsdommen ikke kan relateres til et objektivt korrelat (begreb). Et sådant korrelat *forudsættes* imidlertid, idet der appelleres til dets eksistens i fremsættelsen af selve dommen (jf. det tidligere nævnte ”*som om der eksisterede et objektivt korrelat*”).

Men hvordan da løse denne antinomi? En sådan løsning indebærer nødvendigvis en anerkendelse af denne dobbelte betydning eller betragtningsmåde. For at kunne gøre krav på med nødvendighed at være gyldig for enhver må smagsdommen relatere sig til et begreb. Dermed menes

¹⁶ Ibid. p. 72

¹⁷ Kant, Immanuel: *Kritik af dømmekraften* §56 p. 174

¹⁸ På engelsk oversættes det ofte til det ligeledes komplekse men anderledes begrænsede ”concept”. Se eksempelvis de Duve, Thierry: *Kant after Duchamp* p. 301

¹⁹ Andersen, Jørn Erslev: *Smagsdommens forestillede genstand* p. 286

imidlertid ikke, at den kan bevises med udgangspunkt i et begreb, *for et begreb kan enten være bestemt, eller det kan være i sig ubestemt og samtidig ubestemt*.²⁰ Om smagsdommen må man dog ifølge Kant indrømme, at den utvivlsomt rummer *en udvidet relation* til forestillingen om objektet – og tillige om subjektet. Netop i denne relation kan vi begrunde en ekspansion af domme af denne slags, så de får en nødvendig gyldighed for enhver. En sådan fordring på almen gyldighed behøver dog ikke være begrundet i en modsigelse, hvilket her må forklares med et længere citat:

*smagsdommen er baseret på et begreb (overhovedet et grundlag for naturens subjektive formålstjenlighed for dømmekraften); samtidig drejer det sig om et begreb, som intet vedrørende objektet kan erkendes eller bevises ud fra, eftersom det i sig selv er ubestemt og ikke duer til at erkende noget med. Ikke desto mindre besidder dommen samtidig gyldighed for enhver af netop denne grund (om end, naturligvis, alene en gyldighed for den enkelte som en individuel dom, der umiddelbart ledsager vedkommendes anskuelse); grunden er, at dommens bestemmelsesgrund muligvis ligger i begrebet om noget, der kan betragtes som menneskeheds oversanselige substrat.*²¹

Såfremt man i filosofien vil forsøge at løse en antinomi, må denne løsning afhænge af *muligheden* for, at de to tilsyneladende indbyrdes modstridende sætninger ikke i realiteten er i konflikt med hinanden. For at undgå en sådan konflikt omformulerer Kant derfor antinomien. Tesis bliver følgelig: *smagsdommen er ikke begrundet i bestemte begreber*, medens antitesis bliver: *smagsdommen er begrundet i et begreb, om end det er ubestemt* (nemlig et begreb om fænomenernes oversanselige substrat).²²

Den æstetiske kritiks reflektive karakter

Det synes her formålstjenligt kort at bringe Thierry de Duves læsning af Kant i spil igen. Den ovennævnte bevægelse fra ”dette er smukt” til ”dette er kunst” – uanset objektet – betegner muligheden for en æstetisk dom, der ikke *nødvendigtvis* er en smagsdom.

²⁰ Kant, Immanuel: *Kritik af dømmekraften* §56 p. 175

²¹ Ibid. §56 pp. 175-176

²² Ibid. §56 p. 176

For at kunne forholde os til (musik)kritikeren og den kritiske praksis generelt må vi se nærmere på det at *dømme* ud fra en almen filosofisk betragtning. Christoph Menke bemærker her helt overordnet, at *to judge is to draw a distinction*.²³ En dom – altså ikke nødvendigvis en æstetisk én af slagsen – opererer med den dobbelte modsætning *negation og bekræftelse*, afvisning og accept. Gennem domme lever vi ikke blot vores liv: *[we] also direct and lead them*, skriver Menke.²⁴

Men hvilken karakter har da den *æstetiske* dom? I alle sine udtryk (eller performative akter) sætter den æstetiske dom spørgsmålstegn ved sig selv. Ifølge Menke er selve det, vi kalder 'æstetisk' dermed den paradoksale praksis eller aktivitet, der sætter spørgsmålstegn ved selve *dommen* eller dét at dømme. At den på den måde peger tilbage på sig selv og et større perspektiv, giver den en reflektiv karakter – men konstituerer den også som en proces. Det særligt betydningsfulde eller karakteristiske for den æstetiske kritik bliver følgelig dens nye forståelse for selve *domsafsigelsens proces*.²⁵ Eller sagt på en anden måde: Den æstetiske kritik dømmer på en sådan måde, at den uvægerligt sætter spørgsmålstegn ved sit "hvad" gennem sit "hvordan". Heri ligger Menkes pointe:

*the decisive insight of aesthetic critique consists precisely in the realisation that there is a yawning, unbridgeable gap between the reason for a particular judgement and the act itself of that judgement; and accordingly, a gap between judgement as process and as result.*²⁶

Før vi kan se nærmere på musikkritikken, trænger en æstetikteoretisk sværvægter sig imidlertid på, der forekommer umulig at ignorere i denne kontekst: Theodor Adorno.

Adorno, kulturindustri og ånd

Enhver benævnelse og diskussion af Adorno medfører (naturligt) associationer, der ofte vikler hans grundige æstetiske teori ind i under- og

²³ Menke, Christoph: *The Aesthetic Critique of Judgment* p. 10. En lille note til titlen: I specialet vil den britisk-engelske skrivemåde, "judgement", blive brugt, hvorfor Menkes citater altså formelt bliver omskrevet i enkelte tilfælde.

²⁴ Ibid. pp. 10-11

²⁵ Ibid. p. 12, ibid. p. 16

²⁶ Ibid. (egen kursivering)

overtoner af begrebet om *kulturindustri*. Dette nødvendigvis kritiske perspektiv udspringer imidlertid af en kunstforståelse hos Adorno, der bl.a. baserer sig på en terminologi uden frygt for ord, begreber og koncepter som "transcendens", "ånd", "substans", "aura" og "sandhed". Disse begreber glemmes ofte, da Adorno gerne er offer for en læsning, der enten er instrumentel eller befinder sig mellem det overfladiske og kyniske; begrebet om kulturindustri skal ingenlunde undervurderes, men det skal til en vis grad undertrykkes – i selve tankeprocessen – for ikke at begrænse tænkningen og reducere Adorno til en politisk-æstetisk teori; ligesom kunstforståelsen for Adorno er noget, der må "mitgewacht werden", altså "gøres med", gælder dette også for hans tænkning.²⁷ Men lad os da starte med kulturindustrien. Hvor Adorno og Horkheimer indledningsvis omtalte en "massekultur", så de sig nødsaget til at ændre det til "kulturindustri" for ikke at give plads til positive læsninger af *massen* som en homogen størrelse. Masserne – altså i pluralis, på én gang samlet og fragmenteret – bliver gennem kulturindustrien ifølge Adorno til et vedhæng til maskineriet. Høj og lav kunst tvinges sammen - til skade for begge. De ovenstående læsninger af smagsdommen, subjektet og for den sags skyld *sensus communis* umuliggøres noget nær gennem synet på de hegemoniske strukturer i kulturindustrien: Disse narrer kunderne til at tro, at de agerer som subjekt, om end de i virkeligheden bliver kulturindustriens objekt.²⁸

Det betyder, at *tilpasning* takket være kulturindustriens ideologi træder i stedet for *bevidsthed*.²⁹ Det tillader kulturindustrien at opretholde eksistensen af kulturelle 'goder', der *altid [er] omklædningen af noget evigt ens*.³⁰ Det forekommer at være berøvelsen af *subjektets (altid begrænsede) magt som subjekt* og indtrædelsen af dette merkantile tilpasningsparadigme, der tilmed får forbrugerne til at ønske et bedrag. Den samlede effekt af kulturindustrien bliver derfor *anti-oplysning*.³¹

²⁷ Schanz, Hans-Jørgen: *Theodor W. Adorno – modernismens historiefilosofiske mentor* p. 285

²⁸ Adorno, Theodor W.: *Om kulturindustrien* pp. 30-31.

²⁹ *Ibid.* 37

³⁰ *Ibid.* 32

³¹ *Ibid.* p. 35, p. 39

Som nævnt er denne idé om en filosofi- og kunstforståelse hos Adorno noget, der skal "mitgemacht werden", og det er da også sådan, man må forstå idéen om værker: *Deres væren er en vorden*.³² De må naturligvis besidde noget i sig selv, an sich, men dette kommer til udtryk som del af en *sammenhæng*. Ikke nødvendigvis som en kæde af artefakter, der tilsammen udgør en æstetisk sammenhæng eller konstituerer en æstetisk realitet, snarere en sammenhæng mellem momenter i hverdagen, der netop kan transcender selvsamme hverdag.³³ Kunstværket producerer sin egen transcendens, men denne ligger netop i sammenhængen *mellem* momenterne, og det er her, man må tænke det som en proces og bevægelse: Det er i retningen *mod sammenhængen*, at de er i stand til at overskride deres egen tilsynekomst. Denne iværksættelse af overskridelsen – et transcenderende moment – gør værkerne *åndelige*.³⁴

Det er imidlertid først i filosofien, at sandhedsgehalten konvergerer med kunsten.³⁵ Selve værket finder derfor også sin autoritet i dets fremtvingelse af *refleksion*.³⁶ En sådan refleksion er imidlertid ikke nok i sig selv, og det er her, Adorno i sin æstetiske teori kommer mere i øjenhøjde. Kunsten skal være et, så at sige, *negativt spejl*. Den gode kunst skal ikke blot portrættere den *empiriske realitet*, det er faktisk slet ikke ønskeligt. Nej, den skal i stedet pege mod *noget andet*, og det er i sin fremtrædelse som ånd, at kunsten danner modsigelsen til den empiriske realitet: *dét, som i sin bevægelse bliver til den bestemte negation af den bestående verdensorden*.³⁷

Kunsten stiller sig – såfremt den overhovedet skal kunne have status af kunst – på den ene side som noget selvstændigt over for samfundet, men den er på den anden side for sin del samfundsmæssig.³⁸ Kunsten må altså være i opposition, samtidig med at filosofien skal holdes i live i solidaritet med

³² Adorno, Theodor W.: *Estetisk teori* p. 346. Egen oversættelse. Alle citater er oprindeligt oversat til norsk.

³³ Mere herom senere i forbindelse med popmusikken med en læsning af Karin Petersen.

³⁴ Ibid. p. 328

³⁵ Ibid. p. 346. I tråd med Hegel og i modsætning til Kant, jf. læsningen af Schanz, Hans-Jørgen in *Modernismens historiefilosofiske mentor* p. 295

³⁶ Adorno, Theodor W.: *Estetisk teori* p. 334

³⁷ Ibid. p. 349

³⁸ Ibid. p. 354

metafysikken for at kunne muliggøre en produktiv refleksion.³⁹ At kunstværkerne an sich producerer deres egen transcendens, er altså i samspil med vores evne til refleksion. Denne dobbeltkontrakt formulerer Adorno således: *Der geduldigen Kontemplation der Kunstwerke geraten sie in Bewegung*. Det er vanskeligt oversætteligt, men det forsøges bl.a. således: Af en tålmodig kontemplation sættes kunstværkerne i bevægelse.⁴⁰ Det kræver altså kontemplation fra subjektet, men dette afgives gennem en vis kontemplativ immanens i objektet.

Så vidt en ganske kort redegørelse, der vil tjene sit formål i analysen og diskussionen. Allerede her tegner der sig vanskeligheder i forbindelse med popmusikken, og det vil naturligvis blive behandlet indgående senere.

Disse læsninger af smagsdommen og den æstetiske kritik – hhv. de Duve, Kyndrup, Menke og Adorno – vil danne en vis æstetikteoretisk ramme og vil blive diskuteret, kritiseret og suppleret af andre teorier.

³⁹ Schanz, Hans-Jørgen: *Modernismens historiefilosofiske mentor* p. 292

⁴⁰ Adorno, Theodor W.: *Estetisk teori* p. 330. Her i sin tyske oprindelse.

Autenticitetsforestillinger i en rocktradition

Jeg vil i det følgende kort redegøre for nogle af de tanker og omstændigheder, der ligger til grund for de dikotomier, der længe har domineret musikkritikken: Høj og lav, finkultur og populærkultur, rock og pop. På trods af et nødvendigt historisk tilbageblik vil det ikke være et kronologisk overblik; jeg vil snarere pege på visse begreber og hændelser, der har slået disse idéer fast med det resultat til følge, at der bl.a. er opstået idéer om autenticitet, der stadig er præsentere i musikkritikken i dag.

Patent på smag

Det har længe været antaget, at spørgsmålet om smag er et spørgsmål om klasse. Noget, der hører bourgeoisiet til. Altså noget begrænset, noget eksklusivt. Pierre Bourdieu legitimerede til en vis grad denne tanke, som den akademiske verden har været med til at opretholde.⁴¹ Men hvor det tidligere syntes tilstrækkeligt med indsamling af empiri til at sammenfatte en dybest set udemokratisk og begrænsende inddeling af mennesker, er det mere end blot muligt at anfægte denne tanke; det er direkte nødvendigt, og det er netop i denne sammenhæng, at smagsdommen kommer til sin ret. I første omgang vil jeg se på en historisk polarisering og ideologisk kamp om den *sande kultur*.⁴²

Som nævnt indledningsvis har populærmusikken altid haft vanskeligheder ved at blive indlemmet i kunstens domæne. Kommerciel succes har ofte været svært foreneligt med nogen form for æstetisk kvalitet, da borgerskabet netop har haft patent på smag. En bred enighed, folkelighed, vil afspejle en *masse*, hvilket nødvendigvis må betyde negativ tilgængelighed eller kommercialitet (dette aspekt vil jeg diskutere senere med brug af Kyndrups begreb om *æsteticitet*), og massens smag afspejler – med Adorno in mente –

⁴¹ Se bl.a. Bourdieu, Pierre: *Af praktiske grunde – omkring teorien om menneskelig handlen* p. 22. Her henviser Bourdieu yderligere til sin *La Distinction*.

⁴² Dette tvivlsomme begreb bliver forklaret herunder, og der plæderes ikke for, at det i sig selv er legitimt.

kulturindustrien. Dette bærer imidlertid præg af en selvopfyldende profeti, hvor det ikke er muligt at diskutere kvalitet, såfremt succeskriterierne *salg* og *æstetisk værdi* ikke kan forenes. Som den engelske musiksociolog Simon Frith formulerer det: *Hvis det er populært, må det være dårligt! Og Adorno og hans kolleger udviklede en række begreber (f.eks. standardisering), der skulle vise, hvorfor det nødvendigvis måtte forholde sig sådan.*⁴³ Hans pointe er imidlertid, at repræsentanter fra såvel finkulturen som de såkaldte 'populister' har afvist hinanden på de forkerte præmisser, dvs. udelukkende på egne. Det er således ikke blot i finkulturen, at man finder denne ekskluderende attitude om kvalitativt tilhørsforhold – dette har også populisterne dyrket ved at stille det traditionelle høj-/lav-kulturelle hierarki på hovedet. Men det er ikke selve forestillingen om det værdifulde, der skal antastes, skriver han, det er derimod den påstand, at selve det *værdifulde* skulle høre finkulturen til.⁴⁴

Frith er selv vokset op med en britisk udgave af cultural studies-traditionen, der har fokuseret på at identificere *positivt masseforbrug*, hvilket ideelt set skulle være i stand til at sætte lighedstegn mellem værdien af et kulturelt produkt og værdien af den gruppe, der forbruger (unge, arbejderklassen, kvinder, mænd etc.).⁴⁵ Men også dette bliver selvopfyldende og segmenterende i så relativt en grad, at man ikke kan tale om en *smagsdom* eller i det mindste bibeholde muligheden for diskussion af æstetisk værdi. Problemet ligger imidlertid også i selve omtalen af denne kamp; diskussionen herom – og selve idéen om en *kamp* – inviterer netop til konsolidering af tilhørsforhold/loyalitet, hvilket i et større perspektiv tillader en fortsat segmentering og forsøg på at have patent på muligheden for overhovedet at afsige en smagsdom.

Ifølge Frith kommer kulturelle værdidomme til udtryk i tre forskellige diskurser. Den første er en *kunstdiskurs*, der har *overskridelsen* som ideal: At kunst er i stand til at overskride det hverdagslige, det kropslige, den historiske tid og det geografiske sted. Den anden er en *folkelig* diskurs, hvor idealet er *samhørighed* og fællesskab. Den tredje er en *popdiskurs*, hvor idealet i al sin

⁴³ Frith, Simon: *Det gode, det dårlige og det ligegyldige* p. 46

⁴⁴ Ibid. p. 48

⁴⁵ Ibid. p. 46

enkelhed er *sjov*. Poppen tilbyder på den ene side rutineprægede fornøjelser, der er mere intense end hverdagen men alligevel indvævet i dens rytmer. På den anden side tilbyder den en legitim følelsesmæssig tilfredsstillelse, et spil mellem *begær og beherskelse*.⁴⁶

Det mest interessante aspekt ved Frith i denne sammenhæng er hans følgende konklusion: At disse ovennævnte diskurser hverken tilhører *kulturverdener* eller forskellige *klassepositioner*. De tre diskurser er derimod i spil på tværs af kulturformerne. De har endog alle noget til fælles, herunder det hyperkomplekse autenticitetsbegreb.

Høj og lav i kamp om 'sand' kultur

Lad os med Frith i baghovedet se nærmere på tilstandene i Danmark i forhold til idéen om en populærkultur med specifikt fokus på musikken. Også her har man naturligvis benyttet den spatiale metafor om høj og lav, hvilket oppefra og ned betød, at man i 1960'erne kunne bevidne intense opråb om popmusikkens fordømmelse.⁴⁷ De 'intellektuelle' drog i felten mod kulturindustrien med et angreb, der først og fremmest var moralsk:

*den var fornedrende, idet publikum blev til en stor masse, der foretrak enslydende produkter og dermed blev holdt for nar; den var fordømmende, fordi den ikke forholdt sig til livets realiteter, men foretrak det banale og sentimentale; den var primitiv og afstumpet i og med dens udøvere var temmelig uøvede, bevægede sig overdrevent på en scene og ikke kunne forklare sig uden for rampelyset.*⁴⁸

Man må her medregne et element af *chok* og frygt for det nye. Men selve spændvidden i kritikken vidner ligeledes om, at man har grebet i mørket i et forsøg på at afskrive *det Andet*. Eller rettere: Noget, der tilhører *den Anden*. Her vil den voldelige modkritik lyde, at manglen på forståelse medfører en frygt, der både kan forstås på individniveau (i en psykologisk diskurs) og i et bredere perspektiv: Samfundet og følelsen af orden, der udsættes for nybrud

⁴⁶ Ibid. p. 50

⁴⁷ Michelsen, Morten: *Ritmisk musik mellem høj og lav* p. 70

⁴⁸ Ibid.

og eksterne faktorer, der manifesterer sig i forskellige tempi, herunder popmusikken.⁴⁹

Målet er ikke her at skitsere grundene til selve kritikken eller at kritisere selvsamme for at have været utidig. 'Konservatisme' er stadig for let at bruge som diskvalificering – særligt i retrospekt hvor det forekommer spottende. Det er derimod nødvendigt med eksempler på kritikken af popmusikken for at forstå, hvordan man har gjort sig begreber om den – og hvordan man til en vis grad har forsøgt ikke at ville begrebsliggøre den som andet end en negation: Den er *ikke* kompleks (men banal), den afspejler *ikke* livets realiteter, den er *ikke* klassisk musik etc. Pianisten Kjell Bækkelund skrev i en kronik i Berlingske Tidende i 1964:

Vi møder pop'en døgnet rundt. Den bliver spredt gennem radio og fjernsyn, via ugeblade og dagspresse, via billigbøger og magasiner; stærke kapitalkræfter og syndikater står bag – det er i realiteten en gigantindustri, som på længere sigt er farlig, fordi den forgifter vort sind. Det ville ikke være muligt uden hjælp, ofte fra naive mennesker. Det ville ikke være muligt for industrien at udfolde sig således, hvis den ikke havde hjælpere. Og hjælpere findes der såmænd nok af! De, der drømmer om at komme frem, være med (som det hedder), vise sig.⁵⁰

Blandt mange interessante aspekter er det her helt centralt, at Bækkelund taler om en forgiftning af vort sind, og at det er svage mennesker, der faciliterer dette. Han indikerer således med al tydelighed, at der findes en *sand kultur*, som ikke alle mennesker kan værdsætte og dermed være en del af. Det falske, det dårlige, det korrumperende forgifter det sunde (ja, raske!) legeme, der udgør den sande kultur. Han går dog længere end blot at omtale sandt og usandt, og titlen på indlægget er da også meget sigende: *Pop og anti-pop. En modoffensiv må sættes ind mod pop-industriens udnyttelse af ubefæstede sjæle*. Der findes altså mennesker, der skal reddes, så den sande kultur kan sejre – den kultur, der samtidig skal defineres så snævert, at

⁴⁹ Jeg vil ikke her spekulere yderligere i klasser, classeskel, økonomi, aristokrati mm.

⁵⁰ Bækkelund, Kjell: *Pop og anti-pop. En modoffensiv må sættes ind mod pop-industriens udnyttelse af ubefæstede sjæle* in *Berlingske Tidende* d. 07/06-64, 3. sektion p. 10 in *ibid.* p. 71

den aldrig kan blive kollektiv som sådan, da den dermed kunne risikere at defineres som del af en "masse", jf. ovenstående.

Idéen om 'sygdommen' vil jeg straks vende tilbage til, da den bliver relevant i forhold til musikkritikken. Som Michelsen påpeger i sin analyse, blev fronten altså trukket hårdt op, men *pop-siden ytrede sig stort set ikke i debatten*.⁵¹ Om end jeg ikke her vil komme nærmere ind på det, er det et interessant spørgsmål, hvorvidt man kan tale om en "kamp", der på den ene side føres af en (kultur)industri og på den anden af en (kulturelt betinget) ideologi, hvor æstetikken som produkt ikke er nok og må suppleres med ord. Men hvorfor ytrede de sig ikke? Spekulativt kan man mene, at de ikke ville have noget at sige og dermed ville afsløre deres essentielle tomhed (ifølge finkulturen) og *mangel* på kultur. Omvendt lod de måske kunsten – dvs. deres tolkning af hvad kunst også kan være – tale og ville ikke nedværdige sig til en meningsløs debat.⁵² Eller også er 'pop-siden' så uhomogen en størrelse, at den ikke havde nogen mulighed for at markere sig. Såfremt den defineres gennem en finkulturel negation, er der ret beset ikke nogen, der kan stå frem og sige, at de repræsenterer et *tilvalg* af æstetiske præferencer, da det for de finkulturelle slet ikke kan eksistere som andet end en komplet mangel (på værdier, kvalitet, betydningsdannelsepotentialer etc.).⁵³

Rock og autenticitetsbegreber

Lad os gå tilbage til den førnævnte idé om autenticitetsforestillinger. I det foregående kapitel blev 'popmusik' ikke defineret klart og lod sig derfor begrænse til sit navn: Musik, der manifesterer sig som del af en populærkultur. Eller slet og ret: Musik, der sælger. Hvor det forbliver et paraplybegreb for den ekskluderende finkultur/elite, kan man imidlertid uden problemer se nærmere på musikken på *musikkens vilkår*, hvormed man kan opdele denne popmusik i adskillige stilarter. Med en sådan tilgang finder vi

⁵¹ Ibid.

⁵² Her kan man også fremhæve radioværterne som eksponenter for popkulturen, om end deres valg af musik i radioen ikke i direkte grad afspejler en debat som sådan.

⁵³ Her kan også nævnes en anden side af debatten, *rindalismen*, der kan anskues som en kamp mod fin- eller elitekulturen gennem protesten mod kunstnerisk statsstøtte. Se eksempelvis Wind-Friis, Lea: *Rindal kæmpede mod 'kunstpaverne'* in *Politiken* d. 01/03-2009

imidlertid samme problematik, blot med en anden manifestation: Som en kamp mellem rock og pop. Hvor svært definerbare disse betegnelser end er, kan man finde adskillige eksempler på denne opdeling, og det er i hjertet af denne diskussion, vi finder de forestillinger om autenticitet, der har domineret og defineret musikkritikken siden da. Såfremt bourgeoisiet har (haft) patent på smagen, og popmusikken har kontrol over markedet, kan man til gengæld sige, at der i musikkritikken eksisterer et *rockkritisk hegemoni*.⁵⁴ Den yderste konsekvens heraf er, at man af denne grund kan ende med at erklære pop for dårligt, *fordi det ikke er rock*. Det gør det heller ikke nemmere, at man i denne optik kan erklære, at rock kan være pop(ulært), men at pop ikke kan være rock. Det er en selvmodsigelse, der legitimeres af forestillinger om autenticitet, der her vil blive gennemgået.

Går vi tilbage til slutningen af 1950'erne, tager omtalen af popmusik til i den kulørte presse i Danmark. Musikerne er så småt ved at blive de unges idoler, og der er et klart biografisk fokus. Dagspressen er ligeledes optaget af rockens *sideeffekter*, dvs. den kulturelle indflydelse, og altså endnu ikke musikken selv. I fokus er i stedet virak og skandaler. Herhjemme er det først med Beatles (eller snarere: den såkaldte Beatlemania) fra 1964 og frem, at vi ser begyndelsen på en mere seriøs kritik i såvel dagblade som nye musikblade, der bliver lanceret.⁵⁵ Popmusikken bliver nu taget mere seriøst, den får en højere status, og den legitimeres af nogle som (fin)kultur eller kunst. Men den gør det – hvad der kan forekomme paradoksalt – gennem (idéen om) rockmusik.

Musikkritikken i 1960'erne skitserer to overordnede strategier, der repræsenterer forskellige idéer om autenticitet inden for rockmusikken. Den ene er repræsenteret af Hans-Jørgen Nielsen fra Information, der forsøgte at vurdere rock ud fra egne kvalitetskriterier – altså på samme måde som anden 'kunst'. På denne måde intellektualiserede han rocken gennem en finkulturel receptionel diskurs.⁵⁶ Den anden strategi repræsenterede Carsten Grolin fra

⁵⁴ Christensen, Mads Krogh: *Intellektuelle og populister* in *Mediært* nr. 2, 2003 (upagineret).

⁵⁵ Herunder *Hit*, *Beat* og *Børge*. Ibid.

⁵⁶ Man ser i dag samme tendens til intellektualisering med en populærkulturel og folkelig sport som fodbold, der i journalistikken behandles både seriøst og sagligt og nærmest tager

Ekstra-Bladet. For ham tilhørte rockmusikken ungdomskulturen og –oprøret. Rockmusikken afspejlede ungdommens visioner for et bedre samfund gennem sin eksemplariske overskridelse af dikotomierne drift/intellekt, krop/ånd og liv/kunst.⁵⁷ En art receptionel populisme med et positivt fokus på folkelighed og sanselighed.

Fælles for disse to strategier er, at de – udgangspunktet til trods – lancerer en æstetisering af populærmusikken ved inddragelse af forskellige forestillinger om autenticitet. Den første kan kaldes en form for *originalitetsautenticitet*: en finkulturel æstetik med fokus på kunstnerisk originalitet, der kan læses i forlængelse af tanken om geniet. Den anden er en *kropsautenticitet*: en positiv opfattelse af dans og dansemusik som kilde til hengivelse eller ekstase. Såfremt rocken udtrykker ungdommens visioner, tager den form som en *rodautenticitet*: *Musikken har sin værdi som udtryk for den kultur, af hvilken den udspringer, og hvis musikalske traditioner den holder i hævd.*⁵⁸ Men hvordan da med popmusikken? Det interessante er her, hvordan rocken forsøger at legitimere sig selv gennem en distancering til dens egen kommercielitet og dermed en distancering til poppen, som fortsat regnes for både kommerciel og uoriginal. Eller for at blive i terminologien: uautentisk. Rockmusikken forsøger altså at definere sig *imod* popmusikken fra omkring midten af 1960'erne, og den er dermed på lige fod med jazzmusikken, hvorfor 'pop' i højere og højere grad bliver en negationsdefineret genre.⁵⁹

I 1980'erne trækker den dominerende del af dansk rock i retning af poppen, og der bliver flere penge i topnavnene. Derfor udviskes det skarpe skel mellem rock og pop gradvist, og man begynder at kunne tale om rock/pop. Det gør man stadig i vid udstrækning den dag i dag, hvilket bl.a. kommer til udtryk i radioen og på vinyl- og CD-rækkerne hos forhandlerne. Hertil kommer, at man i 1980'erne med postmodernismen begyndte at tage popmusikken mere seriøst, bl.a. ved leg med etablerede musikalske og

form af "fodboldkritik". Her kan eksempelvis nævnes Martin Østergaard-Nielsen i *Information*, Asker Hedegaard Boye i *Weekendavisen* (m.fl.), Janus Køster-Rasmussen på *Danmarks Radio* og Søren Klæstrup på *Radio 24syv*.

