

MORTEN MICHELSEN

Det høje, det lave og alt det ind imellem

Nogle musikkulturelle forandringer i det 20. århundrede

Da jeg i sommeren 2019 flyttede mine bøger og papirer til Aarhus, ryddede jeg op i mine papirer.¹ Jeg genfandt blandt andet min adjunktansøgning fra 1997. Der skulle jeg angive mine forskningsplaner, og jeg nævnte som et af punkterne, at jeg ville udforske, hvorledes sondringer mellem det høje og det lave er blevet artikuleret. De seneste artikler, jeg har skrevet, har faktisk handlet om det samme, og det slog mig, at de mange forskellige udgaver af denne kulturelle figur har fulgt mig – eller rettere jeg har fulgt den – i de sidste 20-25 år. Jeg håber dog, at min forståelse af sammenhænge og modsætninger, af ligheder og forskelligheder, har ændret sig gennem årene. Bl.a. i en bevægelse væk fra en i dag lidt primitiv, dikotomisk opfattelse hen mod en forståelse af figuren ud fra forskellige teoridannelser om komplekse, sociale netværk, som fx Georgina Born, Antoine Hennion og Manuel DeLanda har arbejdet med. Det har også gjort, at jeg i de senere år har interesseret mig mere for det, der er ind imellem det høje og det lave, end for de to ekstremer. Derfor kommer det følgende snarere til at handle om det ind imellem end om det, der eksisterer ved kontinuummets yderpunkter.

Jeg vil fokusere på det 'ind imellem', på noget, der kan tematiseres som mellemklassernes musikkulturelle forandringer i det 20. århundrede. Det drejer sig om de mellembrynedes eller de mellempandedes kultur, på engelsk *middlebrow culture*. Mig bekendt er fordanskninger af begrebet aldrig slået igennem, og på dansk taler man oftest om middlebrows. Den praksis vil jeg følge. Jeg vil demonstrere forandringerne gennem nogle kommentarer til fire forskellige, musikkulturelle situationer i dette midt imellem: 1930'ernes lette musik, 1950'ernes easy listening, 1970'ernes rockmusik og 2000'ernes mainstream samt nogle medieringer heraf (radio, musikanlæg, musikkritik og internet) og argumentere for, at 'ind imellem' efterhånden voksede fra at være negativt til at være positivt defineret, fra et være et ikke-sted til at være et sted (se også Michelsen 2020).

Det høje og det lave

Så længe Europa har haft et musikliv, har forskellige sociale grupper haft mere eller mindre forskellige musikalske praksisser. Ihukommende Adornos diktum, at *Trylle-*

1 Dette er en lettere revideret udgave af min tiltrædelsesforelæsning i forbindelse med besættelsen af et professorat i musikvidenskab ved Afdeling for Dramaturgi og Musikvidenskab, Aarhus Universitet, 24. september 2019.

fløjten var sidste gang, det høje og det lave kunne fungere i samme værk (1938, 324), er det nok ikke forkert at sige, at høj og lav omkring år 1800 begyndte at blive et problem og ikke blot et accepteret vilkår. Det skete i forbindelse med, at kunsten blev udskilt som et separat socialt felt, og kom til udtryk i fx opfindelsen af Beethoven/Rossini-modsætningen (Mathew and Walton 2013) og i Schumanns mange skrifter og anmeldelser, hvor det overfladiske og facile blev skilt fra det egentlige, fra kunstens verden. Den begyndende masseproduktion af instrumenter og noder bidrog og blev sidenhen i det 20. århundrede et centralt argument for det laves mangel på substans.

Et godt eksempel på det foragtede lave var Tekla Bađarzevska-Baranovskas (1834-61) 'Nonnens Bøn' fra 1856. Den blev i de følgende årtier genoptrykt utallige gange og sandsynligvis solgt i mange millioner eksemplarer. Det afstedkom voldsomme reaktioner fra dem, der mente at vide bedre. At hun var kvinde gjorde ikke sagen mindre speget. Sproget i reaktionerne minder faktisk en hel del om moderne *hate mails* med ønsker om snarlig død og tilintetgørelse. Hun døde dog ung og kom ikke til at opleve hverken succesen eller hadet. Således hed det i et af tidens store musikleksika: "Ein früher Tod [] verhinderte sie, die Welt mit weiteren demoralisirenden Producten einer Aftermuse zu überschwemmen." (Mendel og Reissmann 1870ff, vol. 1, 409 citeret i Wicke 1998, 27).