⁵⁷ Ibid.

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ Petersen, Karin: *Popmodernisme – æstetiske overvindelser i populærmusikken* p. 250

kulturelle koder. Resultatet heraf er en slags *metaautenticitet*, der bl.a. i alliance med teknologien (og tilgængeligheden heraf) bliver til en slags genreekspllosion i 1990'erne. Musikkritikken følger med: Alt kan anmeldes.⁶⁰ Spørgsmålet bliver i den forbindelse: På hvilke betingelser og med hvilke parametre?

Den danske kritikerpraksis skal dog forstås i en større sammenhæng, og tendensen var den samme i mange andre lande. Johan Fornäs forklarer:

*Since the 1960s, a network of institutionalised voices (critics, journalists, writers, media people and producers) have asserted and administered the sincerity, legitimacy and hegemony of rock in opposition to the vulgarity of pop.*⁶¹

Fornäs nævner et dilemma for rockmusikken, der til stadighed danner grundlag for megen diskussion: Spørgsmålet om teknologi og teknik. Der skulle meget til, før man havde forudsætningen for, hvad vi i dag forbinder med et traditionelt rockorkester (guitar, trommer, bas, mikrofon, forstærkere, højttalere mm.). Den teknologiske udvikling er naturligvis fortsat, og mange har med tiden – med nød – kunnet acceptere (minimalt) brug af keyboard i rockmusikken. Men det forbliver essentielt i rocken med brugen og beherskelsen af egne instrumenter, hvormed man kan tale om en slags *autentisk ekspressivitet*.⁶² Det kan læses i forlængelse af idéen om kunstnergeniet (og *originalitetsautenticiteten*). Og det er netop afsenderforholdet, der her er på spil:

*Autenticiteten foreskriver som det vigtigste et direkte forhold imellem kunstneren og dennes musik, så det tydeligt fremgår, at det er kunstnerens egne følelser, der fremføres.*⁶³

Dette fokus på afsenderen skal også læses ud fra tanken om et mytisk forhold til oprindelighed, naturlighed, oprigtighed etc., der *fremstår som positivt ladede værdier over for den moderne civilisations fremmedgjorthed, unaturlighed og rodløshed*.⁶⁴

⁶⁰ Christensen, Mads Krogh: *Intellektuelle og populister* (upagineret).

⁶¹ Fornäs, Johan: *The Future of Rock: Discourses that struggle to define a genre* p. 112

⁶² Ibid. p. 114

⁶³ Petersen, Karin: *Popmodernisme – æstetiske overvindelser i populærmusikken* p. 251

⁶⁴ Rørdam, Charlotte: *Rockkoncerten in Psyke og Logos* p. 274, årg. 13, nr. 2 1992 in *ibid.*

Jeg vil vende tilbage til disse forestillinger om autenticitet, ligesom jeg vil undersøge, hvordan de her behandlede dikotomier stadig gør sig gældende i dansk musikkritik.

Musikkritik, anmeldelse, smagsdom

Jeg vil i det følgende undersøge og analysere musikkritikkens forskellige udtryksformer og manifestationer. I den forbindelse må vi kort vende os mod modalverbernes magt: Vi må i første omgang se på, hvad kritikken overhovedet *kan*, før vi kan diskutere, hvorvidt man med musikkritikken overhovedet kan tale om et *burde* (som quasi-moralsk og i forlængelse af Thierry de Duve). Hvilke styrker og begrænsninger skaber hvilke muligheder og umuligheder?

Musikkritikkens mange former

Musikkritikken benytter sig af de samme medier som de fleste andre former for kritik. Den forekommer på skrift (trykt og online), i radioen, som podcast, i fjernsynet mm. Her adskiller den sig altså ikke synderligt fra andre former for kritik. Den kan have samme fokus på biografi og afsender, og den kan være mere eller mindre baseret på graden af ekspertise eller specialviden. Den kan spekulere i målgrupper, og den kan ligefrem være såvel subversiv som diskursiverende.⁶⁵ Det er altså hævet over enhver tvivl, at der er grundlæggende ligheder med andre former for kritik, høj som lav, herunder kunst-, litteratur- og filmkritik.

Musikkritikken adskiller sig imidlertid en anelse gennem antallet af objekter, der kan bedømmes: F.eks. et studiealbum, enkelte sange (singler, maxi-singler, remixes), en EP, et live-album, en genudgivelse, en koncert, en (musikrelateret) DVD, en kunstners diskografi i sin helhed. Jeg vil vende tilbage til dette aspekt, herunder med et fokus på det besværlige EP-format og idéen om et fuldlængdealbum (eller "LP") som en form for *værk*.

Som nævnt indledningsvis er populærmusikken ikke blot tæt knyttet til men dybt afhængig – og muligvis defineret – af kapitalen, industrien og markedet. Uagtet det givne produkts skønhed (hvis vi i første omgang ikke omtaler det

⁶⁵ Dette var i høj grad tilfældet med punk, hvilket vil blive gennemgået nærmere senere. Se bl.a. Reynolds, Simon: *Retromania. Pop Culture's Addiction to Its Own Past* p. 6.

som *værk*) er det som *konsum* altid-allerede underlagt markedsvilkår, om end oplevelsen an sich kan være af nok så overvældende en æstetisk kvalitet. Jeg vil senere diskutere denne balance, men det er vigtigt i første omgang at anerkende denne 'kontrakt' med markedet, der af god grund synes så svær at acceptere og derfor heller ikke altid afspejler sig hos kritikerne.⁶⁶

Jeg har ikke her ambitioner om at komme med eksempler på sammenhængen mellem musikken og markedet som helhed, om end jeg vil benævne visse aspekter senere.⁶⁷ Det handler i stedet om i første omgang at acceptere disse præmisser. Det bør bemærkes, at man i øvrigt længe har talt om musik*branchen* og musik*industrien* inden for populærmusikken, og at disse begreber er en naturlig del af selve diskursen. Det betyder naturligvis ikke, at man ikke kan identificere eller diskutere de åbenlyse problemer, der er forbundet dermed, men denne diskussion ville i sig selv være en anerkendelse af denne betingelse: Populærmusik og industri/marked er to indbyrdes afhængige størrelser, og vi må i første omgang behandle musikkritikken på disse betingelser, før vi forsøgsvis kan analysere mere isoleret.

Musikkritik som forbrugerguide

Med dette udgangspunkt bliver det mulige *værk* per definition til et *produkt*, hvilket netop gør det vanskeligt for mange overhovedet at tale om et værk. I denne optik kan musikkritikken let fremstå som anmeldelser af kulturprodukter, og netop dette blev genstand for en (desværre kortlivet) diskussion i de danske dagblade i 2011. I forbindelse med en debat om *rockisme* i dansk musikjournalistik og –kritik (som vil blive gennemgået meget nærmere senere) skrev musiker og forfatter Kristian Leth et debatindlæg i Politiken, hvori han beskyldte avisen for at være blevet en forbrugerguide i

⁶⁶ "economic interests and aesthetic criteria cannot, in the real world, be so easily separated as some critics assume." Martin, Peter J.: *Music as Social Action* p. 186. Man må her være påpasselig med idéen om 'the real world', der her skal ses som udtryk for modsætningen til kritikerens lejlighedsvisse 'æstetiske realitet'. Se senere kapitel.

⁶⁷ For en udmærket beskrivelse af dynamikkerne og de økonomiske magtforhold kan henvises til Dannen, Fredric: *Hit Men* (første gang udgivet 1990). Bogen er imidlertid på mange områder allerede *outdated* grundet de nye, digitale betingelser i musikindustrien.

dens behandling af populærmusikken.⁶⁸ Han ønskede en diskussion af, hvad kritikens rolle overhovedet er og burde være, og det er indledningsvis værd at bemærke den megen respons, der kom fra læserne: Blot et døgn senere var der 48 kommentarer på debatindlægget, hvoraf flertallet ikke anså det for problematisk at anskue musikkritikken som forbrugerguide eller forbrugerinformation – i de store og brede medier vel at mærke.⁶⁹ Tendensen og holdningen var den samme blandt brugerne, da Danmarks største musikmagasin Gaffa skrev en nyhed om Kristian Leths debatindlæg.⁷⁰ Her kan man altså tale om en (folkelig) modkritik af en kritik af selve den kritiske praksis. Vel at mærke tilgængeliggjort væsentligt af internettet og dets muligheder for brugerkommentarer. Indledningsvis var der imidlertid mindre fokus på idéen om den kritiske praksis som *forbrugerguide*. Det var først, da debatten begyndte at spidse til, at begrebet blev negationsdefineret: som en anmeldelse af lavere kvalitet, der ikke vurderer på musikkens præmisser og derfor har mindre at gøre med en egentlig smagsdom.

Det er her nødvendigt at gå tilbage til begyndelsen på debatten: I slutningen af 2010 skrev Politikens daværende musikredaktør Erik Jensen en anmeldelse af pladen *My Beautiful Dark Twisted Fantasy* af Kanye West, som han tildelte seks hjerter ud af seks mulige.⁷¹ Anmeldelsens 71 første ord handlede om, at Jensen ikke brød sig om albumcoveret (også kaldet 'artwork'), hvorefter han konkluderede, at der ellers ikke var meget negativt at sige. De musikalske sammenligninger blev hentet i rockmusikken – hvad der i forbindelse med Jensen senere vil vise sig relevant – med benævnelse af plader af hhv. The Beatles, Queen og Rolling Stones, ligesom også Bon Iver og entertaineren Robbie Williams blev nævnt. Altså en række af sammenligninger uden for albummets egen genre, hip hop. Erik Jensen er ofte blevet beskyldt for at have for begrænset en referenceramme og for

⁶⁸ Leth, Kristian: *Er Politiken tilfreds med at være forbrugerguide?* in *Politiken (online)* d. 24/08-11

⁶⁹ Jørgensen, Peter: *Læserne: Politikens anmeldelser må gerne være forbrugerguides* in *Politiken (online)* d. 25/08-11

⁷⁰ Gonzalez, Michael Jose: *Debatten kører blandt de danske anmeldere* in *Gaffa (online)* d. 24/08-11. 27 kommentarer per medio februar 2013.

⁷¹ Jensen, Erik: *Hiphop-kongens forskruede fantasier er et mesterværk* in *Politiken* d. 22/11-10

ydermere at være en såkaldt 'rockist', hvilket også vil blive behandlet senere. For Kristian Leth var denne anmeldelse dråben, der fik bægeret til at flyde over, og han lancerede kort herefter bloggen *Spredhagl* (25/11-10), der havde til formål at anmelde de danske anmeldelser med henblik på at diskutere, hvordan man kunne gøre den danske musikkritik mere relevant.⁷² Den generelle kritik var tvedelt. For det første at de danske musikanmeldere og –kritikere følger en formular, der lyder således:

*Et resumé af kunstnerens virke efterfulgt af et argument for, at kunstneren anmeldes, derefter en slavisk gennemgang af hvilke numre, der er gode og hvilke, der ikke er, så en sammenligning med et andet band, måske et tekstuddrag og til sidst en opsummerende afslutning – gerne med ordene 'kedelig', 'energisk', 'sprudlende' eller 'imponerende'. Voila, så er den hjemme.*⁷³

For det andet at ingen af kritikerne forklarer, *hvorfor* et givent album er godt eller skidt. Altså en argumentation på selve musikkens vegne hvor kritikeren er *til stede i værket*.⁷⁴ Udgangspunktet i Leths kritik var her den førnævnte plade af Kanye West og de efterfølgende anmeldelser i hhv. Politiken og Danmarks – uden sammenligning – største musikmagasiner Gaffa og Soundvenue. De afspejlede alle et fravær af en egentlig smagsdom, der reducerede anmeldelsen til en forbrugerguide og ikke tog musikken seriøst som kunstform.⁷⁵

Interessant var det, at der fra dagbladene og musikmagasinernes side var enighed om, at læserne faktisk *ville* have forbrugerguides.⁷⁶ På samme tid var det en effektiv metode, hvormed man kunne slå diskussionen ihjel, før den fik fat: At fjerne fokus fra sagen selv til forbrugers ønsker for dermed at lægge vægt på dennes status *som forbruger* og ikke individ eller samfundsborger. På samme tid lægges også et klart fokus på musikken som produkt –

⁷² Bloggen havde domænet <http://spredhagl.blogspot.com> men er senere lukket ned.

⁷³ Junker, Maj Susanne: *Kristian Leth giver anmelderne én over nakken* in *Politiken* d. 20/12-10

⁷⁴ Ibid.

⁷⁵ Gaardmand, Nola Grace: *Det her er fandeme en dårlig anmeldelse* in *Information* d. 03/12-10

⁷⁶ Se både Jørgensen, Peter: *Læserne: Politikens anmeldelser må gerne være forbrugerguides* in *Politiken (online)* d. 25/08-11 og Gaardmand, Nola Grace: *Musikkritik må gerne være forbrugerguide* in *Information* d. 06/12-10

”mesterværk” eller ej. De mange brugerkommentarer på både Spredelhagl-bloggen, Gaffas hjemmeside, Soundvenues hjemmeside samt blandt Politikens læsere afspejlede imidlertid en klar interesse for at diskutere betydningen af musikkritik og forholdet mellem konsum og autonomi. Med en dertilhørende anerkendelse og endog accept af markedets betingelser. Diskussionen i de større medier sluttede allerede her, og det blev aldrig til en egentlig diskussion af *den gode kritik*. Dog var der en ansats hertil omkring sommeren 2011 med den såkaldte ’rockisme’ som fokuspunkt. Begrebet var allerede blevet anvendt i forbindelse med den kortlivede diskussion i december 2010, og der blev fulgt op med et indlæg herom af musikkforsker Henrik Marstal i Information, men der skulle altså gå længere tid, før dette i sig selv blev centrum for debatten.⁷⁷ Dette vender jeg tilbage til.

Kort om radio og indledende om sorteringsaspektet

Det skal ikke her påstås, at redaktørernes og afsendernes accept af disse markeds- og industribetingelser retfærdiggør et markedsfokus, eller at anerkendelsen af dem dermed konstituerer musikkritikkens realitet, telos eller ideal. Disse betingelser skal netop anfægtes og diskuteres men med en forståelse af hvilke dynamikker, der trods alt er dominerende i musikkritikken – i dagbladene og magasinerne i hvert fald. Det samme er i vid udstrækning tilfældet med radioen, hvor kravet om flere lyttere også har været et problem for public service-stationen P6 Beat, der er Danmarks Radios eneste station dedikeret til (ny) rytmisk musik. På trods af kanalens public service-status og ønske om at være *for de nysgerrige, der gerne vil overraskes*⁷⁸ introducerede de mod slutningen af 2012 en ny *playliste-ordning*: Som navnet antyder, betød dette et større fokus på playlister (altså hvilke sange der skal spilles) og færre beføjelser til værterne selv. Idéen var, at der skulle være bevidste overlap med (store)søsterkanalen P3 og dermed flere gentagelser, hvilket på

⁷⁷ Marstal, Henrik: *Ud af rockismens skygger* in Information d. 26/12-10

⁷⁸ <http://www.dr.dk/P6Beat/om-p6-beat>

sig skulle skaffe flere lyttere. Der var efterfølgende megen kritik at spore i diverse medier.⁷⁹

Alt imens P6 Beat – som de danske radiostationer over en bred kam – sjældent (om overhovedet) anmelder plader eller singler som sådan, har den megen fokus på værternes valg af musik i sig selv netop været et udtryk for et *personligt valg*, hvormed de foretager en æstetisk prioritering med en status som popkulturelle quasi-eksperter. Man kan imidlertid diskutere, hvorvidt man hermed kan tale om *æstetisk kritik*, som det bl.a. defineres af Christoph Menke. Faktum er imidlertid, at markedsbetingelserne også her spiller en større rolle end tidligere, selvom værterne på P6 til en vis grad stadig er i stand til selv at *til- og fravælge* enkelte kunstnere og sange.

Hvis vi i første omgang fortsætter med at forholde os mere stramt til de førnævnte markedsbetingelser (og ikke diskuterer eksempelvis public service), er det et ganske interessant aspekt, hvorledes vi her har at gøre med en form for kritik *gennem valg*, der kan beskrives som en art sorteringsmekanisme eller -service. Her vil man i en kritisk optik nærme sig et sprogligt paradoks ved at kunne tale om smagsdommere uden egentlige smagsdomme.⁸⁰ Oftest ledsages en sang af en kort introduktion, der forbliver biografisk eller begrænser sig til komparative elementer, medens man af og til oplever, at værten sætter sig selv mere på spil med en mere personlig holdning. Denne kan f.eks. byde på en (abstrakt) emotionel association eller refleksion, og selvom vi her kommer nærmere en personlig kritik, forekommer selve kritikken i radiomediet primært sorterende. Den er altså i stand til at skabe et muligt overblik gennem (værternes) præferencer, der i sig selv er i stand til at skabe præferencer og dermed sælge plader, hvilket dermed peger tilbage på markedets egne vilkår.

Lad os kort blive ved musikkritikerens rolle i denne sorteringsmekanisme. Denne status er i sig selv åbenlys – også rent æstetisk – gennem naturlige valg og præferencer, men den er særligt kontroversiel på markedsvilkår og i

⁷⁹ Se eksempelvis Jensen, Lisa Amtoft: *P6 Beat er blevet mere mainstream* in *Gaffa* d. 05/12-12 og Elmelund, Rasmus: *DR nedprioriterer det smalle* in *Information* d. 05/12-12

⁸⁰ Se også Ebdrup, Niels: *"Smagsdommerne" kan ikke smagsdømme – interview med Jørn Erslev Andersen* in *Videnskab.dk* d. 23/01-13

forlængelse af f.eks. Kristian Leths kritik af det fokus på *kritik som forbrugerguide*, som dagbladene ifølge flere er forfaldet til. Ved i mere direkte forstand at sortere i markedet bidrager man således til at konstituere en form for *markedsrealitet*, men her må man på samme tid anerkende, at dette altid per definition har været tilfældet – om end konstitueringsakten i sig selv muligvis er intensiveret i nyere tid. At man dermed er en del af denne markedsortering betyder imidlertid ingenlunde, at dette er det fulde billede af denne 'realitet', og der er ej heller en – i hvert fald ikke konsekvent – logisk sammenhæng mellem eksempelvis positive anmeldelser og salg. Dertil besidder kritikken for begrænset en magt.⁸¹ Der er talrige eksempler på bands, der gang på gang modtager strålende anmeldelser uden at sælge mere end få hundrede plader. Idéen om en sådan *kritikerrealitet* vender jeg også tilbage til.

Simon Frith vurderer, at det er i forbrugsprocessen, man må finde de kulturelle værdier, såfremt det da er i forbrugshandlingerne, at samtidskulturen leves.⁸² Der er næppe grund til at antage, at det på enkel vis kan defineres, hvorledes "samtidskulturen leves", og ud fra hvilke parametre vi kan måle dette. Men forholder vi os til *populærkulturen*, er denne naturligvis defineret af forbrugshandlingerne ("dette sælger, dette er populært" og den anden vej rundt), der netop kan siges at måle på egne præmisser, om end det kvalitative element her bevidst udelades. Pointen er imidlertid, at man dermed har *ret* og på det nærmeste *pligt* til at tillægge popkulturelle artefakter en værdi, hvormed processen – som Frith lægger vægt på – bliver værdiskabende. Dette processuelle element skaber dermed en vis refleksivitet hos forbrugeren, der hermed kan tage første skridt mod at være mere end blot forbruger.

Såfremt musikkritikeren i første omgang vurderes som *forbrugerguide*, spiller denne altså stadig ikke nødvendigvis en helt ligegyldig rolle. Risikoen er imidlertid, at selve *dommen* falder udelukkende inden for et internt system af

⁸¹ Eksempler på decideret kritiker magt er i populærmusikken sjældent forekommende, men jeg vil kort behandle dette aspekt i forhold til det amerikanske webzine *Pitchfork* senere. Beck, Richard: *5.4 – Pitchfork, 1995 – Present* in *N+1* d. 19/01-12

⁸² Frith, Simon: *Det gode, det dårlige og det ligegyldige* p. 46

markedsopbyggede og –opdragne mekanismer, hvis æstetiske målestok udelukkende er en matematisk prioriteringslogaritme: ”Dette har mere værdi end hint, dette er vigtigere end hint, dette bør sælge” etc. Altså en direkte komparativ kapitalistisk dagsorden med et kulturelt dække, jf. Adornos kulturindustrielle forståelse.

I forlængelse af Friths idé om kulturelle værdier i forbrugsprocessen kan man ligeledes vende sig mod sprogets visdom: Anne-Britt Gran gør opmærksom på, at bl.a. de skandinaviske sprog (efter lån fra den germanske sprogstamme) har en unik dobbelthed i dét at ”handle”, der både favner ”to buy”, ”to act” og ”to do”.⁸³ Om end det ikke her skal handle om almene æstetiseringstendenser, er det en interessant bemærkning: Etymologien påviser, at fænomenet naturligvis ingenlunde hører senmoderniteten til, ligesom det gentages (også i forlængelse af Bourdieu), hvor komplekst begrebet ”kapital” i virkeligheden er gennem denne sammensmeltning af handlingsverber.

Lad os imidlertid ikke drage den alt for, ja, letkøbte konklusion, at konsum er lig med identitet. Hvad der her betyder noget, er, at der i populærkulturen er en forbindelse, og at vi netop derfor har brug for at kunne *dømme* som individer i en kultur og ikke blot som resultater af en kultur. Forbindelsen skal ikke benægtes eller bekæmpes som sådan, men gennem anerkendelsen følger altså behovet for et fokus på smagsdommen *på kunstens vegne*. Vi nærmer os altså så småt en egentlig bevægelse fra ”produkt” til ”værk”. Denne bevægelse kan og bør dog ikke fuldendes men netop forblive en bevægelse, da diskussionen netop i populærkulturen må gå på, hvorvidt en sameksistens eller *delt status* er mulig. Til dette formål kræver det imidlertid, at vi endnu holder os til visse markedsvilkår og et fokus på produktet.

At sælge følelser

Uanset om et objekt i første omgang har status af produkt eller værk – eller begge dele – handler det (her kom ordet igen) i forbrugsprocessen grundlæggende om, hvordan *det* (produktet, værket) taler til modtageren.

⁸³ Gran, Anne-Britt: *Estetisk kapital – mot en kapitalisering av estetikken* p. 84

Altså et spørgsmål om følelser. Det være sig som en såkaldt ren følelse som resultat af den autonome kunsts styrke (om denne da eksisterer i denne sammenhæng) eller som en spekulativ-kynisk æsteticitet i produktet.⁸⁴ På denne vis kan man endog tale om at *sælge følelser*. Af samme grund har man udtrykket ”at sælge ud” som en art æstetisk prostitution gennem et decideret æstetisk kompromis, der skal skaffe flere lyttere. Udtrykket bruges af såvel fans som kritikere.

Den amerikanske duo Beach House er et eksempel på et nyere band, der kan analyseres i henhold til dette *salg af følelser*. De udgav deres første album, *Beach House*, i 2006. Alle gruppens fire plader er generelt blevet modtaget positivt,⁸⁵ og gruppen har udgivet de seneste to via Sub Pop,⁸⁶ der er blandt verdens største uafhængige pladeselskaber.⁸⁷ De kan altså anskues som et eksempel på et band, der både høster positive anmeldelser og sælger relativt mange plader uden dog at være i nærheden af de allerstørste stjerner. Denne kombination giver en vis integritet, der også er lukrativ for reklamebranchen, og gruppen har både haft deres musik i tv-serier og i enkelte reklamer.⁸⁸ I sidstnævnte tilfælde handler det i meget direkte forstand om at *sælge følelser*. Gruppen har imidlertid også sagt nej til enkelte reklamer: Da Volkswagen i 2012 havde skrevet en reklame med den hensigt at bruge Beach House-sangen *Take Care* som lydside, var Beach House ikke interesserede i et samarbejde, og bilfabrikanten måtte finde en erstatning. Derfor hyrede de engelske Sniffy Dog til at lave en sang, der skulle lægge sig ganske tæt op ad *Take Care*.⁸⁹

⁸⁴ Forstået som en implicit æstetisk effekt eller et givet artefakts foreskrevne æstetiske effekt. Kyndrup, Morten: *Æstetisk værdi, objekt, æstetik* pp. 41-42

⁸⁵ Hjemmesiden Metacritic samler anmeldelser fra diverse medier og genererer ud fra disse en ”Metascore”, altså deres udvalgte kritikeres gennemsnit. Her rangerer Beach House en del over gennemsnittet: <http://www.metacritic.com/person/beach-house>

⁸⁶ http://www.subpop.com/artists/beach_house

⁸⁷ Man skelner traditionelt mellem ’major labels’ og ’independent labels’ (ofte kaldet ’indie labels’). De fire resterende major labels bliver snart officielt til tre, og disse sidder på godt 90% af markedet. Independent labels er sædvanligvis kendetegnet ved at give mestendels eller total kunstnerisk frihed under sangskrivning og indspilning. Se bl.a. Carter, Zach; Cherkis, Jason: *Universal-EMI Merger Could Yield New Mega-Label to Threaten the Future of Music* in *Huffington Post* d. 20/09-12 (redigeret d. 12/12-12)

⁸⁸ Herunder en reklame for Guinness i 2010:

<http://www.youtube.com/watch?v=YKhW3riMINA>

⁸⁹ Harvey, Eric: *Worn Copies: Beach House, VW, and What It Means to Sell a Feeling* in *Pitchfork* d. 14/06-12. Sniffy Dog har ud over Volkswagen Polo også leveret musik til bl.a. Audi, Philips og Sky Sports: <http://www.sniffy-dog.com/pictures.php?cid=51>

Det ene medlem af bandet, Alex Scally, udtalte kort herefter:

*The worst thing is that it feels like something close to what we made. A feeling and a sentiment and an energy has been copied and is being used to sell something we didn't want to sell.*⁹⁰

Dette er ingenlunde en enkeltstående sag, og det er da også mere end et spørgsmål om integritet, når de store virksomheder går efter de anerkendte bands, der imidlertid ikke er blandt de allerstørste: Det er juridisk umådeligt kompliceret og ressourcekrævende at gå ind i en sag, der har til formål at bevise, hvem der har patent på en bestemt instrumental stil, stemning og overordnet lyd. Et sådant sagsanlæg har kun de allerstørste kunstnere mulighed for at påbegynde.⁹¹ Hvad angår idéen om at sælge følelser, kan man også iagttage en interessant parallel mellem musikerne, pladeselskaberne og de virksomheder, der ønsker at bruge musikken fra semi-etablerede og respekterede kunstnere, der *ikke* har mainstream-status (og dermed en slags integritet). De står over for samme eksistentielle krise:

*How to make people take notice through a work that's familiar enough to not alienate everyone, but also just different enough to stand apart from the pack. (...) The crucial aspect of the second part of the equation -- the "just different enough" component -- is widely understood to derive from artistry, however defined.*⁹²

På et mere generelt plan åbnes der ydermere op for et eviggyldigt spørgsmål: Hvorledes argumenterer man overhovedet for, at noget er et simulakrum? Idéen om at *sortere i markedet* synes ligeledes at antage en anden karakter med ovenstående in mente. Såfremt de større virksomheder er i stand til at udpege de mellemstore bands, der – stadig med integriteten intakt – nyder både kritikerros og relativ kommerciel succes, bliver kritikken i denne henseende et middel til at tiltale en bestemt målgruppe: En kombination af tal,

⁹⁰ McKinley Jr., James C.: *To Singers, Ad Sounds Too Familiar* in *The New York Times* d. 07/12-12 in *ibid.*

⁹¹ *Ibid.*

⁹² Harvey, Eric: *Worn Copies: Beach House, VW, and What It Means to Sell a Feeling* in *Pitchfork* d. 14/06-12

der sammen kan bygge en PR-kampagne: Størrelsen på budgettet, antallet af solgte plader og antallet af uddelte stjerner, hjerter og 10-taller.⁹³

Vender vi vort fokus mod kunstnerne, betyder det ydermere, at disse – hvad der ikke er noget nyt i – kan tænkes at spekulere for meget i denne forhandling af det, der ovenfor blev beskrevet som *familiar enough to not alienate everyone, but also just different enough to stand apart from the pack*. Netop her har såvel kritikeren som forbrugeren (kritikeren er som oftest også forbruger) mulighed for at dømme, hvorvidt en grænse overskrides, om en balance overholdes, om en kunstner evt. *sælger ud*; hvilken dynamik, der kommer ud af denne forhandling af autonomi og konsum.

⁹³ Der argumenteres naturligvis ikke for, at de større virksomheder ikke har interesse i at benytte velkendte sange eller at benytte en sang fra en kunstner, der ikke nødvendigvis har fået strålende anmeldelser. Argumentet er her, at det er en særlig målgruppe, der tænkes som modtageren af netop disse grupper.

Rockisme

Indledende om rockismen

Nu vil vi for en stund kort forlade det fokus på *produktet*, der har været i de seneste kapitler for i stedet at fokusere på den tidligere nævnte rockisme. Den er nemlig yderst central i et forsøg på at forstå moderne musikkritik. Den bredest mulige definition og forståelse af begrebet er den fundamentale idé, at der findes visse former for populærmusik (og visse bands og kunstnere), der er mere autentiske end andre. Som navnet antyder, kan det spores tilbage til forestillinger om autenticitet inden for rocken (som beskrevet tidligere), men som det vil fremgå, er rockismen ingeniørligt forbeholdt rockmusikken.

Begrebet er ikke nyt men fik et bredt gennembrud i 2004 efter et essay af journalist og musikkritiker Kelefa Sanneh i New York Times.⁹⁴ Heri beskriver han, hvordan rockismen på det nærmeste skelner kvalitativt gennem quasi-dikotomier: Den hylder den autentiske, gamle legende (Bob Dylan, Neil Young, Bruce Springsteen etc.) og undergrundshelten, medens den seneste popstjerne nedgøres. Den forguder punk men kan knap tolerere disco. Den elsker koncerten og hader musikvideoen. Den forherliger den skrålende optrædende og foragter al lip-synch (præ-indspillet vokalspor).⁹⁵

Et udtalt problem er, at dette er blevet en form for *common sense*, der bliver taget for givet, selvom rockismen besidder visse åbenlyse modsætninger.

Som eksempel bruger han det populære New York-orkester The Strokes:

*it could mean loving the Strokes (a scruffy guitar band!) or hating them (image-conscious poseurs!) or ignoring them entirely (since everyone knows that music isn't as good as it used to be).*⁹⁶

Han nævner ligeledes, hvordan Chicago Sun-Times' kritiker Jim DeRogatis hylkede canadiske Avril Lavigne for at være en musiker, som også ældre lyttere kunne holde af uden at føle sig *for* skyldige, da hun netop skriver nogle

⁹⁴ Sanneh, Kelefa: *The Rap Against Rockism* in *The New York Times* d. 31/10-04

⁹⁵ Ibid.

⁹⁶ Ibid.

af sine sange selv og i øvrigt ikke er helt teknisk ueffen, hvad angår hendes rytmeguitar. Med andre ord er hun altså en popstjerne, der hyldes på rockens kriterier. Også inden for eksempelvis hip hop ser man, hvorledes kunstnere som OutKast, Mos Def, Beastie Boys og The Roots er blandt de mest anerkendte, da de – mener Kelefa Sanneh – er tættere på rockens kvalitetskriterier (ved at spille egne instrumenter, at bruge færre samples fra andre kunstnere, ved at agere som rockstjerner på scenen mm.).⁹⁷

Problemet med rockismen er ifølge Sanneh ikke, at den i dagens musikkritik er dominerende, men at enkelte kritikere stadig opfører sig, som om det var tilfældet. Det kolliderer med måden, hvorpå de fleste mennesker lytter til musik, og rockismen risikerer at spille ind på selve *lytningen*, hvorfor det bliver svært for den gode kritiker at være en god lytter – hvilket i hans optik netop er dét, der karakteriserer en god kritiker.⁹⁸

Begrebet gjorde sit indtog i 1981, da den engelske musiker Pete Dinklage annoncerede en *Race Against Rockism*-kampagne. Musikkritikeren Paul Morley var én af dem, der tog begrebet til sig og brugte det aktivt:

*[I] was using the term 'rockist' the minute after I read Dinklage say it. Suddenly, you had a word that you could use to swiftly and yet fairly dismiss Phil Collins, a word you could use to explain why Wire were better than Yes. If the idea of rockism confused you, and you lazily thought Pink Floyd were automatically better than Gang of Four, and that good music had stopped with punk, you were a rockist and you were wrong.*⁹⁹

Det er altså klart, at begrebet er blandt de ord, der synes brugbare *imod* bestemte grupper, og at man aldrig selv vil stå ved at være en rockist. Altså et begreb, der på én gang er en beskyldning og afstandtagen.¹⁰⁰ Det fungerer altså på den ene side som en æstetisk kontrolliste i forhold til autenticitetsforestillinger (har kunstneren selv skrevet materialet, har

⁹⁷ Sidstnævnte band sluttede sig i øvrigt til Bruce Springsteen på scenen under dennes koncert på Roskilde Festival 2012. Jensen, Erik: *Bruce Springsteen skrev historie i Roskilde* in *Politiken* d. 08/07-12

⁹⁸ Sanneh, Kelefa: *The Rap Against Rockism* in *The New York Times* d. 31/10-04

⁹⁹ Morley, Paul: *Rockism – it's the new rockism* in *The Guardian* d. 26/05-06

¹⁰⁰ Her deler begrebet status med et af de mest omdiskuterede eksempler af denne slags over de senere år, nemlig det såkaldte "hipster"-begreb. Om dette paradoks og en diskussion heraf kan henvises til Greif, Mark; Ross, Kathleen; Tortorici, Dayna (red.): *What Was the Hipster? – A Sociological Investigation*.

kunstneren selv indspillet, hvor teknisk dygtige er bandet etc.) og på den anden side som en afstandtagen, der tilmed kan bruges som et argument i sig selv. Man konstituerer altså visse dikotomier, der af Morley halvt i spøg opstilles som: Springsteen og Beefheart, plader og singler, intelligens og dumhed, glitter og denim og slutteligt de mest kontroversielle: *autenticitet og kunstighed*.¹⁰¹

Det er netop disse to sidstnævnte begreber, der her er helt centrale og gør det nødvendigt at diskutere selve rockismen. Med disse begreber in mente tager det på det nærmeste form af en videreudvikling af den tidligere nævnte idé om en *sand kultur*, som man med rockismen dermed overtager fra dem, der tidligere afskrev netop rocken.¹⁰² Én af amerikansk populærmusiks store nulevende kritikere, Robert Christgau, forsøgte i 1990 at forklare, hvad man i 1980'ernes England forstod ved begrebet:

*Rockism, at that point, meant putting stock in rock's capacity to change lives or express truth – as opposed to the kinds of pop that (a rockist would say) have more of a capacity to express pretty lies. To be a rockist, then and there, was to demand a perception of honesty in pop music, no matter how much artifice that honesty involved.*¹⁰³

Kelefa Sanneh bygger videre på dette ved at definere rockismen som en æstetik, der definerer sig selv ved at opbygge barrierer imod alt det, rocken ikke er, men centralt står stadig idéen om ærlighed og autenticitet (i ovenstående citat nævnes endog *sandhed*), om end der altså åbnes endnu mere op for koncepter om frygt og stolthed i denne nye tolkning. Med Christgaus citat er vi på tærsklen mellem 1980'erne og 1990'erne, og en relevant association presser sig på gennem hans ordvalg, årstal og det transatlantiske element: Det engelsk/amerikanske band Fleetwood Mac, der netop befinder sig i rock/pop-kategorien, udgav i 1987 deres til dato mest poppede album med titlen *Tango in the Night*. Pladen solgte godt, selvom den på dette punkt ikke kom i nærheden af deres magnum opus, *Rumours*, fra

¹⁰¹ Morley, Paul: *Rockism – it's the new rockism* in *The Guardian* d. 26/05-06

¹⁰² Gennem idéen om at et publikum "holdes for nar", og at den Andens musik er fordommende. Michelsen, Morten: *Rytmsk musik mellem høj og lav* p. 70

¹⁰³ In Wolk, Douglas: *Thinking About Rockism* in *Seattle Weekly* d. 04/05-05. Titlen på det oprindelige essay forekommer ikke i Wolks artikel.

1977. Et stort hit fra pladen havde netop titlen *Little Lies*, men også singlen *Seven Wonders* er her interessant at udforske: I 2009 benyttede den amerikanske musiker Travis Egedy, under navnet Pictureplane, et sample fra sangen til sin egen sang *Goth Star*.¹⁰⁴ Da det amerikanske band Health et år senere, i 2010, drog på Europaturné, spillede de et cover af sidstnævnte sang, der involverede backtrack (altså et præ-indspillet lydspor) med Pictureplanes sample af Fleetwood Mac. På scenen (og sætlisten) krediterede de Pictureplane og ikke Fleetwood Mac.¹⁰⁵ Et band som Health hyldes igen og igen for deres tekniske færdigheder,¹⁰⁶ ligesom de skriver deres egne sange. Her lever de altså op til nogle af de traditionelle forskrifter for autenticitet inden for rockmusikken. De har imidlertid udgivet to plader, hvor de lader andre kunstnere remixe deres sange,¹⁰⁷ og de har samtidig (som ovenfor beskrevet) benyttet sig af både samples og backtrack. Hvorledes repræsenterer og hylder (eller eventuelt forråder) de her det autentiske og ærlige?¹⁰⁸

I forlængelse af idéen om *koncertoplevelsen* synes det også nødvendigt med en kort bemærkning om dette "artifice", der nævnes af Christgau. Det kan til en vis grad oversættes med "kunstgreb", og ordet i sig selv afslører da også et immanent paradoks på flere planer: I første omgang i forhold til kunsten som repræsentation, hvor den i platonisk forstand altid-allerede vil være flere trin fra idéernes verden (og dermed sandheden).¹⁰⁹ I forhold til dette repræsentationelle paradigme kan også afledes idéen om ægthed og autenticitet, hvorfor man også lægger vægt på konceptet om *oprindelighed* i rocken.¹¹⁰ Men hvordan da forene denne stræben efter ægthed med det

¹⁰⁴ Richardson, Mark: *Pictureplane – "Goth Star"* (single-anmeldelse) in *Pitchfork* d. 09/07-09

¹⁰⁵ Svidt, Ole Rosenstand: *Health og Fossils* (koncertanmeldelse) in *Gaffa* d. 03/11-10

¹⁰⁶ Se bl.a. Sass, Simon: *Health – frontalangreb på sanserne* (koncertanmeldelse) in *Soundvenue* d. 04/11-10 og Kragh-Schwarz, Emil: *Health - kompromisløst og kontrolleret* in *Soundvenue* d. 03/07-10

¹⁰⁷ <http://lpu.bigcartel.com/product/health-disco-2-x-lp> og

<http://lpu.bigcartel.com/product/health-disco-2-2xlp>

¹⁰⁸ For en nærmere analyse af sampling, mimetiske tegn og denne kæde af popkulturelle tegn kan henvises til undertegnede BA-projekt herom: *Sampling, mimesis og den popkulturelle kæde af tegn* (2011)

¹⁰⁹ Platon: *Staten* bog X pp. 394-397. "Som efterligner mener du altså, at [maleren] repræsenterer 'tredje generation' fra [objektets] sande natur?" p. 397 og senere formuleringen "tredje trin fra det sande værende" p. 399

¹¹⁰ Rørdam, Charlotte: *Rockkoncerten* in *Psyke og Logos* p. 274, årg. 13, nr. 2 1992

nødvendige fokus på den tekniske færdighed og øvelse, der skal sikre en vis gengivelse af det indspillede materiale til selve koncerten? Christgau bemærker ligeledes i en parentes, at *when you're standing on a stage, playing an instrument and singing words you've memorized, there's no getting around artifice*.¹¹¹

Dette kunstgreb eller kneb (og altså grundlæggende paradoks) er imidlertid ikke noget, der – ifølge rockjournalist Douglas Wolf – forhindrer rockismen i at udøve sin *normative* karakter, hvor rocken altså er en art standard inden for populærmusikken: I denne optik er blues og country interessant, da det gik forud for rocken, og vidt forskellige musikere som Run DMC og Alison Krauss er bemærkelsesværdige, netop *fordi* deres værdier også er rockens værdier.¹¹² Wolf argumenterer for, at rockismen ikke er noget, der med tiden har sneget sig ind i musikjournalistikken, men at netop kritikken er rockismens arnested. Den grundlæggende DNA i populærmusikkens kritik stammer således fra de gamle skribenter i magasiner som *Rolling Stone* og *Creem* i 1960'erne og 1970'erne. De var, hedder det, de første til at skrive interessant og med en vis kvantitativ vægtning af poppen, og de holdt særligt af den populærmusik, der blev repræsenteret af bl.a. The Beatles, The Rolling Stones og Bob Dylan. Af denne grund er deres sprogbrug, perspektiv og smag mere eller mindre blevet internaliseret af de musikkritikere, der er fulgt efter – selv dem, der ikke har læst disse oprindelige rockjournalister.¹¹³ Af samme grund tilhører dette sprog naturligvis ikke kun kritikerne men også læserne og lytterne. Det foregår muligvis på et ubevidst plan, og dét er i sig selv et af problemerne forbundet dermed. Dertil kommer det åbenlyse problem i forbindelse med værdsættelsen af andre genrer og stilarter: Disse bliver sværere at forstå på egne vilkår, og både kunstnere og publikum kædes sammen med et ideal med rødder i et bestemt populærkulturelt øjeblik i fortiden, hvorfor eksempelvis en stærk sangskriver stadig vil blive kaldt "en ny Dylan".¹¹⁴ At bekæmpe rockismen kan derfor synes svært, når den på det

¹¹¹ In Wolk, Douglas: *Thinking About Rockism in Seattle Weekly* d. 04/05-05.

¹¹² Ibid.

¹¹³ Ibid.

¹¹⁴ Ibid.

nærmeste har taget patent på selve begrebsliggørelsen. Som Sanneh også formulerer det: *You literally can't fight rockism, because the language of righteous struggle is the language of rockism itself.*¹¹⁵

Eksempel på rockisme inden for folk-musikken

Selvom det allerede er blevet antydnet ovenfor, er det nødvendigt at understrege, hvorledes rockismen – navnet til trods – ikke kun tilhører rocken. Som skrevet indledningsvis kendetegner det den fundamentale idé, at visse former for populærmusik kan være mere autentiske end andre. Det er altså ikke nødvendigvis 'rockistisk' at elske rock eller at skrive om det. Man kan ligeledes primært interessere sig for (og skrive om) alle mulige andre genrer men diskutere dem *på rockistisk vis.*¹¹⁶

Man ser det i øjeblikket med en bølge af (særligt nordamerikansk) folk og folk-rock, der oplever stor kommerciel succes. En nylig artikel i MetroXpress har i den forbindelse alene gennem sin overskrift afspejlet det rockistiske element: *Ud med beat og DJ – folk-musikken stormer frem.*¹¹⁷ Artiklen fortæller, hvordan folk-bandet Mumford & Sons med deres andet album (*Babel*, 2012) slog den amerikanske rekord for flest solgte plader på en uge. Kort derefter vandt de tilmed en Grammy for årets album.¹¹⁸ Radioværten Jan Sneum fortæller i selvsamme artikel, at der lige nu er en *stor lyst til at vende tilbage til rødderne og genfinde noget autencitet [sic] i musikken.* Stavefejlen er her ganske rammende og siger måske noget om det tempo, hvormed autenticitet netop søges, hvilket kan resultere i en vis flygtighed og mangel på koncentration eller endog fordybelse. Idéen om at folk-musikken repræsenterer dette "tilbage til rødderne" giver ligeledes muligheder for at spekulere i konsumenter. Sneum bemærker da også, hvorledes bandnavnet giver dem en historie, der ifølge ham kan sammenlignes med at have en butik

¹¹⁵ Sanneh, Kelefa: *The Rap Against Rockism* in *The New York Times* d. 31/10-04

¹¹⁶ Wolk, Douglas: *Thinking About Rockism* in *Seattle Weekly* d. 04/05-05:

¹¹⁷ Moldrup, Lasse Delin: *Ud med beat og DJ – folk-musikken stormer frem* in *MetroXpress* d. 05/03-13

¹¹⁸ Det kan her nævnes, at bandet ifølge den tidligere nævnte Metacritic-skala fik 63/100 for deres seneste album, hvilket placerer flere hundrede plader over dem på den samlede liste fra 2012:

http://www.metacritic.com/browse/albums/score/metascore/year?sort=desc&year_selected=2012&page=0

på Strøget med "Søn" eller "Efff." for dermed at signalere en vis tryghed for forbrugeren (her bør det tilføjes, at et enkelt medlem hedder Mumford, men at ingen i bandet er familiært forbundet).¹¹⁹

Jan Sneum ser folk-bølgen som en reaktion mod den elektroniske musik, der er *skabt af maskinen og en 'DJ-et-eller-andet', som man ikke rigtig ved, hvem er*, ligesom han påpeger, at vores stigende interesse for økologi er et led i denne begejstring for folk.¹²⁰ Det synes altså inden for populærmusikken gunstigt at satse på folk-musikken lige nu, hvorfor der nødvendigvis må spekuleres i selve autenticiteten, der altså her ligeledes kan defineres som både æsteticitet og kommerzialitet.

Den amerikanske musiker Justin Vernon udgav sit debutalbum *For Emma, Forever Ago* under navnet Bon Iver i 2008. Albummet modtog glimrende anmeldelser, og det blev bl.a. berømmet for historien om, hvordan Vernon tog væk fra byen og isolerede sig i en hytte over en hel vinter. På en diæt af whiskey og hjortekød skrev han sit debutalbum. Tæt på naturen, væk fra civilisationen.¹²¹ Her kan folk-musikken betragtes rockistisk ved at repræsentere en form for autenticitet, der er tættere på naturen og på samme tid forbinder en vis maskulinitetstradition med det mere sensitive.¹²²

Fascinationen af kunstneres behov for isolation spredte sig efterfølgende i musikjournalistikken, og netop dette narrativ kan siges at være udtryk for en form for *oprindelighedsautenticitet*. Da gruppen The Antlers udgav debutalbummet *Hospice* i 2009, var der megen opmærksomhed omkring sangskriver Peter Silbermans historie: De fleste anmeldelser fokuserede på (eller nævnte), hvordan han isolerede sig fra omverdenen for at skrive debutpladen, medens han selv har udtrykt tvivl om betydningen af dette narrativ:

I wonder what people think 'isolation' actually means. I wasn't in a sensory deprivation tank or in a cabin in the woods. It's gotten out of hand. What

¹¹⁹ Moldrup, Lasse Delin: *Ud med beat og DJ – folk-musikken stormer frem* in *MetroXpress* d. 05/03-13

¹²⁰ Ibid.

¹²¹ Barton, Laura: *Cabin Fever* in *The Guardian* d. 14/05-08

¹²² Det bør dog bemærkes, at Bon Iver også omtales som "indie folk", "singer/songwriter" mm. og altså ikke udelukkende omtales som folk-musiker.

*happened: I stopped talking to my friends. Why that happened: that's explained in the record.*¹²³

I citatet ligger en vis frustration over dette biografiske fokus, der automatisk følger med i musikjournalistikken og –kritikkens behandling af sangskrivere. Frustrationen bunder med andre ord i det – af samme årsag – mindskede fokus på selve musikken.

Går vi tilbage til Bon Iver, er det interessant at se, hvordan de danske kritikere brugte denne historie om at trække sig tilbage til naturen og – lige så centralt – altså væk fra civilisationen. I Gaffa skrev Pelle Sonne Lohmann i sin meget positive anmeldelse (5/6 stjerner): *Og historien skal såmænd nok passe, for albummet har et umiskendeligt præg af resigneret ensomhed og sentimental tristesse over sig.*¹²⁴ Politikens Simon Lund kaldte albummet uforglemmeligt og gav det 5/6 hjerter. Den første del af anmeldelsen omhandlede ligeledes isolationen og dét at gå på jagt for derefter at spise sit bytte. Han konkluderede i forlængelse heraf, at ensomheden er til *at tage og føle på.*¹²⁵ Internetsiden Undertoner, der er blandt de anmelderportaler i Danmark, der er kendt for længst anmeldelser, anmeldte i første omgang ikke pladen men inkluderede den i en oversigt over plader, de havde overset i året, der gik: *En mand, en hytte, en skov, en guitar. En stemme. En kombination, der nok er hørt før, men sjældent hørt leveret så inderligt, som det er tilfældet på 'For Emma, Forever Ago.'*¹²⁶

Det tiltrækkende ved historien er det traditionelle element, der hylder naturen og rødderne. Der er altså per definition intet nyt ved det, og sidstnævnte er blandt de få, der gør opmærksom herpå. En smule mere kritisk var Soundvenues anmelder Michael Ulfus Kjærgaard, der var blandt det mindretal, der slet ikke nævnte historien om isolation. Der blev dog knyttet en metakommentar hertil:

¹²³ Dennis, Eric: *Interview: Peter Silberman of the Antlers* d. 01/12-09

¹²⁴ Lohmann, Pelle Sonne: *Bon Iver – For Emma, Forever Ago* (pladeanmeldelse) in *Gaffa*, anmeldelse udateret.

¹²⁵ Lund, Simon: *Bon Ivers album er et af årets bedste* in *Politiken* d. 04/12-08.

¹²⁶ Eriksen, Christoffer Basse: *Bon Iver – For Emma, Forever Ago* in *Plader vi overså i 2008 (del 1)* in *Undertoner* d. 03/01-09.

*På med skovmandsskjorten og lad fuldskægget stå. Vi skal igen et ømt smut forbi det amerikanske midtvesten for at falde i meditativ stemning med en akustisk guitar, halvpsykedeliske sange og en øm, øm herrestemme.*¹²⁷

På trods af denne særdeles sarkastiske indledning uddelte sidstnævnte imidlertid 4/6 stjerner. Efter at have konkluderet at pladen afspejler en overbevisende portion talent, anlægger han dog igen den sarkastiske tone med de allersidste ord i anmeldelsen: *Originaliteten snakker vi ikke om, så længe der er grund til at glemme, at skægget vokser.* Man kan spekulere i, hvorfor en mestendels positiv kritik pakker selve anmeldelsen ind i sådanne bemærkninger. Er det et spørgsmål om at *afsløre* et narrativ eller ligefrem at påvise, at man ikke falder for den slags?

Da Thomas Søie Hansen skulle anmelde Bon Ivers anden plade, med titlen *Bon Iver*, til Berlingske Tidende, var han næsten uforbeholdent positiv.¹²⁸ Indledningsvist er det svært ikke at bemærke, at det her var kunstneren og pladen som helhed, der blev anmeldt. Søie Hansen forholdt sig kun rigtigt til en enkelt sang – den eneste han ikke var så begejstret for: *Den giver ingen mening og klinger ubønhørligt af fed og flommet firsersound.* Hvad der er interessant, er, at han derefter opsummerer resten af pladens lyd i én sætning: *Albummets øvrige numre starter og slutter med alternativ folk og country.* Det forbliver dog ved denne bemærkning, og det bliver derfor særligt kuriøst, når man læser billedteksten: *Skægget er der stadig. Det samme er skovmandsskjorten. Men ellers er det meste forandret fra 2008.* Han forholder sig altså til idéen om et vist image inden for folk-musikken, og at der er visse ting, der ikke forandrer sig, selvom det meste er forandret i selve lydbilledet. Han kritiserer ikke denne idé om image men nævner den blot. Spørgsmålet er dog, i hvor høj grad – om overhovedet – man *bør* forholde sig til dette aspekt som kritiker, og om man i givet fald skal søge at afsløre de dynamikker og mekanismer, der kan udnyttes kommercielt? Dette vil jeg vende tilbage til. I første omgang er det nødvendigt at forholde sig mere indgående til diskussionen om rockisme og autenticitetsforestillinger i den danske

¹²⁷ Kjærgaard, Michael Ulfus: *Bon Iver – både klassisk og skævt* in *Soundvenue* d. 20/02-08.

¹²⁸ Hansen, Thomas Søie: *Hvor er han dog dygtig* in *Berlingske Tidende* d. 16/06-11.

kritikerstand for også at kunne diskutere forholdet mellem autonomi og konsum/kulturindustri.

Rockisme og folkelighed

Som tidligere nævnt skrev musikforsker Henrik Marstal mod slutningen af 2010 et indlæg i Information om rockismen i Danmark, men dets ekko lod ikke til at følge med ind i det nye år og udforme sig som en egentlig debat.¹²⁹ Hvor begrebet altså kan defineres bredt som en kvalitativ-autentisk forfordeling af bestemte genrer, forstår Marstal det mere bogstaveligt og forholder sig til det ud fra idéen om selve rocken som den – ifølge rockisterne – suveræne og autentiske udtryksform inden for populærmusikken. For ham kan det imidlertid defineres endnu mere snævert:

Rockisme vil sige at have en forkærlighed for musik spillet af hvide middelklassebands med udelukkende mandlige medlemmer, med elektrisk forvrængede guitarer [...] som primær ingrediens, med fokus på at være et såkaldt 'autentisk' og hard working liveband, med fokus på tekstemner, der gerne har et rebelsk eller antiautoritært præg, eller som handler om dét at være mand.¹³⁰

Marstal skrev i en kommentar til sit eget indlæg (som følge af de mange emails han havde modtaget i kølvandet herpå), at Politikens daværende musikredaktør Erik Jensen – som Marstal tidligere havde kaldt rockist – skulle have ros for sin kritik af det forgangne års Roskilde Festival. En kritik, der ifølge Marstal var *antirockistisk*. Jensen havde kommenteret, at den såkaldt ”moderne popmusik” i visse tilfælde var blevet fejlanbragt på teltscener, der ikke var store nok i forhold til efterspørgslen. Argumentet lød, at Roskilde Festival skulle følge deres opprioriterede status af popmusikken helt til dørs og tillade festen at folde sig ud; Jensen nævnte som eksempel LCD Soundsystem og Robyn, der i 2010 spillede på hhv. Arena og Cosmopol og antydede dermed, at de burde have spillet på festivalens største scene,

¹²⁹ Marstal, Henrik: *Ud af rockismens skygger* in *Information* d. 26/12-10

¹³⁰ Ibid.

Orange.¹³¹ At vurdere ud fra efterspørgsel kvalificerer imidlertid kun med god vilje til at udtrykke deciderede antirockistiske tendenser. Det er altså muligt, at Marstal har søgt at moderere sin tidligere kritik af Jensen, ligesom det er muligt, at han har misforstået selve begrebet eller simpelthen søgt at operationalisere det specifikt i forhold til den danske musikkritik med henblik på at kunne diskutere *den gode anmeldelse*. Som nævnt gik diskussionen herefter så småt i stå – både hvad angår rockismen og musikkritikken generelt – og man skulle frem til sommeren 2011, hvor det igen var Roskilde Festival, der var udgangspunktet for kritik og debat. Erik Jensen kritiserede festivalen for et ”defensivt” musikprogram med mangel på nytænkning og en ambition, der rakte til at tilfredsstille kernepublikummet.¹³² Han definerede imidlertid ikke dette kernepublikum, hvilket forekommer problematisk, da den i 2011 udsolgte festival favnede 75.000 betalende gæster og 25.000 frivillige.¹³³ Hvor festivalen tidligere var kendt som en *rockfestival*, har det de seneste år været svært netop at definere profilen, hvilket naturligvis kan anskues både positivt (demokratisk, åbent, udfordrende) og negativt (mangel på identitet, retning og mål) afhængigt af optikken.

Det skulle dog formuleres væsentligt mere kontroversielt, før debatten begyndte at folde sig ud: Godt en måned senere skrev musikredaktøren en slags optakt til den årlige Skanderborg Festival med overskriften *Skanderborg er på sin vis mere opfindsomme end Roskilde*.¹³⁴ Han konkluderede her, at de fleste festivaler efterhånden ligner hinanden, da det alligevel mestendels handler om ”promiller over popmusik”.¹³⁵ I sin ros af Skanderborg Festival lagde han vægt på, at man her lægger program efter, hvad publikum vil have i

¹³¹ Jensen, Erik: *Seks hjerter til publikum, to til festivalen* (videointerview) in *Politiken* d. 05/07-10. Arena er festivalens næststørste scene med en kapacitet på 17.000 mennesker, medens Cosmopol er den tredjestørste med en kapacitet på 6.000, hvorimod Orange Scene kan rumme ca. 60.000 mennesker. <http://roskilde-festival.dk/dk/musik/scener/>

¹³² Jensen, Erik: *Kommentar: Nye idéer er skrigende nødvendige, Roskilde!* in *Politiken* d. 04/07-11.

¹³³ Mortensen, Sille Wulff: *Fakta: Roskilde Festival 2011* in *Børsen* d. 29/06-11.

¹³⁴ Jensen, Erik: *Kommentar: Skanderborg er på sin vis mere opfindsomme end Roskilde* in *Politiken* d. 10/08-11.

¹³⁵ Han sammenligner her Skanderborg, Nibe, Samsø og altså også Roskilde. Ibid.

stedet for *hvad der er in lige nu på en perifer blog eller hos klubben af indie-inspirerede anmeldere, sådan som tilfældet synes at være i Roskilde*.¹³⁶

Han kalder herefter igen Roskilde Festivals tilgang til programlægningen for "defensiv", fordi man er bange for at skuffe *de udvalgte få* og dermed ikke *tør overraske, være folkelig eller bare lidt sjov*. I sin afslutning kommenterer han på det opfindsomme element, der nævnes i overskriften:

*Dertil kommer, at Skanderborg er langt mere opfindsomme end Roskilde, når det kommer til overrullende konstellationer, mindekoncerter og andre tiltag, der kan samle generationer af musikere. Og publikum.*¹³⁷

Der gives dog ingen eksempler på disse tiltag og konstellationer. Det er relativt let at kritisere Jensens dom og udpege modsigelserne. Eksempelvis hvordan han både kræver fornyelse og samtidig, at man programlægger efter publikum. At man skal turde mere men samtidig ikke booke det perifere. Såfremt alle festivaler begynder at blive det samme, skal man altså holde sig til efterspørgslen og booke bredt, hvilket omvendt gør det umuligt at skabe en egentlig profil, hvorfor idéen om smag i denne henseende i sig selv bliver folkelig i en forstand, der på én gang dikterer og dikteres af markedet. I en mere kritisk optik kan man ligeledes iagttage en potentielt farlig dynamik: Musikkritikeren, der med et sådant fokus på det brede og folkelige ikke blot støtter og opretholder men ligefrem *opfordrer til* liberale markedsmekanismer som en standardmodus i kunsten (såfremt man godtager populærmusik som kunst).

Men man må til en vis grad formode, at Erik Jensen – også qua overskriften – har søgt at provokere og skabe en debat, om end værdierne synes umulige at forene, såfremt der både kræves fornyelse og folkelighed. Hvad der imidlertid kan tages med i diskussionen, er netop denne idé om folkelighed, der repræsenterer et interessant aspekt af populærmusikken (og altså på ingen

¹³⁶ Ibid. Jeg vil senere behandle blog-begrebet. Med "indie" forstås her en arbitrær genrebetegnelse, der oprindeligt er afledt af modsætningen til de populærmusikalske udgivelser hos "major labels". Se også Beck, Richard: *5.4 – Pitchfork, 1995 – Present in N+1* d. 19/01-12: "'Indie' referred specifically to the independent record labels that cropped up around the country in [the 1990s]. [...] What held these bands together – however loosely – was a belief in the cynicism and greed of the major labels, which would not have signed them anyway. It is worth noticing that 'indie rock' is one of the few musical genre names that doesn't refer to a musical aesthetic: the genre was founded on an ethic of production."

¹³⁷ Ibid.

måde hverken definerer eller afspejler den som sådan). Berlingske Tidendes anmelder og musikredaktør Thomas Søie Hansen var enig med Erik Jensen i, at Roskilde Festival manglede både profil og folkelighed:

[D]et er år og dag siden, at Roskilde Festival har haft en profil [...] Men som musikgenrer er muteret, lagt i graven, genopstået i nye retninger og myriader, er festivalen blevet en mere og mere rodet affære. Ingen bands kan længere samle folket og skabe en stemning af det sagnomspundne fællesskab, der traditionen tro rimer på både festivalen, dens Orange Scene og rockmusik.¹³⁸

Ansats til diskussion

Hermed var fundamentet lagt til en diskussion af den danske musikkritik. Ralf Christensen fra Information var blandt de fremtrædende kritikere, der stillede sig i opposition til ovennævnte dagbladsskribenter og -musikredaktører. Han anså deres "centralistiske" udtalelser som udtryk for mangel på indsigt i de åbenlyse fordele ved, at musikverdenen har forandret sig. Ralf Christensens modsvar bundede dog ikke udelukkende i en bekymring for kunstens betingelser men også en frygt for at tabe en hel generation af nye læsere, hvilket blev mest dramatisk demonstreret i titlen på indlægget: *Snart vil ingen lytte.*¹³⁹

Netop det generationelle aspekt er da også kernen, mener han. Med hans ord spirer et generationsopgør i dansk musikkritik og –journalistik: *En diskussion om smagsdommeri og bred smag, kritisk integritet og leflen for masserne.* Dette ovenstående "at spire" får her lov at stå i præsens, da det samtidig skal understreges, at der til stadighed er tale om en langsommelig spiren og – beklageligvis – en endnu ganske uforløst debat. Krigs- og sportsmetaforen *defensiv/offensiv* fik også i Christensens indlæg lov at spille en central rolle, hvor Erik Jensens beskrivelse af Roskilde Festivals program som "defensivt" blev vurderet som *i bedste fald unødvendigt polemiserende, i værste fald uoplyst.* Ralf Christensen mente derimod, at programmet i høj grad gik offensivt til sit publikums musikalske vanetænkning og horisont, men at Erik

¹³⁸ Hansen, Thomas Søie: *Anmelder kalder årets Roskilde Festival 'profiløs'* in AOK d. 04/07-11.

¹³⁹ Christensen, Ralf: *Snart vil ingen lytte* in Information d. 17/08-11.

Jensens efterlyste offensiv måtte være af en populistisk karakter.¹⁴⁰ Idéen om det populistiske og folkelige blev ligeledes omtalt og forsøgt adskilt, idet han argumenterede for andre *former* for folkelighed. Det er også i forlængelse heraf, at man må forstå hans synspunkt: Han skriver således om et håb om *en åbning ud til flere former for fællesskaber ud af den monokulturelle osteklokke*.

Erik Jensen harcelerede mod en vis leflen for *perifere blogs* i festivalens programlægning, og netop det perifere aspekt bliver dermed diskvalificerende, hvor det for Ralf Christensen er en styrke, at de udgør et *decentralt kor*:

*At bruge deres perifere status som et argument for ubetydelighed er at misforstå en moderne brugerkultur og at gå magtkoncentrationens ærinde, vel at mærke fra en centralistisk position lunt indlejret højt i hierarkiet.*¹⁴¹

Netop de nyere musiksider, -blogs og internettet generelt vil jeg behandle nærmere senere, men imperativet er her den decentrale styrke og det førnævnte generationelle aspekt. Der er kommet en ny generation til, der ikke blot ser musik på en anden måde: De *navigerer med stor nydelse i en ny fragmenteret kultur*, medens Politikens musikredaktør synes at "væmmes" ved det faktum, at fordums magtstrukturer i musiklivet er brudt ned.¹⁴²

Den tidligere nævnte monokulturelle osteklokke udtrykker en bestemt form for idyl og fast defineret form for kollektiv oplevelse - endog i en bestemt skala. Det er bl.a. denne skala, der afspejler generationskløften og dermed det spirende opgør. Her er det nødvendigt med et længere citat fra Ralf Christensen, da kritikken her bliver mere bidende:

Længslen mod den udblokkede Orange-koncert er også en længsel mod den gamle pladeselskabsstruktur fra før mp3-filer, download, pirater, Napster og andre grimme forekomster. Fra dengang nogle få multinationale selskaber styrede markedet og distributionen, i høj grad prægede radiokanalerne og musikpressen [...] Det var topstyrede tider. Men også trygge tider i rockkulturen, for anmelderne vidste, hvad de skulle skrive om. Og det var meget nemmere at få folket samlet omkring en enkelt begivenhed, fordi man

¹⁴⁰ Ibid.

¹⁴¹ Ibid.

¹⁴² Ibid.

*gennem årtier var blevet vænnet til at konsumere langt mere monokulturelt end i dag – man vidste ganske enkelt ikke bedre.*¹⁴³

I første omgang handler det om at anerkende de her benævnte ændringer, og hvorledes man hos dagbladene - ifølge Christensen altså - ikke har fulgt med udviklingen. For kort at opsummere dette kapitel i relation til den danske musikkritiks forhandling af autonomi og konsum: Vi har her at gøre med en kritik af en redaktionel tilgang, der ifølge Ralf Christensen er baseret på en frygt for en monokulturel tendens, der forfordeler (eller misforstår styrken ved) det perifere og baserer sig på en farlig folkelighed; en folkelighed defineret og opretholdt af konsum. Skal man følge denne tankegang til det yderste, bliver musikkritikken ikke blot til en forbrugerguide, der skal fortælle, hvad man bør bruge sine penge på. Den bliver i stedet en del af et system, der udelukkende er baseret på efterspørgsel og ikke tør rode rundt i selve *udbuddet*. Det er i forlængelse af denne frygt for markant vægtning af konsum og efterspørgsel, at man skal forstå den parallel, Ralf Christensen her drager:

*Det synes at være en uantastelig kvalitet at give publikum, hvad [Skanderborg Festival] og/eller Erik Jensen vel at mærke mener, at publikum vil have. Men prøv i stedet at erstatte 'i Skanderborg' med 'på Christiansborg', og ordet 'program' med 'politik' og 'publikum' med 'vælgerne' i sætningen 'I Skanderborg lægger man program efter, hvad publikum vil have'...*¹⁴⁴

Personlige angreb, redaktionelle linjer og målgrupper

Ralf Christensen talte selv om "konservativ rust" i flere af dagbladenes musikkdækning, ligesom disse dagblades angreb på Roskilde Festival blev kaldt et forsvar for egen konservatisme. Dog kan Christensens egne kritikere i denne sammenhæng omvendt mene, at det er ham, man kan kalde konservativ gennem hans muligvis stædige forsøg på at forsvare (den gamle og stolte) Roskilde Festival. Det var imidlertid først med hans indlæg, at diskussionen om *den gode kritik* blev taget mere direkte op:

¹⁴³ Ibid.

¹⁴⁴ Ibid.

Det er anmelderens hverv at spille temperament såvel som faglighed op mod alle musikkens muligheder. Det er hendes eller hans hverv at prioritere i en vekselvirkning mellem personligt engagement og kulturel relevans.¹⁴⁵

For første gang i debatten formuleredes en holdning til, hvordan en anmelder bør agere. Jeg vil se nærmere på dette citat senere, men det forekommer her gavnligt at give plads til respons fra både Erik Jensen og Thomas Søie Hansen. Førstnævnte fastholdt, at han havde forholdt sig til en musikfestival og ikke udviklingen i pladebranchen, og at Christensen i øvrigt manglede reelle argumenter. Thomas Søie Hansen forholdt sig i første omgang til musikken og mente, at Christensens positive fremhævelser fra den diskuterede Roskilde Festival ikke var synderligt gode koncerter. Hansen gentog, at han efterlyste ”en profil”, medens Jensen gentog, at Roskilde Festival havde været ”defensiv” i sin programlægning. Mere interessant blev det, da Jensen påpegede, hvorledes det er blevet tæt på umuligt at kritisere festivalen, da den som *rockinstitution* og *magtfaktor* er blevet en ”hellig ko”, som afviser enhver form for kritik med hjælp fra ”ædle riddere” som Ralf Christensen.¹⁴⁶

Disse gentagelser og valg af ord kan læses positivt som en afspejling af vigtigheden af dette emne. En intensitet på spil. I en negativ læsning fortaber diskussionen sig i personlige opgør: Hverken Jensen eller Hansen forholder sig til diskussionen om den gode kritik, hvorfor det aldrig blev til en frugtbar diskussion eller udveksling. Thomas Søie Hansen drejede til sidst diskussionen over på målgrupper i et interessant forsvar. Han erklærede vigtigheden af at holde sig opdateret på alle platforme, og at der er nogen, der skal have det store ”forkromede overblik”, hvorfor anmeldere i hans optik er læsernes ”shitfilter”. Han svarede herefter igen med en kritik af Ralf Christensen:

[Han] er verdensmester i at lefle for alle mulige undergrundsting, der har fem fans. Han gør mikrobloggerne til sandhedsvidner. Hvis man tog de plader, han skriver om, og matchede dem med Informations læsere, så vil jeg vove at

¹⁴⁵ Ibid.

¹⁴⁶ Johannesen, Sven: *Erik Jensen og Thomas Søie Hansen giver svar på tiltale in Information* d. 17/08-11.

*påstå, at han skriver om noget, som 95% af avisens læsere aldrig vil interessere sig for.*¹⁴⁷

Søie Hansens citat har en dobbeltkarakter, der ikke blev taget op i debatten. Den er på én gang lukket og åben. Den afviser al kritik ved at tage udgangspunkt i, hvad der har relevans for læserne, men netop spørgsmålet om *relevans* er kernen: hvorledes interesserer det læserne på et kunstnerisk plan og som forbrugere, og bør disse to størrelser søges adskilt eller konsekvent behandlet som én og samme? Det ganske provokerende ord "shitfilter" mere end antyder, at der findes god og dårlig kunst, men i denne sammenhæng må man formode, at det betyder *kommerciel relevans*. Ellers ville Søie Hansen og Berlingske udelukkende anmelde positivt. Det, der ryger ud af dette "filter", er altså ikke nødvendigvis dårlig musik. Det er musik eller kunst, der er *irrelevant, fordi kun få har kommercielle interesser herfor*. Om Søie Hansen har gjort sig bevidst, hvad han egentlig siger med disse ord, er tvivlsomt, men såfremt disse ord repræsenterer hans holdning, bliver det utvivlsomt meget mere interessant at se på hans idé om *sandhedsvidner*, hvorfor den førnævnte *sande kultur* igen kan komme på dagsordenen. I denne forbindelse defineret af *konsum* og *industri*. Mere spekulativt kan man da overveje, hvorvidt han mon repræsenterer Berlingske Tidende og de større dagblade som helhed. At vidne *sandhed* vil i denne betydning ydermere være at vidne et potentiale til noget større, der altså er relevant i sin *bliven-populært*. Men netop dette – måtte man mene i en kritisk optik – er vel også et produkt af netop branchen og industrien selv?

Det begynder dog at stå klart, at debatten blev hæmmet af personlige angreb og modangreb, og *sagen selv* blev til en vis grad gjort til et spørgsmål om målgrupper og redaktionelle linjer. Det blev understreget, da Politikens kulturredaktør Anita Bay Bundegaard skrev en signatur, hvori hun med både sarkasme og alvor bemærkede, hvorledes forskellige medier var ganske *optagede af, hvad der foregår på Politiken*.¹⁴⁸ Hun mente ligeledes, at Ralf Christensen gik efter manden, og at han i øvrigt selv skriver til en langt mindre

¹⁴⁷ Ibid.

¹⁴⁸ Bundegaard, Anita Bay: *Tak for opmærksomheden* in *Politiken* d. 20/08-11.

målgruppe. Politiken arbejder derimod, hedder det, med et *brede* *kulturbegreb*, hvilket her må forstås som en større læserskare og dermed hensyntagen til en større målgruppe. Ifølge Bundegaard kan man med Christensens logik lige så vel angribe Information for ikke at følge med i mainstreamkulturen men understreger, at dette dog ville være ved siden af i forhold til deres redaktionelle målsætning.¹⁴⁹ Følger man denne tolkning til ende, bliver det altså ”det snævre for de snævre” og ”det brede for de brede”, og den *redaktionelle linje* bliver en art eufemisme for *målgruppe*, der mere direkte henviser til markedets præmisser. Med Bundegaards bidrag når vi kronologisk frem – og i nærværende speciale altså *tilbage* – til Kristian Leths bidrag, der stillede spørgsmålet: *Er Politiken tilfreds med at være forbrugerguide?*

Der var muligvis kort tale om en diskussion eller debat, om end det til en vis grad udviklede sig til en art pseudobegivenhed, der måske mere end noget andet viste, at diskussionen ikke skulle eller kunne komme fra dagbladene. Blandt de sidste indlæg i debatten var tilbagekomsten af idéen om rockisme og den bogstavelige definition heraf, hvor førnævnte Henrik Marstal igen kritiserede anmelderne og dagbladene for at være tilbageskuende og have et nostalgisk rockfokus.¹⁵⁰ Hermed når vi tilbage til koncepterne om rockismen og musikkritikken som forbrugerguide, og disse tematikker kommer altså til at afspejle dagbladenes tilgang til selve kritikken.¹⁵¹ Men såfremt man med rette kan anklage tilgangen for til en vis grad at foregå på markedets præmisser og tillige at være tilbageskuende eller endog anakronistisk, trænger en anden indgangsvinkel sig her på: Disse nye (digitale) betingelser, der ifølge bl.a. Ralf Christensen m.fl. har repræsenteret store problemer for musikindustrien som helhed og dermed også dagbladskritikerne. Dem vil jeg kort se nærmere på i det følgende.

¹⁴⁹ Ibid.

¹⁵⁰ Redder, Hans: *Ensidigt rockfokus skader dansk musik* in *Information* d. 20/08-11.

¹⁵¹ Politiken afløste kort efter debatten om rockisme daværende musikredaktør Erik Jensen med først Simon Lund og senere (28-årige) Pernille Jensen, begge væsentligt yngre. Sidstnævnte synes at gøre klart op med rockismen i sin kommentar til årets program på Roskilde Festival. Jensen, Pernille: *Roskilde synger med på en gammel sang* in *Politiken* d. 18/04-13.

Nye digitale betingelser

Internet og decentralisering

Men hvad vil det sige, at man i dag arbejder under nye digitale betingelser inden for musikken?¹⁵² Alt imens CD-formatet allerede var og er ”digitalt”, er det først med internettets fremkomst og udbredelse, at man begynder at tale om en digitalisering af musikindustrien. Mere præcist startede de store omvæltninger med fildelingstjenesten Napster, der grundlagdes i maj 1999.¹⁵³ Dette program gjorde det muligt nemt at dele musikfiler med andre brugere via internettet og var det første af sin slags af de såkaldte P2P-programmer (*peer to peer*, bruger til bruger). Det tog hurtigt til i popularitet og tillod brugerne gratis (og ulovligt) at dele ny musik. Ingen procenter gik til de kunstnere og pladeselskaber, der havde ophavsretten til sangene, da der ikke var nogen procenter at tage af. En digital revolution var så at sige i gang, og store dele af musikbranchen var bekymrede, da de efter mange års monopol på markedet så sig truede af denne tjeneste. I november 1999 lagde RIAA (Recording Industry Association of America) sag an mod Napster, og tjenesten blev erklæret ulovlig.¹⁵⁴

En ny tid var imidlertid allerede sparket ind, og Napster blev afløst af diverse andre tjenester.¹⁵⁵ Særligt to aspekter var her betydningsfulde. Det ene i forhold til et journalistisk narrativ hvor det blev fremstillet som om, man havde en samlet musikbranche på den ene side og lytterne (og altså ikke *forbrugerne* i traditionel forstand) på den anden. Senere stod det mere klart, at man snarere havde de tidligere nævnte *major labels* som de mest

¹⁵² Det bør for god ordens skyld nævnes, at dette naturligvis også gælder eksempelvis film- og forlagsbranchen.

¹⁵³ For en kort oversigt over programmets relativt korte historie kan henvises til *Napster: Kurze, wilde Geschichte* in *Der Spiegel* d. 02/03-01 (forfatter ikke angivet).

¹⁵⁴ Ibid.

¹⁵⁵ En oversigt tilbydes bl.a. via Plastiras, Elias: *LimeWire's Demise: We Revisit Six Peer-to-Peer File Sharing Services* in *PC World Australia* d. 28/10-10.

fremtrædende kritikere af tjenesten, medens flere mindre pladeselskaber så det som en mulighed for gratis reklame, at deres musik blev delt.¹⁵⁶

Det andet aspekt var den mere direkte effekt på forbruget af musik:

Udbredelsen af det digitale MP3-format. Blandt flere formater blev dette det mest foretrukne, da det var komprimeret i sådan en grad, at man kunne opnå en udmærket lyd med selv relativt små filer. Omkring årtusindskiftet blev formatet primært associeret med *pirateri*, men langsomt begyndte de mindre pladeselskaber at give enkelte MP3'er væk gratis, hvorfor formatet for nogle altså blev til et gratis promoveringsredskab forud for udgivelsen af eksempelvis en LP.¹⁵⁷ Dette tillod også de førnævnte blogs at opstå, hvor man lovligt kunne dele MP3-filer, der var blevet givet gratis væk af pladeselskabet. Eller endog af kunstneren selv. For med denne mulighed kunne bands nu begynde at sprede deres musik gratis på internettet med håbet om, at bl.a. bloggere ville dele musikken med deres læsere.¹⁵⁸

Der kan skrives meget mere herom, men i første omgang er imperativet denne *decentralisering*, der også med rette kan beskrives som en kaotisk realitet og tid i musikbranchen.

De store pladeselskaber havde været vant til en anden form for monopol. Fra 1960'erne og frem blev LP-formatet – også kendt som en *fuldlængde* eller *album* – det foretrukne format hos de store pladeselskaber. Det blev standarden inden for populærmusikken (og altså også for kritikerne), og op igennem 1980'erne blev eksempelvis hele 84 plader solgt i mere end 5 millioner eksemplarer, hvoraf 19 nåede over 10 millioner solgte eksemplarer. Dette var også årtiet, hvor Michael Jackson udgav *Thriller*, der den dag i dag er det bedst sælgende album nogensinde med mere end 65 millioner solgte eksemplarer på verdensplan og 29 millioner alene i USA. 1990'erne var stadig et gunstigt årti for de store pladeselskaber, hvor CD-formatet brød bredt

¹⁵⁶ Se bl.a. Kahn, Jeremy: *After Napster* in *Fortune* vol. 145, 13. udgave d. 24/06-02 p. 34: "The music industry may have won the battle against Napster..."

¹⁵⁷ Werde, Bill: *Two Labels Warm Up to MP3's* in *The New York Times* d. 29/05-03.

¹⁵⁸ Dette blev også hjulpet stærkt på vej af det sociale medie MySpace, hvor bl.a. engelske Arctic Monkeys fik en stor pladekontrakt i kølvandet på 'internetsucces', medens det amerikanske band Clap Your Hands Say Yeah med hjælp fra deres fanbase på internettet med stor succes selv udgav deres første plade. Petridis, Alexis: *Click your mouse, say yeah!* in *The Guardian* d. 11/11-05.

igennem, men de senere år har man set en markant nedgang i salget af fuldlængdeudgivelser (forstået som kombinationen af både digitalt salg, CD'er og vinyl).¹⁵⁹

Musikindustrien havde så at sige skabt en kultur rettet mod *albummet* og havde svært ved at vænne sig til de nye digitale betingelser, hvor internettet havde ændret de gamle strukturer og muligheden for at dele musik, lovligt og ulovligt. En ny kultur hvor mange af de store pladeselskaber, de såkaldte *major labels*, kom til at fremstå som dinosaurer – ude af stand til at agere under de nye forhold og som store organisationer uegnet til den påkrævede fleksibilitet.¹⁶⁰ Det er i forlængelse heraf, man må forstå Ralf Christensens kommentar om de såkaldt *trygge tider i rockkulturen, da anmelderne vidste, hvad de skulle skrive om*.¹⁶¹ Den overskuelighed, der tidligere var så tydelig (men ikke problematiseret da man ikke kendte til andet), var altså opbygget omkring den kultur, der var blevet skabt af musikindustrien og foregik langt hen ad vejen på konsumens vegne. Man må imidlertid være påpasselig med for hurtigt at drage den ellers nærliggende konklusion, at internettet dermed repræsenterer en udelukkende demokratisk effekt og hegemonisk decentralisering på den kunstneriske autonomis vegne. Men som medieforsker Dan Laughey påpeger:

*With the rise of online music distribution in recent years, however, distinctions between mass, micro and niche media are less clear-cut. The Internet is now a commonplace medium for niche music styles and genres, despite the fact that it is accessible on a 'mass' scale.*¹⁶²

MP3, blogs, temporalitet

Men hvad betød udbredelsen af MP3-formatet og eksempelvis YouTube for selve *lytningen* og ikke bare lytteren? Forfatter, musikjournalist og –kritiker Simon Reynolds beskæftiger sig bl.a. hermed i sin omdiskuterede *Retromania* (2011). Han noterer sig indledningsvis, at lydkvaliteten ofte er enten decideret

¹⁵⁹ Busch, Richard: *Major Record Labels As Dinosaurs?* in *Forbes* d. 27/03-12.

¹⁶⁰ Ibid. Her kan også henvises til Topping, Alexandra: *'Record Labels Are Not Dinosaurs of the Music Industry'* in *The Guardian* d. 13/05-11; Pham, Alex: *Spotify's Daniel Ek and the music 'dinosaurs'* in *Los Angeles Times* d. 10/02-12.

¹⁶¹ Christensen, Ralf: *Snart vil ingen lytte* in *Information* d. 17/08-11

¹⁶² Laughey, Dan: *Music Media in Young People's Everyday Lives* pp. 177-178.

utilfredsstillende eller i det mindste langt fra oplevelsen med både vinyl og CD, og at han derfor i første omgang har brugt MP3-formatet som en referenceramme i forbindelse med sit arbejde: *effectively treating the music as information rather than an immersive sonic experience*.¹⁶³ Der er på sin vis intet nyt i dette, da en generel opfattelse af kritikere er, at de besidder evnen til komparativ analyse og besiddelsen af en vis referenceramme, men det forekommer med internettets muligheder – og altså MP3'er, YouTube, Spotify etc. – mere voldsomt, end det tidligere har været tilfældet, hvorfor dette *informationsaspekt* får en mere voldsom konsekvens. Der opstår en risiko for, at større narrativer fragmenteres: *our sense of temporality grows ever more brittle and inconstant: restlessly snacking on data bytes, we flit fitfully in search of the next sugar rush*.¹⁶⁴

Netop grundet tilgængeligheden blev musikken i radikal forstand i højere grad et spørgsmål om at følge med og holde sig ajour. Hvor anmelderne tidligere havde været i en (for en lidenskabelig musikforbruger) privilegeret stilling med adskillige tilsendte gratis plader, havde de nu ikke længere en fordel, hvor de automatisk ville have adgang til et større bibliotek end de fleste lyttere, hvorfor der naturligvis opstod andre krav om specialisering og viden. På samme tid vender vi også her tilbage til aspektet om *sortering og udvælgelse*, som det blev udforsket i forbindelse med radioen, hvor det imidlertid også her radikaliseres. Ifølge Reynolds kan man sågar tale om en ny måde, hvorpå man i den digitale æra oplever tiden. En form for kulturel ADHD hvormed vi konstant afbryder os selv og ødelægger *the flow of experience* i en tilstand af endeløse næsten-valg.¹⁶⁵

Der opstod kort sagt helt nye muligheder for, at man kunne udvide sin musikalske horisont med en anden hastighed, hvorfor vi ifølge Reynolds udviklede en anden sans for temporalitet med dertilhørende mindsket fordybelse. Og hvor penge tidligere var det sædvanlige krav for at kunne udforske alle disse plader, er det nu blevet et spørgsmål om temporal kapital, og spørgsmålet er her, om ikke tid netop er, hvad de fleste lyttere i dag *ikke*

¹⁶³ Reynolds, Simon: *Retromania – Pop Culture's Addiction to Its Own Past* p. 61

¹⁶⁴ Ibid.

¹⁶⁵ Ibid pp. 71-73.

har? Man kan altså med en vis ret mene, at MP3-formatet har været med til at ændre måden, hvormed mange agerer i forhold til ny musik. En anden vigtig udvikling er fødslen og udviklingen af de såkaldte *blogs* (kort for *weblog*). Mange sider på internettet dedikeret til musik bliver i dag kaldt blogs, og begrebet er da også blevet svært definerbart. Det kan spores tilbage til 1997 og betegner en personlig hjemmeside, der giver udtryk for en mestendels ufiltreret – eller slet skjult – subjektivitet.¹⁶⁶

Denne mulighed for at udtrykke sig personligt og – medmindre man køber sit eget domæne – ganske gratis har ligeledes været med til at forme musikindustrien over de seneste år.¹⁶⁷ Kendetegnende for disse blogs er en form for entusiastisk amatørisme, hvor man trods svingende kvalitet tenderer mod et positivt fokus: Musikblogs har oftest til hensigt at fremhæve musik, der ifølge afsenderen fortjener mere opmærksomhed. På denne vis repræsenterer de *tilvalg* (og altså et ukendt fravalg) og forholder sig sjældnere til musik, de ikke bryder sig om, som det er tilfældet med professionelle kritikere, der enten selv vælger at dække en vigtig udgivelse, de ikke nødvendigvis bryder sig om eller følger redaktionelle krav om dækning. Et ganske interessant aspekt i forhold til Thomas Søie Hansens definition af dagbladernes ”shitfilter”.¹⁶⁸ Man kan altså ligeledes vende det om og konkludere, at man som blogger har et vist frirum til at udforske det, man selv har lyst til at fokusere på. I den ovennævnte kortlivede diskussion mellem hhv. Ralf Christensen på den ene side og Erik Jensen og Thomas Søie Hansen på den anden var ét af stridspunkterne netop spørgsmålet om *relevans*. Førstnævnte kritiserede sine dagbladskolleger for på deres del at sidde fast i en vis rutine båret af gamle dyder (og altså også i forhold til udvælgelse), medens Hansen kaldte Christensens tilgang en leflen, der bl.a. gjorde ”mikrobloggerne til sandhedsvidner”. Men hvordan skal vi betragte dette syn på *relevans*?

¹⁶⁶ Wortham, Jenna: *After 10 Years of Blogs, the Future's Brighter Than Ever* in *Wired* d. 17/12-07.

¹⁶⁷ For en liste over nogle af de mest populære tjenester til blogging kan henvises til Fitzpatrick, Jason: *Five Best Blogging Platforms* in *Lifehacker* d. 20/06-10.

¹⁶⁸ Pasick, Adam: *MP3 Blogs Serve Rare Songs, Dusty Grooves* in *USA Today* (artikel lånt af Reuters) d. 08/07-2004.

Ikke overraskende spekuleres der i stigende grad i, hvorvidt dagbladene i dag har en anden rolle, om de har en anden (ældre) målgruppe, og om de får lov at stå tilbage som anakronismer eller muligvis de autoritære/professionelle *sandhedsvidner* – for at blive i denne terminologi. Men hvorfor er det ikke overraskende? Fordi internettets udbredelse har fået lov at manifestere sig solidt over mere end et årti. Den diplomatiske tolkning er en tilbagevenden til en ubetinget overgivelse til *målgrupper*, medens man i en mere demokratisk optik kan argumentere for, at der ikke længere er monopol på musikkritikken. Således kan dagbladene og bloggerne supplere hinanden.¹⁶⁹ Ifølge tidligere redaktør på musikportalen Bandbase.dk, Rasmus Ardahl, var dette et led i det paradigmeskifte, hele musikbranchen havde været igennem, og det har derfor ikke været nogen overraskelse, at læserne med tiden har krævet et *generationsopgør i dansk musikkritik*. Han påpeger, at bloggerne ofte ikke nødvendigvis er på niveau rent journalistisk, men at de til gengæld er overlegne informations- og nuancemæssigt.¹⁷⁰

Referencerammer og eksperter

De seneste få år er det endog blevet endnu nemmere at få adgang til store og væsentlige dele af det musikhistoriske bibliotek gennem tjenester som Spotify og WiMP, der tillader brugeren adgang til millioner af sange som såkaldt *streaming*, hvor man kan tilgå sangene online.¹⁷¹ Det er dermed også blevet markant nemmere at blive ekspert på et givent område og at opbygge et generelt kendskab til populærmusikken, hvorfor det synes logisk, at der hermed er opstået nye krav til kritikerne. Uanset det aktuelle standpunkt i forhold til samtidens professionelle musikkritikere synes det at være blevet et krav, at deres referenceramme skal være lytternes overlegen. Som tidligere nævnt argumenterede Søie Hansen fra Berlingske Tidende også for, at han følger med i selv de mindste genrer, men at han altså vælger ikke at skrive om det, der ifølge ham ikke har *relevans*. Der synes med andre ord at være et

¹⁶⁹ Johannesen, Sven; Redder, Hans: Dagbladenes monopol på musikkritik er brudt in Information d. 18/08-11.

¹⁷⁰ Ibid. Rasmus Ardahl arbejder i øvrigt i dag for den danske afdeling af Universal Music Group som Digital Director: <http://www.universal.dk/medarbejdere>

¹⁷¹ Benner, Torben: *Store musiktjenester er på vej til Danmark* in *Politiken* d. 08/01-11.

krav om, at anmelderen *dømmer med et vist udgangspunkt i selve referencerammen*, hvilket bevirker, at læseren/modtageren af dommen forventer et vist fokus på dette æstetisk komparative element. Det er i sig selv ingenlunde nyt, men adgangen til musikhistorien og –biblioteket har åbnet op for en radikaliserings af disse forventninger.

Førnævnte Simon Reynolds påbegyndte sit arbejde som kritiker i England i slutningen af 1970'erne, og dengang var det ifølge ham tilstrækkeligt at høre en opsamling af The Doors, det bedste af The Rolling Stones, to plader af The Beatles og lidt David Bowie for hurtigt at kunne sammenstykke en rockhistorisk kronologi. Han fortsætter:

*When I got into music, it was easier because you were told you didn't need to bother with Led Zeppelin or Pink Floyd. If you started reading about music in 1979 in the British music press, the general view was that nothing interesting happened between 1967 and 1976 except for Boxie, Roxy and the Stooges!*¹⁷²

I dag er der ikke blot flere årtiers musikhistorie at kunne sætte sig ind i, der er også flere kritikere, (selvudnævnte) eksperter, bloggere, musikere og lyttere end nogensinde før. Dertil kommer elementet af det *glemte* eller *undervurderede*, som ikke nødvendigvis har solgt godt i sin samtid.¹⁷³ Med en internetforbindelse har man adgang til et arkiv med flere minutters musik end den gennemsnitlige levealder, og man kan som lytter og kritiker principielt udforske potentielle inspirationskilder og referencerammer uden på noget tidspunkt at løbe tør.

Spørgsmålet bliver i denne forbindelse, hvorvidt man kan forvente, at professionelle kritikere skal bruge deres tid på at tilegne sig en overlegen referenceramme, og om dette i så fald skal bruges som *information* eller til at sensibilisere kritikeren som lytter, hvormed denne har bedre forudsætninger for at percipere musikken som *kunst*. Og udelukker man hermed al mulighed for en fænomenologisk lytning?¹⁷⁴

¹⁷² Der refereres her til hhv. David Bowie, Roxy Music og Iggy and the Stooges. Richardson, Mark: *Paper Trail: Retromania* (interview med Simon Reynolds) in *Pitchfork* d. 01/08-11.

¹⁷³ Ibid.

¹⁷⁴ Hvad angår fænomenologien inden for musikvidenskaben, vil jeg af praktiske årsager ikke komme nærmere ind på dette. Her kan bl.a. henvises til Ferrara, Lawrence:

Det skal naturligvis ikke antydes, at man ikke i musikkritikkens første årtier kunne eller måtte forvente en vis referenceramme, men det var ikke på samme måde som i dag praksis at pege tilbage og henvise til fortiden i sin kritik, før man nåede et stykke op i 1980'erne.¹⁷⁵ Reynolds understreger dette forhold i *Retromania*:

*Critics likewise tended not to break down a group's sound into its constituent parts and identify precursors, but to operate on the assumption that the group was 'about' something. But as the eighties rolled into the nineties, increasingly music began to be talked about only in terms of other music; creativity became reduced to taste games.*¹⁷⁶

Dette kan til en vis grad kædes sammen med idéen om autoritet inden for (musik)kritikken. Da der var færre publikationer og afsendere, var der ikke blot mindre konkurrence om læsere/modtagere men også mindre kamp om at opnå status som ekspert og pålidelig kilde. Simon Reynolds nævner som eksempel den rolle, som det engelske magasin NME (kort for New Musical Express) spillede, ligesom han benævner den legendariske radiovært John Peel.¹⁷⁷ Sidstnævnte døde i 2004, medens NME stadig er en betydelig faktor i (særligt) engelsk musik, om end oplaget er faldet markant de seneste år.¹⁷⁸ Musiksociologen Simon Frith har fremhævet romanen *The Shoe* af den skotske forfatter Gordon Legge som den bedste om, hvad det vil sige at være popfan,¹⁷⁹ og heri spiller såvel NME som John Peel også en væsentlig rolle. Romanen udspiller sig i forstaden Grangemouth (symbolsk placeret midt imellem de væsentligt større byer Glasgow og Edinburgh) i 1985. Da to af hovedpersonerne ser en pige med et eksemplar af NME fra 1975 under armen, bemærker de en overskrift om de bedste plader fra det pågældende

Phenomenology as a Tool for Musical Analysis in *The Musical Quarterly* vol. LXX, nr. 3, 1984 pp. 355-373

¹⁷⁵ Richardson, Mark: *Paper Trail: Retromania* (interview med Simon Reynolds) in *Pitchfork* d. 01/08-11

¹⁷⁶ Reynolds, Simon: *Retromania – Pop Culture's Addiction to Its Own Past* pp. 140-141

¹⁷⁷ Richardson, Mark: *Paper Trail: Retromania* (interview med Simon Reynolds) in *Pitchfork* d. 01/08-11

¹⁷⁸ Reynolds, John: *Magazine ABCs: NME and Q suffer major circulation falls* in *Media Week* d. 16/08-12.

¹⁷⁹ Frith, Simon: *Det gode, det dårlige og det ligegyldige* in *Mediekultur* 18 p. 46

år. Den ene kommenterer: *I bet 'Horses' beat your 'Born to Run'*.¹⁸⁰ Selv halvt i spøg antydes der her en art *sandhedsvidne*, som det formuleredes tidligere. Senere i bogen bruger én af hovedpersonerne John Peel som et argument i en diskussion:

*'Peel would say it's better to champion the new groups than just play the old favourites,' said Richard, 'or else you end up appreciating music for completely the wrong reasons.'*¹⁸¹

Denne brug af et ekspertmedium som en kilde til autoritet eller troværdighed er ikke fremmed i dag, men det stærkt øgede antal af eksperter og kritikere kan siges at have ændret på opfattelsen eller kravet til kritikeren som ekspert. Hvorledes fremstår man som ekspert blandt et overvældende udbud af mulige eksperter? Hvordan opnår man en status som ekspert med autoritet og integritet? Netop gennem viden, der her defineres som en overlegen referenceramme.

¹⁸⁰ Førstnævnte af Patti Smith, sidstnævnte af Bruce Springsteen. Legge, Gordon: *The Shoe* pp. 6-7

¹⁸¹ Ibid. p. 66

Biografisme, værk, magt

Kravet om biografisme

Men er kritikeren hermed også forpligtet til biografisme? Det er nødvendigt kort at belyse dette element.¹⁸² Tidligere blev rockismen nævnt med dennes fokus på afsenderen som en autentisk skikkelse, der portrætterer sit (gerne hårdt levede) liv gennem sange centreret om egne erfaringer, oplevelser, nederlag, udfordringer mm. Er en viden om dennes biografiske detaljer dermed en forudsætning for *den gode kritik*? Tilmed i en tid hvor man hurtigere risikeres afsløret som *doven* eller ikke just grundig i sin research, da andre eksperter står på spring, og lytterne i øvrigt hurtigt selv kan tilegne sig viden på internettet?

Om end tilgangen til selve musikken er ganske forskellig i eksempelvis hip hop fra rockmusik, er det stærke fokus på afsenderen og dennes baggrund også her et stærkt rockistisk træk. Når det fremhæves i musikkritikken, er der altså tale om en klar demarkation mellem to forskellige narrative strukturer: På den ene side det angiveligt autentiske og *levede*, der har status af iscenesat genfortælling. På den anden side noget opdigtet, der trods symbolsk styrke kan være ærligt i sin iscenesættelse men ikke *autentisk*, da det ikke er en (hvad der stadig vil være æstetiseret) genfortælling af det *levede*. Her kan man ligeledes spekulere i kritikerenes rolle i forbindelse med idéen om æsteticiteten, kommercialiteten og muligheden for at afsløre og belyse intentionalitetens mange former og ansigter i forhold til dette narrativ. Skal *dommen* nødvendigvis afspejle et reflekteret forhold til dette element? Skal den gode kritiker forsøge at verificere eller dementere, hvorvidt en afsender æstetiserer sin verden i et emotionelt 1:1-forhold?

Man kan her vende tilbage til de tidligere nævnte Fleetwood Mac, der i 1977 udsendte deres kommercielt mest succesfulde plade *Rumours*. Pladen er

¹⁸² Ved et længere afsnit herom kunne man relatere det til litteraturen, hvor eksempelvis Sainte-Beuve historisk har gjort sig bemærket. Sainte-Beuve, Charles-Augustin: *Min kritiske metode* pp. 126-133.

stadig blandt de bedst sælgende nogensinde med mere end 40 millioner solgte eksemplarer. Pladens myte er med tiden blevet lige så central som pladen selv, og forklaringen ligger i de intriger, der dels blev dechifreret i teksterne, dels i interviews med bandet. *Rumours* blev nyligt genudgivet i en jubilæumsudgave til glimrende anmeldelser, der næsten alle fokuserer på eller nævner historierne, der omringer indspilningerne.¹⁸³ To af sangskriverne gik fra hinanden op til indspilningerne, to af de andre medlemmer blev skilt. Det femte og sidste medlem gik selv igennem en skilsmisse, medens de første fire medlemmer begyndte at danne nye romantiske konstellationer internt. Alt dette blev kombineret med en betragtelig mængde stoffer. Medlemmerne skrev tydeligvis albummets sange om hinanden, hvorfor de blev enige om at kalde det *Rumours*.¹⁸⁴ Med denne ærlighed in mente er det svært at forestille sig, at det skulle være vanskeligt for datidens anmeldere at fokusere på disse biografiske detaljer, der kunne forklare flere af albummets sange. Men er det en *pligt* for kritikeren i sin dom at tage hensyn til – eller ligefrem opsøge – disse dokumenterede relationer? Her må man tage endnu et vigtigt aspekt med i betragtningen: Kritikerne har modtaget deres anmeldereksemplar med en vedlagt pressemeddelelse, der formentlig har beskrevet flere af disse episoder og intriger. Dette kan enten have været gruppens eller, mere sandsynligt, pladeselskabets valg. Historierne kan altså her være nok så sande, men spekulationen i deres effekt vanskeliggør forholdet til begrebet om autenticitet i dette tilfælde, såfremt det skal forstås som noget, der kan afgøres i perceptionen og smagsdommen. Eksemplet med Fleetwood Mac er imidlertid blandt de mest berømte, og det biografiske element har ikke just været intransparent. Det kan derfor være gavnligt med et andet eksempel, hvor gruppen ikke i samme grad er kanoniseret. Det amerikanske band The Wrens debuterede med deres første plade i 1994 og fulgte op med deres anden i 1996. Først syv år senere, i 2003, udgav de deres tredje og indtil videre seneste plade *The Meadowlands*.

¹⁸³ Se eksempelvis de udvalgte eksempler her på den tidligere nævnte *Metacritic*: <http://www.metacritic.com/music/rumours-35th-anniversary-deluxe-edition/fleetwood-mac>

¹⁸⁴ Thrills, Adrian: *On the eve of Fleetwood Mac's reunion, Stevie Nicks tells how their wild past still inspires them* in *The Daily Mail* (online) d. 16/10-09.

Med en albumpause på denne længde opstår en automatisk mistro til generel harmoni, og sund skepsis foreslår, at man må forholde sig til de personlige bevæggrunde, der har forårsaget denne lange pause. Det skulle vise sig, at bandets pladeselskab havde nægtet at promovere en turné, da bandet havde tøvet med at skrive under på en ny, lukrativ pladekontrakt, og at dette skulle blive første led i en årelang strid, personligt som juridisk.¹⁸⁵

Redaktøren for Pitchfork,¹⁸⁶ Ryan Schreiber, uddelte 9.5/10 og kaldte bandet for *defeated, miserable, hopeless, and – in their own words – exhausted*.¹⁸⁷

Mere biografisk tilføjer han: *'The Meadowlands' is a crushing confessional, documenting every disappointment of the past seven years, every difficult breakup, every bad gig*. Pladen beskrives ligefrem som masochistisk autobiografisk og udtryk for moden resignation. På én af de mest velbesøgte europæiske musiksider, Drowned in Sound, lød det i en retrospektiv hyldest:

*Hopelessness never felt this good (...) As a scrapbook of starkly personal snapshots that reflect the hardships of growing older, it's not the Wrens' shortcomings that resonate the loudest. Every rock band is angry about something. It's the fucked-up confidence with which they tackle past failures that makes them great songwriters.*¹⁸⁸

I en rockistisk optik er det her den smertelige autobiografi, der gør sig gældende og triumferes: Knuste drømme, forliste forhold, problemer på landevejen. Som det også synges på albummets første sang:

*It's been so long / since you've heard from me / got a wife and kid / that I never see / and I'm nowhere near / where I dreamed I'd be / I can't believe / what life's done to me.*¹⁸⁹

Dette er den fulde tekst til den korte introsang, hvori det personlige aspekt præsenteres og etableres gennem jeg-fortælleren, der allerede i første linje forholder sig til den temporale spekulation. På begge sider af Atlanten blev

¹⁸⁵ Schreiber, Ryan: *The Wrens – The Meadowlands* (pladeanmeldelse) in *Pitchfork* d. 29/09-03. Mere info i gruppens biografi i punktform på deres hjemmeside:

<http://www.wrens.com/bio>

¹⁸⁶ I dag verdens mest magtfulde musikmedium. Dette vil blive behandlet senere.

¹⁸⁷ Ibid.

¹⁸⁸ Porter, Bruce: *The Wrens – The Meadowlands* (retrospektiv kritik) in *Drowned in Sound* d. 01/09-10.

¹⁸⁹ The Wrens – 'The House That Guilt Built'. Fra 'The Meadowlands', udgivet 09/09-03 på Absolutely Kosher: <http://www.absolutelykosher.com/>

dette autobiografiske smerteportræt – som bl.a. udtrykt af ovennævnte medier – hyldet af kritikerne.¹⁹⁰

Men lad os da prøve kort at forestille os at en kritiker har modtaget denne plade, *The Meadowlands*, uden en dertilhørende pressemeddelelse og uden viden om gruppens tidligere bedrifter og efterfølgende personlige problemer. At musikken skal *tale for sig selv*, som det hedder. Da vil man i disse tekster – isoleret fra den biografiske forhåndsviden – formentlig også kunne nå frem til den erkendelse, at der er tale om fortællinger om tab, fortrydelser, nederlag, opgivelse mm.¹⁹¹ Man kan måske endog opsummere pladen tematisk som en rejse ud i defaitismen, som her har forskellige niveauer. Det første kan kaldes det kunstneriske niveau (greb eller ej) eller i en positiv læsning: det rene æstetiske niveau for The Wrens' defaitisme. Opnår man herefter viden om det biografiske element, får defaitismen tilmed en antydning af autenticitet (særligt i en rockistisk optik), der kombinerer det kunstneriske med det biografiske. Herefter må der forventes en grad af refleksion over defaitismen, hvorefter der kan være tale om en verbalisering. Her har vi imidlertid holdt os primært til idéen om kunstens autonomi, og spørgsmålet er da, om man herefter skal forholde sig til ovenstående niveauer ved også at inddrage en refleksion over defaitismens (som portrætteret af The Wrens) forhold til markedet og konsumenten, herunder hvorvidt det fremtræder *autentisk og afspejler kunstens autonomi*, eller om der muligvis er tale om en kalkuleret æsteticitet. Dette vil selvfølgelig udelukkende være en spekulation i ét tematisk forhold og bør ikke afspejle en ønsket tilgang til kritik eller et forsøg på et samlet indtryk. Dette baserer sig imidlertid på lyriske forhold, men hvordan forholder det sig med instrumentel musik? Man kan til en vis grad mene, at der heri ligger en vis frihed, da det kræver en anden form for lytning og til en vis grad fordrer mere kreativitet fra kritikerens hånd. Det betyder imidlertid ikke, at man ikke også her arbejder med biografistiske elementer. Det canadiske orkester Godspeed You! Black Emperor (ofte forkortet GY!BE) blev dannet i 1994 og

¹⁹⁰ Se flere eksempler på Metacritic: <http://www.metacritic.com/music/the-meadowlands/the-wrens/critic-reviews>

¹⁹¹ Alle tekster fra pladen kan læses på gruppens hjemmeside: http://www.wrens.com/records/the_meadowlands Der er imidlertid enkelte mangler på hjemmesiden, eksempelvis mangler et helt vers i 'Hopeless'.

udgav deres seneste plade i 2012. Da sangene næsten uden undtagelse er uden vokal, er det kun i album- og sangtitlerne, at man i selve *værket* vil kunne spore noget politisk. Men også her spiller pressemeddelelser og interviews en rolle, hvorfor biografien finder vej. I sin anmeldelse af bandets album *Lift Your Skinny Fists Like Antennas to Heaven* i 2000 skrev Pitchforks anmelder Brent S. Sirota, at bandet prædikede med en radikalt venstreorienteret retorik.¹⁹² Den derpå følgende plade, *Yanqui U.X.O.*, blev bl.a. fremhævet for på bagsiden af pladen at gøre opmærksom på, at de tidligere nævnte major labels – der her kaldes ”multinationale selskaber” – står i umiddelbar økonomisk forbindelse med krigsindustrien.¹⁹³ I sin anmeldelse af sidste års comeback-plade antog Undertoners anmelder Søren Jakobsen en metaposition i forhold til det politiske aspekt. Han beskrev gruppens tidligere bedrifter og politiske kontekst/renommé, hvorefter han pointerede, at en sang fra pladen bevæger sig *over i et mellemøstligt miljø, der antyder, at gamle antikapitalister stadig kan lære nye tricks.*¹⁹⁴ Interessant er det, at ingen disse aspekter baserer sig på lyriske forhold. En kritisk læsning foreskriver en vis skepsis over for biografismens magt i lytningen, tolkningen og selve oplevelsen. Omvendt kan der også åbnes op for en positiv læsning af kritikerens rolle som den tålmodige, reflekterende lytter, der er i stand til at formidle sådanne aspekter.¹⁹⁵ Her vil nogle indvende, at man imidlertid ikke længere har at gøre med populærmusik som sådan.

Musikkritikken som diskursiverende og subversiv

I ovennævnte tilfælde – Fleetwood Mac, The Wrens, GY!BE – har musikkritikken været med til at skabe en tematisk ramme. Men kan musikkritikken også spille en mere overordnet *diskursiverende* rolle?

¹⁹² Sirota, Brent S.: *Godspeed You! Black Emperor – Lift Your Skinny Fists Like Antennas to Heaven* (pladeanmeldelse) in *Pitchfork* d. 25/10-00.

¹⁹³ Studstrup, Peter: *Godspeed You! Black Emperor – Yanqui U.X.O.* (pladeanmeldelse) in *Gaffa* d. 17/10-02.

¹⁹⁴ Jakobsen, Søren: *Godspeed You! Black Emperor – 'Allelujah! Don't Bend! Ascend!* (pladeanmeldelse) in *Undertoner* d. 13/12-12.

¹⁹⁵ Her besidder den elektroniske (instrumentale) musik også et stort potentiale, idet den dels hviler mindre på rockistiske principper og dels er sværere at forbinde biografisk med afsenderen gennem et lyrisk indhold. Dette forhold bliver centralt at følge de kommende år med den stigende interesse for elektronisk musik og kunne derfor udgøre en større undersøgelse for sig.

Populærmusikken har oftest haft forskellige bølger af stilarter, hvor musikkritikerne har spillet en rolle i forbindelse med at skabe en vis sammenhæng og overblik. Men oftest er dette i højere grad et resultat af de store pladeselskabers marketingkampagner og den fremsynethed, der i det mindste tidligere var en del af deres operationelle virke i populærkulturen. Særligt ét eksempel presser sig på, hvor det var kritikerne, der spillede en central rolle for en mindre revolutionering af populærmusikken og –kulturen: Punk. Simon Reynolds forklarer, hvorledes de engelske ugeblade spillede en central og kreativ rolle i denne forbindelse:

*the UK weeklies – NME, Sounds, Melody Maker - were the prime arena in which punk could dramatise itself, given that many gigs were banned and radio play was minimal. So the music press was actually the forum in which the meaning of punk was trashed out, fought over and disseminated across the country and around the world. The rock media not only documented history in real time [...], they actually helped to make that history, to be a real creative force within it.*¹⁹⁶

Det lå ikke just i kortene, at punk skulle nå så bredt ud og revolutionere populærmusikken, om end man kan spekulere i visse paradoksalt ”gunstige” forhold for tendentielle rystelser i undergrunden gennem Storbritanniens sociale problemer i Thatchers regeringstid. Men at punk skulle nå så bredt ud og blive *a genuinely transformative, world-historical force* er til stadighed mere end blot en overraskelse:

*Because when you look at the cast of prime movers who laid down the intellectual and infrastructural groundwork for punk – embittered rock critics and nostalgic fanzine editors, obsessive garage-punk compilers and professional reissuers [...] - well, it doesn't look particularly promising.*¹⁹⁷

Musikpressen og –kritikerne spillede altså her en overraskende stor rolle i italesættelsen, iscenesættelsen og diskursivering af punk. Men kan man også tale om *magt* i denne sammenhæng? Punk som fænomen gik i lang tid uden om de store pladeselskaber og lukrerede på tematiske og intellektuelle

¹⁹⁶ Reynolds, Simon: *Retromania – Pop Culture's Addiction to Its Own Past* p. 6. Han udforsker også dette i *Rip It Up and Start Again – Postpunk 1978-1984*.

¹⁹⁷ Ibid. pp. 242

kontekster kombineret med uafhængige og hårdtarbejdende entreprenører fra den musikalske undergrund. Nogle vil mene, at musikkritikken her på det nærmeste repræsenterede eller talte på vegne af *kunsten* som den potentielt både opbyggende og subversive kraft. Med et mindre romantisk udgangspunkt kunne man imidlertid have to indvendinger: På den ene side et kunstnerisk udgangspunkt, der foreskriver, at disse kritikere ville fremhæve noget relativt ukendt for at understrege egen styrke, præference og integritet. På den anden side et økonomisk synspunkt med fokus på et midlertidigt skifte i hegemoniske strukturer, der imidlertid stadig er baseret på en folkelighed, der blot ændrer præferencer med hjælp fra disse kritikere.

Men hvordan ser det da ud i dag, såfremt man kan tale om en form for *magt* inden for kritikken? Det korte svar er, at musikkritikken har en særdeles begrænset magt i et større spektrum, men at den som led i promoveringen af nye plader ingenlunde er irrelevant og dermed så absolut spiller en rolle på musikindustriens vegne.

I dag er der i særdeleshed én enkelt publikation, der nyder en særlig magt: Pitchfork.¹⁹⁸ En amerikansk online-publikation med fem daglige anmeldelser af plader (EP'er og LP'er), nye sange, længere artikler mm. De seneste år har de udvidet med en videosektion og en festival i hhv. Chicago og Paris.¹⁹⁹ Med magt forstås her evnen til at ændre en given kunstners karriere og salgspotentiale. Som det amerikanske tidsskrift N+1 skrev i deres nylige artikel om Pitchfork: *It is the only publication, online or print, that can have a decisive effekt on a musician or band's career.*²⁰⁰ Det hele startede i en kælder i november 1995, da stifteren Ryan Schreiber begyndte at skrive om bands, der passerede forbi Minneapolis, hvor han boede i en forstad. Publikationen er kendt for deres særdeles arbitrære pointsystem, der rangerer fra 0.0 til 10.0. De canadiske bands Broken Social Scene og Arcade Fire fik eksempelvis deres gennembrud med hjælp fra yderst positive anmeldelser fra

¹⁹⁸ <http://www.pitchfork.com/>

¹⁹⁹ <http://www.pitchforkmusicfestival.com/>

²⁰⁰ Beck, Richard: 5.4 – Pitchfork, 1995 – Present in N+1 d. 19/01-12

netop Pitchfork.²⁰¹ Førstnævnte havde problemer med at sælge både plader og koncerter i større mængder, før den positive anmeldelse fra Pitchfork pludselig medførte udsolgte koncerter og konstituerede denne nye (kritikerbaserede) realitet i hegemonisk henseende. I tilfældet med Arcade Fire konsoliderede publikationen sin position, og spørgsmålet var ikke længere, hvorvidt de havde en vis magt og indflydelse, men hvordan de skulle administrere den.²⁰² Magten gjaldt naturligvis også i negativ forstand: Da den tidligere sanger fra The Dismemberment Plan, Travis Morrison, udgav sit første soloalbum, var Chris Dahlen fra Pitchfork ubarmhjertig og tildelte pladen det lavest mulige, 0.0, hvad der i dén grad er en sjældenhed.²⁰³ Den tidligere så populære sanger solgte meget få plader, og ofte dukkede ingen publikummer op til hans koncerter. Som han selv udtalte:

*I don't think it occurred to [Pitchfork] that the review could have a catastrophic effect. Up until the day of the review, I'd play a solo show, and people would be like 'That's our boy' ... Literally, the view changed overnight.*²⁰⁴

Travis Morrison trådte kort efter tilbage fra musikbranchen. Også i Danmark er Pitchfork blevet en betydningsfuld faktor, og nyligt var det sågar en nyhed på Gaffas hjemmeside, at et dansk band blev rost af Pitchfork. Endog i selve overskriften og vel at mærke en nyhed fra Danmarks største musikmagasin om en udenlandsk publikation.²⁰⁵

Genudgivelsen og den globale kanon

Pitchfork anmelder også genudgivelser, og disse er blandt de ganske få, der modtager og har modtaget den ultimative 10.0-bedømmelse. I december 2013 anmeldte de genudgivelsen af amerikanske Smashing Pumpkins' magnum opus, *Mellon Collie and the Infinite Sadness*, og tildelte albummet 9.3 og

²⁰¹ Schreiber, Ryan: *Broken Social Scene – You Forgot It in People* (pladeanmeldelse) d. 02/02-03 in *Pitchfork*; Moore, David: *Arcade Fire – Funeral* (pladeanmeldelse) d. 12/09-04 in *Pitchfork*.

²⁰² Beck, Richard: *5.4 – Pitchfork, 1995 – Present* in *N+1* d. 19/01-12

²⁰³ Dahlen, Chris: *Travis Morrison – Travistan* (pladeanmeldelse) in *Pitchfork* d. 27/09-04.

²⁰⁴ Beck, Richard: *5.4 – Pitchfork, 1995 – Present* in *N+1* d. 19/01-12

²⁰⁵ Christensen, Line Holm: *Københavnske Halasan Bazar roses af Pitchfork* in *Gaffa* d. 03/04-13.

prædikamentet "Best New Reissue".²⁰⁶ Som en afsluttende bemærkning om Pitchforks status og magt kan i denne forbindelse nævnes, hvorledes musik siden Collapse Board – der er kendt for deres humoristiske indslag – valgte at kopiere anmeldelsen fra Pitchfork ind i Google Translate til japansk, dernæst hebræisk, dernæst tjekkisk, så japansk igen og tilbage til engelsk. De publicerede dette frem for at lave deres egen anmeldelse. Begrundelsen lød: *So basically we're doing the same as the rest of the Internet is doing – running the same review as Pitchfork, only with the order of the words changed round a little.*²⁰⁷

Det er imidlertid et andet aspekt, der er mere interessant i denne sammenhæng: Idéen om arkivet og dét at genskrive historien. Pitchfork har et arkiv af tusinder af anmeldelser, der daterer tilbage til midten af 1990'erne, men de har de seneste ti år været i gang med at rydde op i dette arkiv, hvorfor de mest useriøse og usaglige anmeldelser ikke længere er at finde.²⁰⁸ I 1996 anmeldte de således *Mellon Collie and the Infinite Sadness* og tildelte albummet 6.8 i en relativt kort anmeldelse. Dette er forsøgt skjult, om end man kan opstøve anmeldelsen gennem arkivtjenesten *Wayback Machine*.²⁰⁹ Musikkritikerne er – som alle kritikere naturligvis – konstant en del af en større historieskrivning inden for deres felt og ganske generelt, men i dette tilfælde er der tale om en særlig genskrivning og redigering. Pitchforks stifter og chefredaktør Ryan Schreiber har ganske vist tidligere udtalt, at man skal være *completely honest in a review. If it gets sacrificed or tempered at all for the sake of not offending somebody... that's so the opposite of what criticism is supposed to be.*²¹⁰ Man tør imidlertid så en smule tvivl om ærligheden som tema, når der her redigeres i historien.

Eller kan vi tillade os at foretage en positiv læsning, der foreskriver en vis vægtning af *tidens tand*? At man kan blive klogere med tiden, og at selve

²⁰⁶ Cohen, Ian: *The Smashing Pumpkins – Mellon Collie and the Infinite Sadness* (anmeldelse af genudgivelse) in *Pitchfork* d. 05/12-12.

²⁰⁷ Manfrenjensenden, Harvey: *Billy Corgyn and the Melon Ball Sadness* in *Collapse Board* d. 05/12-12.

²⁰⁸ Beck, Richard: *5.4 – Pitchfork, 1995 – Present* in *N+1* d. 19/01-12

²⁰⁹ Den oprindelige anmeldelse kan således findes her. Schreiber, Ryan: *Smashing Pumpkins – Mellon Collie and the Infinite Sadness* in *Pitchfork* d. 01/01-96.

²¹⁰ Freedom du Lac, J.: *Giving Indie Acts a Plug, or Pulling It in* in *The Washington Post* d. 30/04-06.

smagsdommen hermed afspejler en vis forståelse af noget, der tidligere har været overraskende avantgarde. At salgstal og senere analyser har resulteret i en art *empirisk sanselighed*, der sammensmelter sensibilitet og populærmusikalsk historie. Men selv med dette udgangspunkt kan man ikke ignorere de primært økonomiske overvejelser og bevæggrunde, der ligger bag – og står i forgrunden i selve ordet – en *genudgivelse*.

Med det hastigt voksende arkiv kan man ydermere spekulere i, hvorvidt kritikerne bidrager til en konstant forhandling af den *globale kulturkanon*, og hvorvidt smagsdommen konceptuelt forfalder til idéen om et gennemsnit målt over stjerner, hjerter og decimaler. Præcise algoritmer placeret over arbitrære men velfunderede *domme*. Den franske kurator Nicolas Bourriaud argumenterer for, at kunstværket ikke længere er et *slutpunkt* men et *simpelt øjeblik i en uendelig kæde af bidrag*.²¹¹ Med for stærkt et fokus på idéen om en kritikerkanon vil man nå frem til en ejendommelig anerkendelse, hvor enkelte værker trods en kanoniseret status "blot" vil være en del heraf – i evig forhandling – uden at være et værk *an sich* men i stedet fungere processuelt *für uns*.

Albummet, værket og tilgængelighedens parallel

I populærmusikken har der imidlertid længe været et vist fokus på *værket*. Det defineres dog som værk gennem selve formatet som *albummet* eller *LP'en* i modsætning til eksempelvis en single eller en EP.²¹² Om end førnævnte Pitchfork eksempelvis tidligere har inkluderet EP'er i deres lister over årets bedste plader,²¹³ er det en sjældenhed, at EP'er tælles med på sådanne lister, ligesom de sjældnere anmeldes. På den tidligere nævnte Metacritic skriver de tydeligt på deres samlede metaliste for 2012, at *live albums, reissues, compilations, and the like are excluded from this chart*.²¹⁴ Ikke en eneste EP er på kritikernes top 40. Ganske kuriøst er der imidlertid to EP'er på

²¹¹ Bourriaud, Nicolas: *Postproduction* p. 20

²¹² For yderligere info om EP-formatet i dag kan henvises til Schlosser, Rune: *Tema: EP'en er tilbage* in *Gaffa* d. 17/03-13.

²¹³ Eksempelvis EP'en *No Way Down* af svenske Air France på Pitchforks årsliste fra 2008:

<http://pitchfork.com/features/staff-lists/7573-the-50-best-albums-of-2008/4/>

²¹⁴ <http://www.metacritic.com/feature/best-albums-of-2012>

hjemmesidens brugeres top 10, hvoraf den ene, *True* af Solange, endog er på en førsteplads.²¹⁵ Det har ikke længere meget at gøre med længden af EP'en, der i dag kan være ganske lang, ligesom en LP kan have en ganske kort spilletid.²¹⁶ Selvom formaterne traditionelt blev defineret af, hvor mange sange/minutter man kunne have på *vinyl*en, er dette spørgsmål i dag forandret gennem de digitale muligheder. Det er med andre ord et spørgsmål om *status*, hvor en LP – eller et "album" – tæller som noget *færdigt*. Et *værk*, der kan dømmes som et sådant. Martin Larsson fra det svenske band The Radio Dept. udtalte herom:

*An album really defines you in a way, and it's kind of boring to be defined when you're trying to be creative or do something different (...) I really love the idea of an EP. You don't have to think and just do what you want. You don't have to go through the whole media cycle and neither does the audience.*²¹⁷

Idéen om et "værk" som både *færdigt* og dermed værdigt til en kritisk og reflekteret dom er altså noget, der opretholdes af selve musikindustrien, hvor kritikerne her defineres som en del deraf.²¹⁸ Men hvor efterlader det os i dag, hvor de tidligere nævnte digitale betingelser stadig er i færd med at ændre musikbranchen? Man kan i denne forbindelse tale om en art *tilgængelighedens parallel*: Adgangen til ny musik er blevet ubegribeligt overkommelig med bl.a. de tidligere nævnte tjenester som Spotify og WiMP men også eksempelvis SoundCloud og YouTube, der i højere og højere grad bliver brugt af musikkens afsendere, da sangene herfra nemt kan indlejres på en musikside, fanside, blog etc. Trangen til at være blandt de første til at præsentere en ny sang eller kunstner er ingenlunde et nyt fænomen, men der er utvivlsomt andre kår, der gør sig gældende med mulighederne for en digital opdatering og vurdering i forhold til tidligere tiders afhængighed af eksempelvis fastsat deadline og trykkeri af en given publikation. Mange blogs er ganske vist bygget på et fokus på *tilvalg* – frem for vidtfavnende

²¹⁵ Ibid.

²¹⁶ Sufjan Stevens har eksempelvis udgivet EP'en *All Delighted People* (2010) på 59 minutter: <http://music.sufjan.com/album/all-delighted-people-ep>

²¹⁷ NN: *The Radio Dept.* – *The AD Interview in Aquarium Drunkard* d. 02/06-11.

²¹⁸ Man kan her med god ret mene, at man i bogbranchen ligeledes har et vist fokus på romanen frem for novellen og i filmbranchen et fokus på spillefilmen frem for kortfilmen.

redaktionelle linjer – og besidder et dertilhørende øget potentiale i forhold til en forståelse for æstetiske dynamikker i det *valgte* (i forhold til publikation). Den negative dom medfører ofte sjuksk eller mangel på villighed til at dømme på kunstens præmisser, hvor man med mange blogs vil have den fordel, at begejstringen og gejsten dikterer niveauet. Men også her lider man naturligvis under denne *tilgængelighedens parallel*, der fordrer hurtige indtryk:

I dag bruger mange anmeldere ofte kræfterne på at fortælle om deres umiddelbare indtryk og give deres uforbeholdne personlige meninger til kende, mens det omtalte værk – romanen, filmen eller bygningen – bliver noget sekundært [...] I sådan nogle tilfælde har anmeldelserne ikke meget at gøre med kunstkritik. De gør os ikke klogere på den kunst, der bliver anmeldt.²¹⁹

Denne travlhed er vanskeligt forenelig med idéen om fordybelse og refleksion, hvorfor man kan retfærdiggøre en generel frygt for både autoriteten og oprigtigheden i musikkritikken. Det irsk/engelske band My Bloody Valentine udgav deres magnum opus *Loveless* i 1991, der samtidig var gruppens seneste album. Det var derfor ganske overraskende, da de den 3. februar 2013 annoncerede, at deres nye album var ude og nu kunne gennemlyttes online.²²⁰ Mindre end et døgn senere havde Gaffa anmeldt pladen til fem ud af seks stjerner.²²¹ Heri konkluderedes det, at pladen hverken var *overrumplende* eller *stilskabende* som sin forgænger. En konklusion draget få timer efter første lytning. En æstetisk negation, der holder et (ifølge bl.a. denne anmeldelse) tidligere ”mesterværk” – man må derfor formode, det er blevet gennemlyttet flittigt – op mod et album, der er blevet sanset, lyttet og følt i ganske få timer. En dom, der dels manifesterer sig som en art temporal diskrepans, dels manifesterer en art paradigmatiske kritikerpraksis i en digital tidsalder.

Den store risiko afspejles også af selve det navn, vi her anvender:

Tilgængelighedens parallel. At både musikken og kritikken skal være

²¹⁹ Ebdrup, Niels: ”Smagsdommerne” kan ikke smagsdømme – interview med Jørn Erslev Andersen in *Videnskab.dk* d. 23/01-13

²²⁰ Svidt, Ole Rosenstand: *My Bloody Valentine* udgiver nyt album – nu in *Gaffa* d. 02/02-13.

²²¹ Svidt, Ole Rosenstand: *My Bloody Valentine* – *M B V* (pladeanmeldelse) in *Gaffa* d. 03/02-13.

tilgængelige for at konkurrere i en såkaldt ADHD-kultur, og at de dermed ender med ikke bare at afspejle men understøtte hinanden. En alliance mellem det æstetiske og industrielle, der nærmer sig en tautologi på konsumens præmisser.

Hinsides og tilbage igen

Populærmusik, refleksivitet og refleksion

Om den æstetiske kritik bemærker Christoph Menke: *[it] is the aesthetic praxis of judgement that is simultaneously a questioning of judgement itself.*²²²

Ovenstående eksempel gør sig også gældende i denne sammenhæng i en sådan metaoptik. Holder vi os til idéen om en temporal diskrepans, bliver det ydermere interessant at inddrage Hegels bidrag til en moderne forståelse af selve kunstbegrebet. Her i engelsk oversættelse: *that Art [i.e. , art understood aesthetically] does not yet contain in it the true and proper self.*²²³

Den æstetiske kunsts lov tager hermed udgangspunkt i dette ”endnu ikke”:

*of not yet being the realm of the "true and proper self," of the self-conscious, rational subject. For aesthetic art is an act of representing that does not yet fully comprehend itself, which is not yet, in the full sense, conscious of itself. Art, as Adorno says in taking up Hegel's definition, consists in making things that one doesn't know.*²²⁴

Adorno understreger da også vigtigheden af at komme *hinsides intentionerne*.²²⁵ En idé, der også senere er blevet udtrykt herhjemme af bl.a. Per Kirkeby.²²⁶ Er vi i kombinationen af disse tanker ude i en temporal umulighed med den hastighed, vi har opnået i forhold til kvantitet og tilgængelighed, hvormed vi tillige risikerer at umuliggøre *refleksion* i dommen? Kunst uden refleksion er, skriver Adorno, *den reflekterede tidsalders regressive fantasi*.²²⁷ På samme tid er kunstnerne i dag tvunget til at være *reflekterede hele tiden, og det gælder om at fjerne denne refleksions tilfældige*

²²² Menke, Christoph: *The Aesthetic Critique of Judgment* p. 17

²²³ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Phenomenology of Spirit* p. 444 in Ibid.

²²⁴ Menke, Christoph: *The Aesthetic Critique of Judgment* p. 17

²²⁵ Adorno, Theodor W.: *Estetisk Teori* p. 331

²²⁶ "If you want to make a work of art, it is a matter of fighting against your intentions – of going beyond the intentions." Frederiksen, Hans Jørgen: *The Art of Per Kirkeby in Relation to Important Aspects of Orthodox Theology of Images in Literature & Theology* p. 1, 2009. Se også de Duve, Thierry: *Kant after Duchamp* p. 313: "In order to allow for the free judgement of taste in the making of art, talent had to involve something else, something unconscious even in the artist..."

²²⁷ Adorno, Theodor W.: *Estetisk Teori* p. 341

præg.²²⁸ Dette ”i dag” fra Adornos tidsregning tilsættes et interessant element med en læsning af Thomas Ziehe, der mod slutningen af 1980’erne bemærkede en *øget refleksivitet* som kulturel tendens blandt unge mennesker. Med dette forstod han måden, hvorpå de forholdt sig til sig selv og altså ikke nødvendigvis, at de var blevet mere *reflekterende*.²²⁹ Hertil kommer så den efterfølgende udbredelse af internettet, hvormed vi er ude i en interessant og yderst kompleks forståelse af såvel refleksivitet som refleksion. Forholder vi os til dette fra en kulturindustriel optik – forstået ud fra Adornos definition – er vi altså her ude i hyperkomplekse spekulationer, når der skal skabes til dette segment af unge. Vil det da følgelig være en hovedopgave for musikkritikken at afsløre sådanne spekulationer, og vil dette være muligt med denne førnævnte travlhed og dertilhørende vanskeliggjorte refleksionsbetingelser?

Det er her igen nødvendigt at understrege, at populærmusikken af Adorno blev beskrevet som en æstetisk total værdiløs musik,²³⁰ der kunne beskrives som *påtrængende baggrundsmusik*, angiveligt ganske uden historie, uden autoritet, anonym og kunstig – men i stand til at forvandle selve musikreceptionen til klichéfyldt regressivitet.²³¹ Det vil altså ikke i første omgang være med hans gode vilje at diskutere populærmusikken som kunst. Eller som noget, der – som tidligere nævnt – kan danne modsigelsen til den empiriske realitet og i sin bevægelse blive til den bestemte negation af den bestående verdensorden.²³² En udbredt kritik af populærmusikken er dens tilbud om *eskapisme*, men spørgsmålet er i denne sammenhæng, om der findes en måde, hvorpå man kan kombinere denne eskapisme med en produktiv sensibilitet og tænkning. Måske det netop er her, kritikken kan spille en vigtig dobbeltrolle ved at leve op til Schillers ord: *Vejen til hovedet må banes gennem hjertet*.²³³ Der må nødvendigvis sanses på kunstens – i dette tilfælde musikkens – vegne, hvorefter en vis kognition og begrebsliggørelse

²²⁸ Ibid. p. 346

²²⁹ Ziehe, Thomas: *Ambivalenser og mangfoldighed* p. 12

²³⁰ Petersen, Karin: *Popmodernisme* p. 249

²³¹ Ibid. p. 255

²³² Adorno, Theodor W.: *Æstetisk Teori* p. 349

²³³ Schiller, Friedrich: *Menneskets æstetiske opdragelse* p. 43 in Andersen, Jørn Erslev: *Tænkning og lidenskab – sansning og erkendelse i Kants æstetik* p. 442

må finde sted uden at udelukke muligheden for selvsamme proces hos modtageren/læseren af denne kritik.

Adorno selv anerkendte da også et afgørende moment i kunstkritikken: *at analysere kunstværker vil sige at opdage den i dem ophobede immanente historie.*²³⁴ Det gjaldt for ham om at opspore visse dynamikker og strukturer, som åbenbarede sig i kunstværket i dets samfundsmæssige opposition.²³⁵

Det er her, man må tage Adorno på ordet, når han skriver, at *kunst er magi, befriet for den løgn at være sandhed.*²³⁶ Vi tillader os her at inkludere populærmusikken i den følgende slutning:

*Idet kunstværkerne er til stede, postulerer de eksistensen af noget ikke-eksisterende og kommer derved i konflikt med dettes virkelige ikke-forhåndenværen [...] Thi sandt er kun det, der ikke passer ind i denne verden.*²³⁷

Man kan her fortsætte denne tænkning ved at inddrage en observation fra Schelling, som bl.a. Slavoj Zizek senere har videreført: Det modsatte af eksistens er ikke *ikke-eksistens* men *insisteren: that which does not exist, continues to insist, striving towards existence.*²³⁸ Det ideologiske paradoks vil imidlertid her være, at dette også kan tolkes på kapitalismens vegne. Det transcendent, det potentielle, det skønne *endnu-ikke-manfesterede* er altid allerede i opgør med *spekulationen*. Dette kan ligeledes tænkes at være et afgørende moment i musikkritikken, hvor netop *forhandlingen* (af kunstens autonomi og konsumenten) antager en anden og særdeles afgørende position ved at spille ind i en potentielt produktiv men paradoksal og risikabel konflikt med fænomenologien i selve *lytningen*, sansningen og *erkendelsen*. Ved at antyde at det ikke-værende *kunne* være, bevidner kunstværkernes virkelighed det muliges mulighed.²³⁹ Den sunde anerkendelse af populærmusikken som noget, der ikke er skabt ex nihilo, må imidlertid ikke stå

²³⁴ Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie* p. 132 in Schanz, Hans-Jørgen: *Modernismens historiefilosofiske mentor* p. 294

²³⁵ Ibid. p. 295

²³⁶ Ibid. p. 285

²³⁷ In *ibid.* p. 295

²³⁸ Zizek, Slavoj: *Welcome to the Desert of the Real* p. 22. Zizek henviser her til Schellings *Philosophische Untersuchungen über das Wesen der menschlichen Freiheit und die damit zusammenhängenden Gegenstände* men angiver ikke sidetal.

²³⁹ In Schanz, Hans-Jørgen: *Modernismens historiefilosofiske mentor* p. 294

i vejen for, at kritikken kan formidle de immanente kvaliteter og sensationer, der så nemt kan fortabe sig i eksempelvis biografisme og såkaldt *namedropping*.²⁴⁰ Tillige i en tid præget af *revivals*, *reunions* og genrer, der efterhånden alle har fået et *post*-præfiks.²⁴¹ Der må altså nødvendigvis gøres overvejelser herom, men selve spekulationen vil forblive en konstituerende faktor i Hegels "not yet"-definition, hvormed man på den ene side kan indlemme populærmusikken i kunstsfæren og på samme tid problematiserer dens status: Kunst er at lave noget, man ikke begriber, men simultant må man være sig bevidst om den mulige æsteticitet i perceptionen og betydningsdannelsen.

Christoph Menke bemærker, hvorledes økonomien – som defineret af masseforbrug – vedvarende producerer varer til at tilfredsstille behov, der endnu ikke *kan* eksistere, og at dette i dag kan kaldes innovation: *going beyond what is already known to be needed*.²⁴² Såfremt vi her forholder os til populærmusikken – i den oprindelige *populære* definition – bliver det da interessant at se på kritikeren: bliver dette element da noget, der skal afsløres? Eller kan man ligefrem sige, at en anmelder bør *modstå* denne trang til at forholde sig til denne formodning (fra egen side eller evt. et major label) om, hvad der "bliver til noget" for på den måde ikke at vurdere på konsumens vegne?

Transcendens, subkultur og kritikerrealiteten

Populærmusikken oplever i stigende grad en decentralisering, der bl.a. – som tidligere nævnt – kan forklares gennem internettets udbredelse. Karin Petersen fremhæver i denne forbindelse de æstetiske valg og subkulturelle udpegninger. Her går vi tilbage til Thierry de Duves bevægelse fra "dette er smukt" til "dette er kunst" for momentant at fortsætte tankegangen med

²⁴⁰ En anmeldelse af det canadiske band Malajube starter sågar med ordene: "Warning. There will be an excess of namedrops in this review." Howe, Brian: *Malajube – Trompe-L'oeil* (pladeanmeldelse) in *Pitchfork* d. 17/10-06. Denne "excess" begrænser sig imidlertid til benævnelse af syv forskellige kunstnere.

²⁴¹ Se bl.a. indledningen til *Retromania* med kapitlet *The 'Re' Decade*. Reynolds, Simon: *Retromania* p. xi.

²⁴² Menke, Christoph: *A Different Taste – Neither Autonomy Nor Mass Consumption* (manuskript) p. 7

anerkendelsen af en yderst subtil subkulturel kapital: ”dette er kult”.²⁴³ Dette er til en vis grad en positiv læsning og i mindre grad en institutionel udpegning, da fokus er på forbrugerens *magt* over mediet gennem muligheden for og realiseringen af de mange valg, der tilmed bibeholder forbrugerens status af *subjekt* frem for at blive kulturindustriens objekt, som Adorno og Horkheimer formulerede det.²⁴⁴

Petersen fremhæver yderligere et vigtigt aspekt: Hvorledes populærmusikken har en stærk henvisningsfunktion ved altid at pege tilbage (på sin udøver, på sit publikum, på sin kontekst, på ”noget man har hørt før”). Ifølge denne logik afviser den altså muligheden for at transcendere hverdagen og dens sociale kræfter, jf. Adorno.²⁴⁵ Denne læsning er imidlertid filosofisk begrænsende, idet transcendens per definition umuliggøres af et skærpet refleksivt element, der også vil være til stede i eksempelvis kunstmusikken, jazzen mm., om end det blot her vil søges skjult. Såfremt hverdagen skal kunne transcenderes produktivt, dvs. på én og samme tid emotionelt og intellektuelt, kan definitionen heraf ikke afgøres ved en fysisk/åndelig demarkation, der i sin essens er *enten/eller*. Sammenhængen mellem momenter i hverdagen, der skal transcendere selvsamme hverdag, må per definition kunne pege både frem og tilbage i læsningen, lytningen og sansningen, hvormed der skabes denne retning *mod sammenhængen*, hvor værkerne kan overskride deres egen tilsynekomst.

Det er bl.a. her, kritikken kan være produktiv, såfremt kritikeren med en skærpet sensibilitet og begrebslighed er i stand til at agere betydningsskabende og ikke blot rammesættende eller opdragende i sin formidling. Betydning som *mulighed* og en smagsdom som åben og ikke lukket verbalisering. Her kan vi igen se på Ralf Christensens formulering:

*Det er anmelderens hverv at spille temperament såvel som faglighed op mod alle musikkens muligheder. Det er hendes eller hans hverv at prioritere i en vekselvirkning mellem personligt engagement og kulturel relevans.*²⁴⁶

²⁴³ Petersen, Karin: *Popmodernisme* p. 260

²⁴⁴ Ibid.

²⁴⁵ Ibid. p. 249

²⁴⁶ Christensen, Ralf: *Snart vil ingen lytte* in *Information* d. 17/08-11

Ganske i midten står her *alle musikkens muligheder*, men centralt er også det klare fokus på subjektet, der trods *faglighed* og *kulturel relevans* ingenlunde må undertrykkes. Denne undertrykkelse må modarbejdes, for at man kan nærme sig den paradoksale universelle singularitet, der hos det singulære subjekt må ske gennem en art kortslutning. Som Zizek konkluderer i forlængelse af denne kantianske læsning: *One is truly universal only when radically singular.*²⁴⁷ I denne forbindelse påpeger Thierry de Duve visdommen i sproget: *The expressions anybody and everybody, and, better still, anyone and everyone, imply that singularity is the key to universality, and its true content.*²⁴⁸

Helt nødvendigt er det da også at afstå fra at anskue kritikerne som *sandhedsvidner*, hvorfor dette begreb i sig selv på én gang må tilhøre ingen og alle i sin processuelle (og derfor uendelige) søgen efter sandhed: Som resultat af kontinuerlige smagsdomme i en stræben efter forståelse (for konceptet om enighed, for *den Anden*).

I samme åndedrag må man derfor acceptere den simultane eksistens af forskellige realiteter, som det er blevet antydnet tidligere: Tidligere benævntes en art *markedsrealitet*, men det er her mere interessant kort at se på idéen om en *kritikerrealitet*. En sådan realitet, der kan synes forbeholdt de få, men som også deler lighed med en vis (populærkulturel) avantgardetænkning, hvor eksempelvis en kunstner eller et album ikke bliver bredt værdsat i sin egen tid men senere lovprises for netop at have været forud for sin tid. I enkelte tilfælde når disse kunstnere endog ganske bredt ud senere, hvor andre forbliver kritikerfavoritter. Engelske Joy Division opnåede ganske vist en vis popularitet i deres korte levetid, men det var først længe efter sanger Ian Curtis' selvmord i 1980, at bandet blev et internationalt fænomen, der ikke var forbeholdt relativt få, herunder de begejstrede anmeldere.²⁴⁹ De var pionerer

²⁴⁷ Zizek, Slavoj: *Violence* pp. 143-144. Han refererer her til Kants *Hvad er oplysning?* men angiver intet sidetal.

²⁴⁸ de Duve, Thierry: *Do Artists Speak* p. 151

²⁴⁹ Beckett, Andy: *Unknown Pleasures: Inside Joy Division by Peter Hook* (boganmeldelse) in *The Guardian* d. 19/09-12. De fortsatte under navnet New Order. Bandets historie blev genstand for yderligere interesse efter filmene *24 Hour Party People* (2002) og *Control* (2007). Sidstnævnte bygger på biografien *Touching From a Distance* skrevet af Ian Curtis' enke Deborah Curtis.

inden for den såkaldte post-punk, men det skulle tage mange år, før de blev rigtigt *forstået*.

Herhjemme kan nævnes eksempelvis det aarhusianske orkester Larsen & Furious Jane, der er blandt de mest velanmeldte danske bands de seneste mange år. De har imidlertid altid solgt et meget begrænset antal plader, hvorfor de også valgte til sidst at give musikken væk. Dette er et klart eksempel på et band, der tilhører en sådan kritikerrealitet.²⁵⁰ Denne æstetiske 'realitet' er her en særlig støbning, der i en idealistisk hævnaktion definerer sig som *det, der burde være* og mere paradoksalt (eller mindre rent i sin idealisme) *det, der burde sælge*. En verbalisering, sortering og konstituering af hvad der på sin vis er noget værd uden at være blevet målt på markedspræmisses.

Spørgsmålet er her, i hvor høj man kan *lære* at værdsætte et værk eller objekt. Det er nyligt blevet påvist, at hjernen over tid kan strukturere enkelte toner, hvorfor man altså kan lære at nyde musik, man tidligere var negativt stemt over for.²⁵¹ Men kendetegner det den gode kritiker at kunne *forstå* noget, der vil tage de fleste andre lyttere mere tid at værdsætte? Simon Reynolds nævner bandet The New York Dolls som et eksempel på et band, der mestendels blev værdsat af kritikerne:

*Hearing past the crudity and clumsiness of the sound perversely required a refined sensibility, which is why the Dolls became a cause célèbre for New York's rock critics. They were 'one of the first bands [...] the critics felt they owned,' recalled Todd Rundgren, producer of the Dolls' debut album.*²⁵²

Hermed antydes imidlertid et ganske eksklusivt eller tilmed arrogant udgangspunkt, hvor idéen om en *sensus communis* synes at blive modarbejdet gennem en udemokratisk tilgang, der netop synes mere lukket end åben i sin verbalisering af smagsdommen. Læst positivt er der et stort potentiale i denne *skærpede sensibilitet*, hvor det endog synes tydeliggjort, hvorledes objektet tager form af en *proces*, der netop kan forstås og

²⁵⁰ Gonzalez, Michael Jose: *Larsen & Furious Jane har succes med gratisalbum* in *Gaffa* d. 05/09-11.

²⁵¹ Efter forsøg ved University of Melbourne. Tsioulcas, Anastasia: *Can You Learn to Like Music You Hate?* in *NPR.org* d. 15/02-13.

²⁵² Reynolds, Simon: *Retromania* p. 246

værdsættes over tid. I en sådan positiv optik bliver kritikken særligt interessant i forhold til det fokus, Thierry de Duve i sin læsning af Kant lægger på det quasi-moralske ”at burde”: *Du burde føle, som jeg gør, du burde være enig...*²⁵³

Men holder vi os til den mere negative og ekskluderende dynamik, er der imidlertid ligeledes risiko for, at det i en paradoksal vending kan foregå på markedets præmisser. Eksempelvis gennem en overeksponering af de tidligere nævnte genudgivelser, hvor der kan placeres et for stort fokus på denne idé om ”ikke at have været værdsat tilstrækkeligt i sin egen tid”. Dette vil muligvis være en økonomi uden for *mainstream*, men markedspræmisserne kan ligeledes være fremherskende her:

*Underground music culture is propelled forward by a form of cultural economics in which esoteric influences are consciously acquired and then dropped when they become devalued by overuse. Cutting-edge creatives are driven to seek out earlier forms of popular music that have been discarded.*²⁵⁴

Risikoen bliver følgelig, at tilpasning træder i stedet for bevidsthed, hvorfor smagsdommen så at sige bliver korrumperet eller uren.²⁵⁵

Kulturel relevans og massekultur

Men en risiko for en *korrumperet dom* optræder naturligvis allerede per definition, såfremt der er tale om kritik på bestilling. Dette paradoks er der som sådan intet nyt i, hvorfor man også må have tiltro til eksistensen af en vis professionalisme. Men kan dette ord, *professionalisme*, forbindes med idéen om en vis (eventuelt forfinet) sensibilitet? Måske det er her, den tidligere *faglighed* møder idéen om *kulturel relevans*. Denne kulturelle relevans kan imidlertid også tænkes som en del af selve konsumenten – eller ligefrem defineret heraf. Den ideologiske konflikt består dermed i inklusionen af monetært forbrug i definitionen af ”kulturel relevans”.

Vender vi denne tanke på hovedet, kan den førnævnte *kritikerrealitet* imidlertid anskues som en art *retfærdighedsrealitet*, hvor det snarere handler

²⁵³ de Duve, Thierry: *Do Artists Speak on Behalf of All of Us?* pp. 140-141

²⁵⁴ Reynolds, Simon: *Retromania* p. 347

²⁵⁵ Adorno, Theodor W.: *Om kulturindustrien* p. 37

om at belyse, hvad der fortjener at komme frem. Hvad der kulturelt er *noget værd*. På denne vis kan man ligeledes vidne en modarbejdelse af markedsdynamikkerne ved at søge hinsides (tiltænkte) målgrupper.²⁵⁶

Musikkritikeren Mark Richardson arbejder bevidst ud fra tanken om individer og grupper. På trods af sin kærlighed til det norske band Alog måtte han erkende, at meget få deler hans lidenskab eller endog kendskab til bandet, og han ser derfor ingen grund til at behandle gruppen i en bredere kontekst:

*So when writing about Alog, I have no choice but to write about how this music might work for a single person (me), and how these abstract sounds might enrich a single life (mine). That's where the meaning is found.*²⁵⁷

Her tages der så at sige hensyn til en massekultur ved at ignorere den i verbaliseringen af smagsdommen.

Som bl.a. Strinati bemærker, er idéen om *massekultur* ingenlunde ny, selvom man kan sige, at kulturindustrien måske er det.²⁵⁸ I en negativ læsning (og i kapitalistisk optik) er den teknologiens telos, hvorfor populærmusikken blot vil være en del heraf. At nedbryde dette system udefra forekommer ikke just realistisk, men man kan med fordel se på de kvaliteter, der indefra kan belyse et glimt af sandhed; til dette formål kan kritikerne spille en rolle ved ikke blot at sortere men fremhæve den skønhed, der findes. Ved at agere oversættere af kulturelle tegn gennem foreningen af sensibilitet og selve formidlingen. Ved at kræve objektiv validitet gennem det stærke subjekt og kalde på det *burde*, der skal udfordre sensibilitet og rationalitet i skøn forening:

*The aesthetic critique is about this small but infinite difference: between judgement as an expression of a sensible force and the reasons with which the subject tries to guarantee its validity – the difference between aesthetic sensuality and self-conscious rationality.*²⁵⁹

²⁵⁶ Samme idealistiske dynamik kan også spores i eksempelvis filosofien: "vi [mangler] penge til noget af det, som ville kunne rykke Kierkegaard et nøk længere ud, så vi ville kunne ramme andre end de sædvanlige Kierkegaard-interesserede. Det kunne for eksempel være alle dem, der lige nu danser zumba og lever som en 'Kernesund familie', og som utvivlsomt ville kunne få noget ud af at læse Kierkegaard i stedet." Citat af Ulla Tofte, medarrangør af Kierkegaard-jubilæet in Sørensen, Rasmus Bo: *Kulturministeriet fejrede H.C. Andersen for 65 millioner – Søren Kierkegaard må nøjes med 1,75 in Information* d. 15/02-13.

²⁵⁷ Richardson, Mark: *Follow People If You Like Their Music in Pitchfork* d. 18/04-12.

²⁵⁸ Strinati, Dominic: *An Introduction to Theories of Popular Culture* p. 2

²⁵⁹ Menke, Christoph: *The Aesthetic Critique of Judgement* p. 22

Denne forskel skal ikke søges afskaffet gennem den æstetiske dom ved enten at forene eller vælge det ene frem for det andet. Den æstetiske kritik skal derimod udfolde denne forskel og holde denne kløft åben mellem dommen som resultat af æstetisk kraft og som resultat af en rationel tilgang: *Judging aesthetically means unfolding this contradiction, not resolving it.*²⁶⁰

Smagsdomme og æstetiske kriterier er lige så vigtige i populærkulturen som i finkulturen men – som bl.a. Frith understreger – sværere at tale om. Vore æstetiske vurderinger hviler på den antagelse, at vi ved, hvad musikken *betyder*.²⁶¹ I denne sammenhæng taler Frith ydermere om en gruppe af kulturelle mellemænd, der bl.a. inkluderer kritikerne, som spiller en afgørende rolle for den proces, hvori kulturen netop selv tilskrives *betydning*.²⁶² Den såkaldte *identity politics*-forskning har forsøgt at påvise, at kun nogle lyttere kan værdsætte visse typer musik,²⁶³ hvorfor man også her vil kunne se på kritikeren som en slags *oversætter* af betydning og kulturelle koder. Det er imidlertid her, kritikken ikke må fortabe sig i udelukkende vurdering af *kontekst* men i stedet påtage sig både den subjektive og kollektive identitet i forståelsen og begrebsliggørelsen.²⁶⁴ Frith argumenterer yderligere for, at kernen i enhver kulturel praksis består i at *fælde domme og vurdere forskelle*. Sådanne domme, sondringer og valg kræver begrundelser, og hvis man vil undersøge spørgsmålet om populærkulturens værdi, må man undersøge disse begrundelser.²⁶⁵ Denne tanke umuliggør ikke idéen om en *forbrugerguide*, men der kan udelukkende være tale om en frugtbar smagsdom, når subjektet sætter sig selv på spil gennem sin subjektivitet, der så kan relateres til den *kulturelle relevans* i større eller mindre grad.

²⁶⁰ Ibid.

²⁶¹ Frith, Simon: *Det gode, det dårlige, det ligegyldige* pp. 45-46

²⁶² Ibid. p. 50

²⁶³ Frith, Simon: *Music and Identity* p. 108

²⁶⁴ Ibid. p. 109

²⁶⁵ Frith, Simon: *Det gode, det dårlige og det ligegyldige* p. 48

Fællesskab og overblik

Birgit Eriksson har bemærket, at såfremt forestillingen om et potentielt universelt fællesskab – i forlængelse af både Kant og de Duve – selv er med til at realisere dette fællesskab, så er mediering og marketingeksperternes aktuelle inddeling af os i distinkte livsstile også selv med til at adskille os.²⁶⁶ I forlængelse heraf kan en kritikerpraksis synes ikke blot fordelagtig men til en vis grad nødvendig i et forsøg på at komme hinsides sådanne spekulationer og tættere på den empiriske genstand eller *kunsten*. Hos afsenderen (herunder eksempelvis det multinationale pladeselskab) kan man i visse tilfælde tale om en form for *konsum-æstetisk empati*, hvad der imidlertid klinger af eufemisme. Her vil det eksempelvis gælde om at kunne vurdere salgspotentiale i et produkt (og altså ikke nødvendigvis *værk*), man muligvis selv finder forfærdeligt, men som en bestemt målgruppe vil investere i. Dette er et mere specifikt område for kritikken, der til en vis grad har (eller kan få) til opgave at identificere denne spekulation, hvormed *kunsten* søges reddet fra den *konsum-æstetiske empati* til et større fokus på det *æstetisk-empatiske potentiale*.

Man må i denne forbindelse netop have et vist fokus på *forestillingen* om genstanden i en kantiansk optik. Det er vor indbildningskraft, der har til opgave at forbinde sansningens æstetik med forstanden, og det er indbildningskraften, der i erkendeapparatet etablerer *forestillingen* om den bestemte genstand, der efterfølgende kan udløse en æstetisk smagsdom. *Den empiriske genstand er således i princippet udslettet eller ikke-eksisterende ved i subjektet at være erstattet af en forestilling om den.*²⁶⁷

Denne forestilling må ligeledes redde det sansede objekt fra at blive betragtet udelukkende som produkt eller måske endog afsløre *genstanden som produkt* ved den eventuelle umulighed af at lade forestilling og forståelse (*imagination and understanding*) være i frit spil, som det er påkrævet i den kantianske forståelse af smagsdommen.²⁶⁸

²⁶⁶ Eriksson, Birgit: *Fælles kommunikation, fleksibel kreativitet* p. 292

²⁶⁷ Andersen, Jørn Erslev: *Smagsdommens forestillede genstand* p. 285

²⁶⁸ Lund, Jacob: *Sensus Communis and the Public* p. 2

Men i hvor vid udstrækning er dette muligt i populærmusikalsk kritik med denne stærke kontrakt med markedet? Såfremt den førnævnte *kulturelle relevans* defineres som *forbindelser* eller *relationer*, kan man her inddrage en betragtning af Morten Kyndrup: Det er relationerne, der er objekter for æstetikken, ikke de studerede relationers objekter.²⁶⁹

Såfremt anmelderne bidrager til at konstituere selve navnet *populærmusik* ved enten at bidrage til kommerciel succes eller at vurdere ud fra en *forestilling* om popkulturelt potentiale i selve dommen, vil kritiske røster mene, at der er tale om selvopfyldende profetier. I en sådan kritisk optik vil dette ligeledes udelukke populærmusikken fra kunstens domæne gennem den bestandige vurdering af graden af magt inden for konsumenten, der aldrig tillader en vis *autonomi* at spille ind som afgørende moment. Det vil imidlertid være forfærdeligt naivt og ganske paradoksalt at tro, at populærmusikken (og populærkulturen) alene på grund af kapital eller konsum ikke kvalificerer som *potentiel* manifestation af et kunstnerisk virke. Akkurat på samme måde som Adorno ikke kan tage patent på det *transcendente*, er det begrænsende for tænkningen, såfremt man søger en sådan begrundelse, der i sidste ende kan skade selve sensibiliteten gennem forfejlet intellektualisering eller ekskluderende hierarkisering.

Det betyder imidlertid ikke, at man omvendt skal acceptere de tidligere nævnte markedsvilkår, ligesom "kulturel relevans" ingenlunde per definition bør associeres med økonomi, hvormed disse betingelser bliver de egentlige (monetære) *sandhedsvidner*. Den kulturelle relevans kan derimod anskues som en bevægelse, hvori *værk* og *produkt* potentielt smelter sammen i en simultan bevægelse fra et perciperet værk *an sich* til en oplevelse *für uns*, der i denne pluralisform er lige så meget en forestilling, jf. ovenstående, og en *kalden-på fællesskab* i smagsdommen; en anerkendelse af en *sensus communis*, der *burde være*.²⁷⁰

²⁶⁹ Kyndrup, Morten: *Æstetisk værdi, objekt, æstetik* 41

²⁷⁰ Et interessant aspekt er her en retroaktiv dom, der indebærer anerkendelsen af kontekst og kulturel betydning. I sommeren 2002 skrev Pitchforks chefredaktør eksempelvis en særdeles kritisk anmeldelse af Andrew W.K. og tildelte ham sølle 0.6 ud af 10. Alligevel inkluderede de i 2009 selvsamme plade på selvsamme publikations (stadig med selvsamme chefredaktør) liste over de bedste plader fra 00'erne på plads nr. 144:

Et vist fokus på denne kulturelle relevans er også et element, der ikke blot kan bidrage til at retfærdiggøre men ligefrem kalde på nødvendigheden af de tidligere nævnte *forbrugerguides*, om end et for stærkt fokus herpå ej heller er ønskeligt. Måske det imidlertid er her, der er et vist behov for Thomas Søie Hansens knap så poetiske begreb ”shitfilter”, da vi oplever en hverdag, der bliver mere og mere kompleks og kan synes mere og mere udfordrende at navigere rundt i. Vi udsættes for og konfronteres med et intimiderende og overvældende omfang af valg, der ikke nødvendigvis giver større livskvalitet og trues af anæstetisering og/eller desensibilisering.²⁷¹

Der er grænser for, hvor meget man kan tage ind. Den sproglige visdom i at *se* og følgelig *indse* har et visuelt fokus, men det er i lige så høj grad et spørgsmål om at *høre*, der bestandigt truer med at afløse dét at *lytte*. Som Simon Reynolds bemærker: *Maybe we need to forget. Maybe forgetting is as essential for a culture as it is existentially and emotionally necessary for individuals.*²⁷² Noget må så at sige smides væk for at andet kan have en værdi, hvormed vi kan undgå personlig overbelastning og kollektiv devaluering eller ligefrem en art æstetisk inflation.

Her kan man i øvrigt iagttage en interessant sammenhæng med forskning inden for en anden gren af underbevidstheden, nemlig søvnen. Alt imens det ikke kan fastslås, hvorfor man har brug for søvn, tyder forskning på, at hukommelseskonsolidering er en nøglefunktion. Den sovende hjerne frasorterer unødvendige synapser eller forbindelser, og det er her, vi oplever en potentielt interessant parallel: *So the purpose of sleep may be to help us remember what's important, by letting us forget what's not.*²⁷³

Det betyder imidlertid ikke, at kritikens eneste rolle er at *luge ud* og udføre kvalitativt havearbejde for æstetikken, men i popkulturelle termer kan den

<http://pitchfork.com/features/staff-lists/7707-the-top-200-albums-of-the-2000s-150-101/>
Schreiber Ryan: *Andrew W.K. - I Get Wet* (pladeanmeldelse) in *Pitchfork* d. 07/07-02.

²⁷¹ Her kan også henvises til Schwartz, Barry: *The Paradox of Choice* for et psykologisk perspektiv. Han belyser flere af sine pointer i sin TED Talk af samme navn.

²⁷² Reynolds, Simon: *Retromania* p. 159

²⁷³ Denne forskning er ledet af Giulio Tononi fra University of Wisconsin. Max, D.T.: *The Secrets of Sleep* in *National Geographic* d. 01/05-10.

hjælpe i forhold til den moderne udfordring, der bl.a. af den tyske filmskaber Hito Steyerl formuleres således: *how to be immersed without drowning*.²⁷⁴

Ontologisk skelnen og åbenhed

I denne afsluttende del synes det vigtigt at gå tilbage til idéen og *forestillingen* – også jf. den empiriske genstand – om autenticitet. På den ene side er det fristende helt at gøre op med idéen om autenticitet i musikken, hvorfor bl.a. Strinati også spørger, om det virkelig kan være tilfældet, at kun den såkaldt *autentiske* musik er 'god' musik.²⁷⁵ På den anden side kan det forsøges redefineret, hvilket kan være én af musikkritikkens fornemste opgaver. Johan Fornäs understreger, at autenticitet ikke længere kan forsvares som en *ren og naturlig oprindelse*, men at konceptet stadig kan have relevans. Man kan eksempelvis tematisere en *social autenticitet*, f.eks. en forankring af en stemme (værk, stil, genre) i et kollektivt samfund, men også en subjektiv autenticitet som legitimering gennem reference til individuelle kroppe og sind. Han nævner slutteligt en kulturel autenticitet som en slags metaærlighed, der lægger vægt på den selvrefleksive bevidsthed om subjektets placering inden for en symbolskabende proces. I hans optik kan autenticitet forblive af en vis vigtighed, såfremt det afmystificeres og "afnaturaliseres", så det kan rekonstrueres som en sociokulturel og medieret konstruktion.²⁷⁶

Sociologien har også påvist, hvorledes musikfans ofte søger at blive *carried away*, hvorfor frygten for en vis *æsteticitet* bliver endnu større.²⁷⁷ Også her fremstår musikkritikken potentielt nyttig, da *æsteticiteten* i sig selv er et element, der til en vis grad kan søges afsløret. På denne vis manifesteres tematiseringen af *autenticitet* som en art negation, hvor artefaktet synes *mindre ægte* gennem en foreskrevet æstetisk effekt.²⁷⁸

²⁷⁴ Reynolds, Simon: *Retromania* p. 412

²⁷⁵ Strinati, Dominic: *An Introduction to Theories of Popular Culture* p. 43. Se også Lynggaard, Klaus: *Opgøret med det autentiske* in *Information* d. 09/03-13.

²⁷⁶ Fornäs, Johan: Fornäs, Johan: *The Future of Rock: Discourses that struggle to define a genre* pp. 116-117

²⁷⁷ DeNora, Tia: *Music Sociology: Getting the Music into the Action* in *British Journal of Music Education*, vol. 20, 2 p. 171

²⁷⁸ Kyndrup, Morten: *Æstetisk værdi, objekt, æstetik* pp. 41-42

Mads Krogh Christensen gør opmærksom på, hvorledes musikkritikken etablerer en diskurs omkring musikken, *og dersom forståelse forudsætter en vis begrebsliggørelse, må kritikken betragtes som medbestemmende for hele den måde, hvorpå vi tænker, taler og opfører os i forhold til populærmusik.*²⁷⁹ På den ene side har vi altså den diskursive funktion, der begrebsliggør musikken, og på den anden side en social funktion, der sigter til betydningen for kulturel og social normdannelse (hvad vi køber, hvad der spilles i radioen, hvordan man agerer som koncertgænger mm.).²⁸⁰ I kritikken sporer han også, hvad han kalder en ontologisk skelnen mellem en hhv. monistisk og dualistisk opfattelse af musikken. Den førstnævnte foreskriver, at virkeligheden er, hvad den giver sig ud for. Hvis en plade sælger godt, er musikken sikkert god. Den dualistiske søger derimod verdens virkelige sammenhæng under overfladen, hvor mange solgte plader i lige så høj grad kan betyde, at lytteren eller *forbrugeren* er blevet bedraget.²⁸¹

Man kan ikke her tale om *tilgange* som sådan, men ingen af opfattelserne har et umiddelbart fokus på lytteren som subjekt. Begge opfattelser efterlader så at sige ham/hende som *kulturindustriens objekt*, bedraget eller ej. Uanset hvor kommercielt et fokus, der måtte være, kan der kun være tale om en egentlig smagsdom, såfremt kritikeren giver plads til læseren/modtageren som *subjekt* gennem sin egen subjektivitet. Kun da kan konceptet om enighed komme i spil. Her manifesterer paradoksaliteten sig også: Den subjektive smagsdom skal formuleres så klart, at smagsdommen på én gang fremstår åben og lukket. Selvom det kan forekomme umuligt at overbevise subjektet om en anden mulig validitet end hans/hendes smagsdom (på den måde lukket), er det netop denne klarhed, der skaber basis for diskussion om ægthed, validitet, ja måske autenticitet. Der kan så at sige inviteres til diskussion gennem dét, der ligner en afvisning af diskussion. Da bliver kritikeren universel i sin radikale subjektivitet.

²⁷⁹ Christensen, Mads Krogh: *Intellektuelle og populister* in *Mediært* nr. 2, 2003 (upagineret).

²⁸⁰ Ibid.

²⁸¹ Ibid.

Det synes her passende med en afsluttende bemærkning fra et indlæg om rockismen, der kan applikeres på såvel den almene lytter som på kritikeren:

*the unspoken fear is more or less that one wants to hope – for oneself – that one is still open-minded to all, can appreciate everything, doesn't prioritize certain immanent qualities in terms of acknowledging worth, will not condemn out of hand.*²⁸²

²⁸² Raggett, Ned: *Pop Playground: Rockism* in *Stylus Magazine* d. 01/06-05.

Abstract

Music Criticism between Art and Consumption: Ideas of Authenticity and the Judgement of Taste in Relation to Popular Music

The subject of this paper is music criticism. The focus is on Danish music criticism within the field of popular music, although several international examples will serve to add more perspective to the analysis and discussion. The point of analysis is the implicit, ongoing negotiation within music criticism between *art* (as autonomous expression) on one side and *consumption* on the other: to which extent has music criticism become a mere guide, and (how) does it allow for the taste of judgement – in the Kantian sense – to manifest itself. This paper offers a both theoretical and empirical approach.

The first part consists of an introduction to the aesthetic theories that serve to explain what is meant by the *taste of judgement* and *aesthetic critique* in this paper. One of the most important contributors in this respect is the Belgian philosopher Thierry de Duve with his re-reading of Kant. He argues that Kant's paradigmatic "this is beautiful" can be experienced and developed further by the alteration "this is art", which further impacts the idea of the taste of judgement. Another essential component of the first part of the thesis is Theodor Adorno's elaborate aesthetic theory and his critique of the culture industry, which very much includes pop music and the definition of *consumption* used here.

After this theoretical introduction, there will be a brief focus on the theme of *taste* and the spatial (often class-oriented) metaphor of high and low. Traditionally there has been a certain hierarchy and hegemony, which attributes certain (immanent) qualities and ideas of authenticity to *rock* music as opposed to *pop* music. This precedes another important theme: the so-called *rockism*, which describes the activity of treating every genre like rock, including the ideas of authenticity commonly associated with it. Rockism was at the very core of an important discussion between several newspapers and music journalists in Denmark – a discussion thoroughly examined and

Abstract

analysed in this paper along with other central discussions on the state of music criticism in the Danish media.

For many people, rockism is commonly associated with a group of rock journalists and critics representing times past although there is still talk of *rockists* within music criticism. However, a new digital reality and new digital conditions have changed the music industry over the course of very few years, and this has also changed the way we experience and subsequently talk about music, not least our sense of temporality and accessibility.

We have furthermore come to expect certain things in reviews and music criticism. One of these is a certain focus on biography. Another is *comparative analysis* and the reference points that have come to reflect knowledge and the critic's status as an expert in modern music criticism. Both of these concepts will be examined as well. Being considered an *expert*, however, also implies the idea of power, and a few examples of music criticism's role as both discursive and subversive will also be discussed.

Throughout the paper, there are hints of certain perceived realities – a market reality, a critical reality – which will be elaborated towards the end through a discussion of the concepts of relevance, mass culture, transcendence and an essential ontological distinction.

There seems to be a need to respect the double role of music criticism between art and consumption instead of violently forcing the reader, the listener, and the subject to choose between the two. This paper seeks to elaborate and discuss both sides instead of opting for an either/or approach.

Litteraturliste

- Adorno, Theodor W.: *Estetisk teori*, oversat ved Bale, Kjersti; Bø-Rygg, Arnfinn. Universitetsforlaget, Oslo 2008
- Adorno, Theodor W.: *Om kulturindustrien in Kritiske modeller*. Rhodos, København 1972.
- Andersen, Jørn Erslev: *Smagsdommens forestillede genstand* in Eriksson, Birgit; Lund, Jacob; Nielsen, Henrik Kaare; Pedersen, Birgitte Stougaard (red.): *Æstetisering – forbindelser og forskelle*. Klim, Aarhus 2012
- Andersen, Jørn Erslev: *Tænkning og lidenskab – sansning og erkendelse i Kants æstetik* in Høiris; Ledet (red.): *Oplysningens Verden*. Aarhus Universitetsforlag, 2007
- Barton, Laura: *Cabin Fever* in *The Guardian* d. 14/05-08:
<http://www.guardian.co.uk/music/2008/may/14/popandrock.boniver>
- Beck, Richard: *5.4 – Pitchfork, 1995 – Present* in *N+1* d. 19/01-12:
<http://nplusonemag.com/54>
- Beckett, Andy: *Unknown Pleasures: Inside Joy Division by Peter Hook* (boganmeldelse) in *The Guardian* d. 19/09-12:
<http://www.guardian.co.uk/books/2012/sep/19/unknown-pleasures-joy-division-peter-hook-review>
- Benner, Torben: *Store musiktjenester er på vej til Danmark* in *Politiken* d. 08/01-11:
<http://politiken.dk/kultur/musik/ECE1161975/store-musiktjenester-er-paa-vej-til-danmark/>
- Bourdieu, Pierre: *Af praktiske grunde – omkring teorien om menneskelig handlen*. Hans Reitzel, København 2004
- Bourriaud, Nicolas: *Postproduction*. Lukas & Sternberg, New York 2002
- Bundegaard, Anita Bay: *Tak for opmærksomheden* in *Politiken* d. 20/08-11:
<http://politiken.dk/debat/signatur/ECE1366116/tak-for-opmaerksomheden/>
- Busch, Richard: *Major Record Labels As Dinosaurs?* in *Forbes* d. 27/03-12:
<http://www.forbes.com/sites/richardbusch/2012/03/27/major-record-labels-as-dinosaurs/>
- Bækkelund, Kjell: *Pop og anti-pop. En modoffensiv må sættes ind mod pop-industriens udnyttelse af ubefæstede sjæle* in *Berlingske Tidende* d. 07/06-64, 3. sektion
- Carter, Zach; Cherkis, Jason: *Universal-EMI Merger Could Yield New Mega-Label to Threaten the Future of Music* in *Huffington Post* d. 20/09-12 (redigeret d. 12/12-12):
http://www.huffingtonpost.com/2012/09/20/universal-emi-merger_n_1897901.html
- Christensen, Line Holm: *Københavnske Halasan Bazar roses af Pitchfork* in *Gaffa* d. 03/04-13: <http://gaffa.dk/nyhed/71016>
- Christensen, Mads Krogh: *Intellektuelle og populist* in *Mediart* nr. 2, 2003
- Christensen, Ralf: *Snart vil ingen lytte* in *Information* d. 17/08-11:
<http://www.information.dk/276076>
- Cohen, Ian: *The Smashing Pumpkins – Mellon Collie and the Infinite Sadness* (anmeldelse af genudgivelse) in *Pitchfork* d. 05/12-12:
<http://pitchfork.com/reviews/albums/17389-mellon-collie-and-the-infinite-sadness/>

Litteraturliste

- Curtis, Deborah: *Touching from a Distance – Ian Curtis and Joy Division*. Faber and Faber, London 1995
- Dahlen, Chris: *Travis Morrison – Travistan* (pladeanmeldelse) in *Pitchfork* d. 27/09-04: <http://pitchfork.com/reviews/albums/5607-travistan/>
- Dannen, Fredric: *Hit Men*. Vintage Books, New York 1990
- DeNora, Tia: *Music Sociology: Getting the Music into the Action* in *British Journal of Music Education*, vol. 20, 2 (2003)
- Dennis, Eric: *Interview: Peter Silberman of the Antlers* d. 01/12-09: <http://spectrumculture.com/2009/12/interview-peter-silberman-of-the-antlers.html/>
- de Duve, Thierry: *Do Artists Speak on Behalf of All of Us?* in Costello, Diarmuid; Willsdon, Dominic: *The Life and Death of Images*. Cornell University Press, New York 2008
- de Duve, Thierry: *Kant after Duchamp*. October Books, Massachusetts 1996
- de Duve, Thierry: *The Glocal and the Singuniversal* in *Open*, nr. 16, 2009
- Ebdrup, Niels: "Smagsdommerne" kan ikke smagsdømme – interview med Jørn Erslev Andersen in *Videnskab.dk* d. 23/01-13: <http://videnskab.dk/kultur-samfund/smagsdommerne-kan-ikke-smagsdomme>
- Elmelund, Rasmus: *DR nedprioriterer det smalle* in *Information* d. 05/12-12: <http://www.information.dk/318977>
- Eriksen, Christoffer Basse: *Bon Iver – For Emma, Forever Ago* in *Plader vi overså i 2008 (del 1)* in *Undertoner* d. 03/01-09: <http://www.undertoner.dk/2009/01/plader-vi-oversa-i-2008-del-1/>
- Eriksson, Birgit: *Fælles kommunikation, fleksibel kreativitet* in Eriksson, Birgit; Lund, Jacob; Nielsen, Henrik Kaare; Pedersen, Birgitte Stougaard (red.): *Æstetisering - forbindelser og forskelle*. Klim, Aarhus 2012
- Ferrara, Lawrence: *Phenomenology as a Tool for Musical Analysis* in *The Musical Quarterly*, vol. LXX, nr. 3, 1984
- Fitzpatrick, Jason: *Five Best Blogging Platforms* in *Lifehacker* d. 20/06-10: <http://lifehacker.com/5568092/five-best-blogging-platforms>
- Fornås, Johan: *The Future of Rock: Discourses that struggle to define a genre* in *Popular Music* vol. 14, nr. 1, 1995
- Frederiksen, Hans Jørgen: *The Art of Per Kirkeby in Relation to Important Aspects of Orthodox Theology of Images* in *Literature & Theology*, 2009
- Frederiksen, Martin Hjorth: *Sampling, mimesis og den popkulturelle kæde af tegn* (bachelorprojekt), 2011
- Freedom du Lac, J.: *Giving Indie Acts a Plug, or Pulling It in* in *The Washington Post* d. 30/04-06: <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2006/04/28/AR2006042800457.html>
- Frith, Simon: *Det gode, det dårlige og det ligegyldige* in *Mediekultur* nr. 18, vol. 8, 1992
- Frith, Simon: *Music and Identity* in de Gay, P; Hall, S. (red.): *Questions of Cultural Identity*. Sage, London 1996
- Gonzalez, Michael Jose: *Debatten kører blandt de danske anmeldere* in *Gaffa* (online) d. 24/08-11: <http://gaffa.dk/nyhed/52001>

Litteraturliste

- Gonzalez, Michael Jose: *Larsen & Furious Jane har succes med gratisalbum* in *Gaffa* d. 05/09-11: <http://gaffa.dk/nyhed/52300>
- Gran, Anne-Britt: *Estetisk kapital – mot en kapitalisering av estetikken* in Danielsen, Anne; De Paoli, Donatella; Gran, Anne-Britt; Langdalen, Jørgen: *Kunsten å hellige middelet – nye forbindelser mellem kunst og næringsliv*. Høyskoleforlaget 2003
- Gaardmand, Nola Grace: *Det her er fandeme en dårlig anmeldelse* in *Information* d. 03/12-10: <http://www.information.dk/252661>
- Gaardmand, Nola Grace: *Musikkritik må gerne være forbrugerguide* in *Information* d. 06/12-10: <http://www.information.dk/252882>
- Greif, Mark; Ross, Kathleen; Tortorici, Dayna (red.): *What Was the Hipster? – A Sociological Investigation*. N+1 Foundation, New York 2010
- Hansen, Thomas Søie: *Anmelder kalder årets Roskilde Festival 'profiløs'* in *AOK* d. 04/07-11: <http://www.aok.dk/roskilde/anmelder-kalder-aarets-roskilde-festival-profiloes>
- Hansen, Thomas Søie: *Hvor er han dog dygtig* in *Berlingske Tidende* d. 16/06-11: <http://www.b.dk/musik/bon-iver-hvor-er-han-dog-dygtig>
- Harvey, Eric: *Worn Copies: Beach House, VW, and What It Means to Sell a Feeling* in *Pitchfork* d. 14/06-12: <http://pitchfork.com/features/articles/8865-harnessing-ineffable-desire-beach-house-and-the-creative-commercial/>
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Phenomenology of Spirit* in Menke, Christoph: *The Aesthetic Critique of Judgment*.
- Howe, Brian: *Malajube – Trompe-L'oeil* (pladeanmeldelse) in *Pitchfork* d. 17/10-06: <http://pitchfork.com/reviews/albums/9522-trompe-loeil>
- Jakobsen, Søren: *Godspeed You! Black Emperor – 'Allelujah! Don't Bend! Ascend!'* (pladeanmeldelse) in *Undertoner* d. 13/12-12: <http://www.undertoner.dk/2012/12/godspeed-you-black-emperor-allelujah-dont-bend-ascend/>
- Jensen, Erik: *Bruce Springsteen skrev historie i Roskilde* in *Politiken* d. 08/07-12: <http://politiken.dk/ibyen/fokus/roskildefestival/roskildeanmeldelser/ECE1682941/bruce-springsteen-skrev-historie-i-roskilde/>
- Jensen, Erik: *Hiphop-kongens forskuede fantasier er et mesterværk* in *Politiken* d. 22/11-10: http://politiken.dk/kultur/musik/anmeldelser_rockpop/ECE1114468/hiphop-kongens-forskuede-fantasier-er-et-mestervaerk/
- Jensen, Erik: *Kommentar: Nye idéer er skrigende nødvendige, Roskilde!* in *Politiken* d. 04/07-11: <http://politiken.dk/ibyen/fokus/roskildefestival/ECE1326099/kommentar-nye-ideer-er-skrigende-noedvendige-roskilde/>
- Jensen, Erik: *Kommentar: Skanderborg er på sin vis mere opfindsomme end Roskilde* in *Politiken* d. 10/08-11: <http://politiken.dk/ibyen/fokus/skanderborg/ECE1357078/kommentar-skanderborg-er-paa-sin-vis-mere-opfindsomme-end-roskilde/>
- Jensen, Erik: *Seks hjerter til publikum, to til festivalen* (videointerview) in *Politiken* d. 05/07-10: http://politiken.dk/poltv/ibyen_dk/ibyen/Roskilde2010/ECE1011346/jensen-seks-hjerter-til-publikum-to-til-festivalen/

Litteraturliste

- Jensen, Lisa Amtoft: *P6 Beat er blevet mere mainstream* in *Gaffa* d. 05/12-12: <http://gaffa.dk/nyhed/67186>
- Jensen, Pernille: *Roskilde synger med på en gammel sang* in *Politiken* d. 18/04-13: <http://politiken.dk/ibyen/nyheder/fokus/roskildefestival/ECE1948707/musikredaktore-n-roskilde-synger-med-paa-en-gammel-sang/>
- Johannesen, Sven: *Erik Jensen og Thomas Søje Hansen giver svar på tiltale* in *Information* d. 17/08-11: <http://www.information.dk/276075>
- Johannesen, Sven; Redder, Hans: *Dagbladenes monopol på musikkritik er brudt* in *Information* d. 18/08-11: <http://www.information.dk/276220>
- Junker, Maj Susanne: *Kristian Leth giver anmelderne én over nakken* in *Politiken* d. 20/12-10: <http://politiken.dk/kultur/musik/ECE1147341/kristian-leth-giver-anmelderne-n-over-nakken/>
- Jørgensen, Peter: *Læserne: Politikens anmeldelser må gerne være forbrugerguides* in *Politiken (online)* d. 25/08-11: <http://politiken.dk/kultur/musik/ECE1370804/laeserne-politikens-anmeldelser-maa-gerne-vaere-forbrugerguides/>
- Kahn, Jeremy: *After Napster* in *Fortune* vol. 145, 13. udgave d. 24/06-02: "The music industry may have won the battle against Napster..."
- Kant, Immanuel: *Kritik af dømmekraften*. Det lille Forlag, København 2005.
- Kjærgaard, Michael Ulfus: *Bon Iver – både klassisk og skævt* in *Soundvenue* d. 20/02-08: <http://www.soundvenue.com/anmeldelser/2008/02/20/bon-iver-for-emma-forever-ago#.UT3BFtEiGBk>
- Kragh-Schwarz, Emil: *Health - kompromisløst og kontrolleret* in *Soundvenue* d. 03/07-10: <http://www.soundvenue.com/live-anmeldelser/2010/07/03/health--kompromisloest-og-kontrolleret>
- Kyndrup, Morten: *Kunstværk, dom, subjektivitet* in *Passepartout* nr. 22, 11. årg., 2003
- Kyndrup, Morten: *Æstetisk værdi, objekt, æstetik* in Bisgaard, Ulrik; Friberg, Carsten (red.): *Det æstetiskes aktualitet*. Multivers, København 2006
- Laughey, Dan: *Music Media in Young People's Everyday Lives* in Sexton, J.: *Music, Sound and Multimedia. From the Live to the Virtual*. Edinburgh University Press, 2007
- Legge, Gordon: *The Shoe*. Polygon, Edinburgh 1989
- Leth, Kristian: *Er Politiken tilfreds med at være forbrugerguide?* in *Politiken (online)* d. 24/08-11: <http://politiken.dk/debat/ECE1369556/anmelderdebater-politiken-tilfreds-med-at-vaere-forbrugerguide/>
- Lohmann, Pelle Sonne: *Bon Iver – For Emma, Forever Ago* (pladeanmeldelse) in *Gaffa*, anmeldelse udateret: <http://gaffa.dk/anmeldelse/28374>
- Lund, Jacob: *Sensus Communis and the Public* (manuskript)
- Lund, Jacob: "The Glimpse of hope that religion or politics can no longer promise...", an interview with Thierry de Duve in *The Nordic Journal of Aesthetics* nr. 36

Litteraturliste

- Lund, Simon: *Bon Ivers album er et af årets bedste* in *Politiken* d. 04/12-08: http://politiken.dk/kultur/musik/anmeldelser_rockpop/ECE607530/bon-ivers-album-er-et-af-aarets-bedste/
- Lynggaard, Klaus: *Opgøret med det autentiske* in *Information* d. 09/03-13: <http://www.information.dk/453804>
- Manfrenjensenden, Harvey: *Billy Corgyn and the Melon Ball Sadness* in *Collapse Board* d. 05/12-12: <http://www.collapseboard.com/reviews/albums-reviews/billy-corgyn-and-the-melon-ball-sadness/>
- Marstal, Henrik: *Ud af rockismens skygger* in *Information* d. 26/12-10: <http://www.information.dk/blog/henrik-marstal/254754>
- Martin, Peter J.: *Music as Social Action* in *Sounds and Society. Themes in the Sociology of Music*. Manchester University Press, 2006
- Max, D.T.: *The Secrets of Sleep* in *National Geographic* d. 01/05-10: <http://ngm.nationalgeographic.com/2010/05/sleep/max-text>
- McKinley Jr., James C.: *To Singers, Ad Sounds Too Familiar* in *The New York Times* d. 07/12-12: <http://www.nytimes.com/2012/06/09/arts/music/a-british-volkswagen-ad-sounds-like-beach-house.html>
- Menke, Christoph: *A Different Taste – Neither Autonomy Nor Mass Consumption* (manuskript)
- Menke, Christoph: *The Aesthetic Critique of Judgment* in *The Power of Judgment – a Debate on Aesthetic Critique*. Sternberg Press, Berlin 2010
- Michelsen, Morten: *'Rytmsk musik' mellem høj og lav* in *Musik og forskning* nr. 26, 2001
- Middleton, Richard: *Music Studies and the Idea of Culture* in Clayton, M.; Middleton, R.: *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*. Routledge, 2003
- Moldrup, Lasse Delin: *Ud med beat og DJ – folk-musikken stormer frem* in *MetroXpress* d. 05/03-13: <http://www.metroxpress.dk/kultur/ud-med-beat-og-dj-s-folk-musikken-stormer-frem/KObmce!w85ZJS3NWPXMk/>
- Moore, David: *Arcade Fire – Funeral* (pladeanmeldelse) d. 12/09-04 in *Pitchfork*: <http://pitchfork.com/reviews/albums/452-funeral/>
- Morley, Paul: *Rockism – it's the new rockism* in *The Guardian* d. 26/05-06: <http://www.guardian.co.uk/music/2006/may/26/popandrock.coldplay>
- Mortensen, Sille Wulff: *Fakta: Roskilde Festival 2011* in *Børsen* d. 29/06-11: http://borsen.dk/nyheder/medier/artikel/1/210345/fakta_roskilde_festival_2011.html
- NN: *Napster: Kurze, wilde Geschichte* in *Der Spiegel* d. 02/03-01 (forfatter ikke angivet): <http://www.spiegel.de/netzwelt/web/napster-kurze-wilde-geschichte-a-120469.html>
- *The Radio Dept. – The AD Interview* in *Aquarium Drunkard* d. 02/06-11: <http://www.aquariumdrunkard.com/2011/06/02/the-radio-dept-the-ad-interview/>
- Pasick, Adam: *MP3 Blogs Serve Rare Songs, Dusty Grooves* in *USA Today* (artikel lånt af Reuters) d. 08/07-2004: http://usatoday30.usatoday.com/tech/webguide/music/2004-07-08-mp3blogs_x.htm
- Petersen, Karin: *Popmodernisme – æstetiske overvindelser i populærmusikken* in *Æstetikstudier* nr. 7, 2000

Litteraturliste

- Petridis, Alexis: *Click your mouse, say yeah!* in *The Guardian* d. 11/11-05: <http://www.guardian.co.uk/technology/2005/nov/11/netmusic.popandrock>
- Pham, Alex: *Spotify's Daniel Ek and the music 'dinosaurs'* in *Los Angeles Times* d. 10/02-12: <http://latimesblogs.latimes.com/entertainmentnewsbuzz/2012/02/daniel-ek-spotify-grammy-keynote-entertainment-law-initiative.html>
- Plastiras, Elias: *LimeWire's Demise: We Revisit Six Peer-to-Peer File Sharing Services* in *PC World Australia* d. 28/10-10: http://www.pcworld.idg.com.au/article/365968/limewire_demise_we_revisit_six_peer-to-peer_file_sharing_services/
- Platon: *Staten*. Museum Tusculanums Forlag, København 2007
- Porter, Bruce: *The Wrens – The Meadowlands* (retrospektiv kritik) in *Drowned in Sound* d. 01/09-10: http://drownedinsound.com/in_depth/4140896-favourite-50--the-wrens-the-meadowlands-chosen-by-bruce-porter
- Raggett, Ned: *Pop Playground: Rockism* in *Stylus Magazine* d. 01/06-05: <http://www.stylusmagazine.com/feature.php?ID=1666>
- Redder, Hans: *Ensidigt rockfokus skader dansk musik* in *Information* d. 20/08-11: <http://www.information.dk/276435>
- Reynolds, John: *Magazine ABCs: NME and Q suffer major circulation falls* in *Media Week* d. 16/08-12: <http://www.mediaweek.co.uk/news/1145894/MAGAZINE-ABCs-NME-Q-suffer-major-circulation-falls/>
- Reynolds, Simon: *Retromania. Pop Culture's Addiction to Its Own Past*. Faber and Faber, London 2011
- Reynolds, Simon: *Rip It Up and Start Again – Postpunk 1978-1984*. Faber and Faber, London 2006
- Richardson, Mark: *Follow People If You Like Their Music* in *Pitchfork* d. 18/04-12: <http://pitchfork.com/features/resonant-frequency/8811-follow-people-if-you-like-their-music/>
- Richardson, Mark: *Paper Trail: Retromania* (interview med Simon Reynolds) in *Pitchfork* d. 01/08-11: <http://pitchfork.com/features/paper-trail/8010-paper-trail-simon-reynolds/>
- Richardson, Mark: *Pictureplane – "Goth Star"* (single-anmeldelse) in *Pitchfork* d. 09/07-09: <http://pitchfork.com/reviews/tracks/11365-goth-star/>
- Rørdam, Charlotte: *Rockkoncerten* in *Psyke og Logos* p. 274, årg. 13, nr. 2 1992
- Sainte-Beuve, Charles-Augustin: *Min kritiske metode* in *Kritikker og portrætter*. Athenæum, København 1946
- Sanneh, Kelefa: *The Rap Against Rockism* in *The New York Times* d. 31/10-04: <http://www.nytimes.com/2004/10/31/arts/music/31sann.html?pagewanted=all&r=2&>
- Sass, Simon: *Health – frontalangreb på sanserne* (koncertanmeldelse) in *Soundvenue* d. 04/11-10: <http://www.soundvenue.com/live-anmeldelser/2010/11/04/health--frontalangreb-paa-sanserne>
- Schanz, Hans-Jørgen: *Theodor W. Adorno – modernismens historiefilosofiske mentor* in Brøgger, Stig; Pedersen, Otto Jul: *Kunst og æstetik*. Museum Tusculanum, København 1996

Litteraturliste

- Schiller, Friedrich: *Menneskets æstetiske opdragelse* in Andersen, Jørn Erslev: *Tænkning og lidenskab – sansning og erkendelse i Kants æstetik*
- Schlosser, Rune: *Tema: EP'en er tilbage* in *Gaffa* d. 17/03-13: <http://gaffa.dk/nyhed/70437>
- Schreiber Ryan: *Andrew W.K. - I Get Wet* (pladeanmeldelse) in *Pitchfork* d. 07/07-02: <http://pitchfork.com/reviews/albums/184-i-get-wet/>
- Schreiber, Ryan: *Broken Social Scene – You Forgot It in People* (pladeanmeldelse) d. 02/02-03 in *Pitchfork*: <http://pitchfork.com/reviews/albums/952-you-forgot-it-in-people/>
- Schreiber, Ryan: *Smashing Pumpkins – Mellon Collie and the Infinite Sadness* in *Pitchfork* d. 01/01-96: http://web.archive.org/web/20070618034708/http://www.pitchforkmedia.com/article/record_review/21809-mellon-collie-and-the-infinite-sadness
- Schreiber, Ryan: *The Wrens – The Meadowlands* (pladeanmeldelse) in *Pitchfork* d. 29/09-03: <http://pitchfork.com/reviews/albums/8742-the-meadowlands/>
- Schwartz, Barry: *The Paradox of Choice* (video) in *TED* d. xx/07-05 http://www.ted.com/talks/barry_schwartz_on_the_paradox_of_choice.html
- Schwartz, Barry: *The Paradox of Choice: Why More Is Less*. Harper Perennial, New York 2005.
- Sirota, Brens S.: *Godspeed You! Black Emperor – Lift Your Skinny Fists Like Antennas to Heaven* (pladeanmeldelse) in *Pitchfork* d. 25/10-00: <http://pitchfork.com/reviews/albums/3489-lift-your-skinny-fists-like-antennas-to-heaven/>
- Strinati, Dominic: *An Introduction to Theories of Popular Culture*. Routledge, London 1995
- Studstrup, Peter: *Godspeed You! Black Emperor – Yanqui U.X.O.* (pladeanmeldelse) in *Gaffa* d. 17/10-02: <http://gaffa.dk/anmeldelse/18960>
- Svidt, Ole Rosenstand: *Health og Fossils* (koncertanmeldelse) in *Gaffa* d. 03/11-10: <http://gaffa.dk/anmeldelse/44317>
- Svidt, Ole Rosenstand: *My Bloody Valentine – M B V* (pladeanmeldelse) in *Gaffa* d. 03/02-13: <http://gaffa.dk/anmeldelse/68780>
- Svidt, Ole Rosenstand: *My Bloody Valentine udgiver nyt album – nu* in *Gaffa* d. 02/02-13: <http://gaffa.dk/nyhed/68779>
- Sørensen, Rasmus Bo: *Kulturministeriet fejrede H.C. Andersen for 65 millioner – Søren Kierkegaard må nøjes med 1,75* in *Information* d. 15/02-13: <http://www.information.dk/451226>
- Thrills, Adrian: *On the eve of Fleetwood Mac's reunion, Stevie Nicks tells how their wild past still inspires them* in *The Daily Mail* (online) d. 16/10-09: <http://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-1220747/On-eve-Fleetwood-Macs-reunion-Stevie-Nicks-tells-wild-past-inspires-them.html>
- Topping, Alexandra: *'Record Labels Are Not Dinosaurs of the Music Industry'* in *The Guardian* d. 13/05-11: <http://www.guardian.co.uk/business/2011/may/13/record-labels-not-dinosaurs-music-industry>

Litteraturliste

- Tsioulcas, Anastasia: *Can You Learn to Like Music You Hate?* in *NPR.org* d. 15/02-13: <http://www.npr.org/blogs/deceptivecadence/2013/02/15/172120886/can-you-learn-to-like-music-you-hate?sc=tw&cc=twmp>
- Werde, Bill: *Two Labels Warm Up to MP3's* in *The New York Times* d. 29/05-03: <http://www.nytimes.com/2003/05/29/technology/two-labels-warm-up-to-mp3-s.html>
- Wind-Friis, Lea: *Rindal kæmpede mod 'kunstpaverne'* in *Politiken* d. 01/03-2009: <http://politiken.dk/kultur/ECE659513/rindal-kaempede-mod-kunstpaverne/>
- Wolk, Douglas: *Thinking About Rockism* in *Seattle Weekly* d. 04/05-05: <http://www.seattleweekly.com/2005-05-04/music/thinking-about-rockism/>
- Wortham, Jenna: *After 10 Years of Blogs, the Future's Brighter Than Ever* in *Wired* d. 17/12-07: http://www.wired.com/entertainment/theweb/news/2007/12/blog_anniversary
- Ziehe, Thomas: *Ambivalenser og mangfoldighed*. Politisk Revy, København 1989
- Zizek, Slavoj: *Violence*. Picador, New York 2008
- Zizek, Slavoj: *Welcome to the Desert of the Real*. Verso, London 2002

WWW:

- <http://www.absolutelykosher.com/>
- <http://www.dr.dk/P6Beat/om-p6-beat>
- <http://www.lpu.bigcartel.com/product/health-disco-2-x-lp>
- <http://www.lpu.bigcartel.com/product/health-disco2-2xlp>
- http://www.metacritic.com/browse/albums/score/metacritic/year?sort=desc&year_selected=2012&page=0
- <http://www.metacritic.com/feature/best-albums-of-2012>
- <http://www.metacritic.com/music/rumours-35th-anniversary-deluxe-edition/fleetwood-mac>
- <http://www.metacritic.com/music/the-meadowlands/the-wrens/critic-reviews>
- <http://www.metacritic.com/person/beach-house>
- <http://www.music.sufjan.com/album/all-delighted-people-ep>
- <http://www.pitchfork.com/>
- <http://www.pitchfork.com/features/staff-lists/7573-the-50-best-albums-of-2008/4/>
- <http://www.pitchfork.com/features/staff-lists/7707-the-top-200-albums-of-the-2000s-150-101/>
- <http://www.pitchforkmusicfestival.com/>
- <http://www.roskilde-festival.dk/dk/musik/scener/>
- <http://www.sniffy-dog.com/pictures.php?cid=51>
- http://www.subpop.com/artists/beach_house
- <http://www.universal.dk/medarbejdere>
- <http://www.wrens.com/bio>
- http://www.wrens.com/records/the_meadowlands
- <http://www.youtube.com/watch?v=YKhW3riMINA>

Alle hjemmesider er besøgt senest d. 02/05-13