De to verdenskrige gjorde ikke sagerne bedre. De tidlige avantgarder legede på deres egen måde med at overskride grænserne mellem kunst og hverdag, men forblev kunst, og efter 2. verdenskrig tog de nye avantgarder og deres teoretikere ud fra erfaringer med fascisternes og nazisternes brug af populærkulturen som propaganda meget skarpt afstand fra al massekultur. Jeg vil mene, at det var i disse årtier efter krigen, at den binære struktur høj/lav var allermost markant. Den levede videre i 1960'erne og 1970'erne, fx i den danske debat som modsætningen mellem rytmisk og klassisk, men også reproduceret i modsætningen mellem pop og rock. Det ser ud til, at modsætningen mellem det høje og det lave nu om dage er mindre markant, men ifølge flere Bourdieu-inspirerede, musiksociologiske undersøgelser omkring og efter årtusindeskiftet er den stadig med til at strukturere vort musikliv (fx Bennett et al. 1999; Bennett et al. 2009; Berli 2014; Parzer 2011).

I mit arbejde med høj/lav-figuren har Pierre Bourdieus kultursociologi betydet meget, ikke mindst hans analyser af, hvorledes det kapitaliske samfunds sociale strukturer i sidste ende betinger aktørers smagsdomme (Bourdieu [1979] 1984). Han konstaterer tre hovedklasser – en overklasse, en mellemklasse og en arbejderklasse – der på mange måder er afsondrede fra hinanden, men også dybt afhængige af hinanden. Deres relationer og mange forskelligartede fraktioner er domineret af den diskursivt aktive antitese mellem over- og underklasse (dvs. høj/lav), mens middelklasserne, "the middle region of social space", er et sted for "relative uncertainty and indeterminacy between the two poles of the social classes" ([1979] 1984, 243). Denne usikkerhed vil være en ledetråd i det følgende.

Bourdieu er blevet kritiseret for meget, ikke mindst den strukturalistiske åre og det manglende fokus på, hvorledes forandringer skabes (Prior 2013; de Boise 2016). Det er ikke stedet her at uddybe kritikken, jeg vil blot pege på en enkelt teoretiker, Georgina

Born, der bl.a. ud fra et antropologisk ståsted kritisk har videreført Bourdieu og understreget individets agens og tingenes materialitet uden at opgive de strukturerende strukturer (Born 2010). Her er det specielt hendes kompleksificering af strukturerne i hendes bidrag til udviklingen af en teori om mediering, der interesserer mig (Born 2005; Born og Haworth 2018). Det sker ved at pege på mange forskellige sociale niveauer fra fremførelsens specificiteter til institutionernes generaliteter. Hvert niveau besidder hver især sine komplekse strukturer, der som Deleuze-inspirerede assemblager næppe er erkendelige i deres syn- eller diakrone totalitet. Til gengæld peger de på vore analysers status som foreløbige og aldrig fuldendte. Så de kommende eksempler kan forstås som en række assemblager, der medierer i feltet mellem det høje og det lave.

Det bør også nævnes, at sådanne overgribende struktureringer af kultur, som høj/lav jo er, snarere fungerer som forestillinger om noget end som facts. Som Christopher Chowrimootoo har formuleret det i et studie af det, han kalder middlebrow modernisme: "The notion [of the great divide] may not have been true but it was real, insofar as it defined how writers, critics, and audiences understood contemporary cultural battle lines" (2018, 8). Forestillingerne om det høje og det lave er snarere som hegemoniske konstruktioner, der kommer til syne i debatter, end opsummeringer af egentlige praksisser. De regulerer til en vis grad, men de grænser, som de antyder, overskrides også – ikke mindst af musikere, af fans, af forskere og af musikindustriens folk.

1930'erne: Radioen som formidler af et fælles hierarki

Som nævnt var skellet mellem det høje og det lave ganske virksomt allerede i det 19. århundrede (Scott 2008; Weber [1975] 2004; Wicke 1998), men broadcast-radioens fremkomst i 1920'erne og 1930'erne gjorde skellet allestedsnærværende i bogstavelig forstand, fordi radioen bragte det ind i de mange stuer. I programfladen kunne den forskelligste musik blive sammenstillet, således at fx en violinsonate af Kuhlau umiddelbart blev efterfulgt af Liva Weel, der sang Kai Normann Andersens "Kom ned fra dine højder" fra filmen *Under byens tage*.² Som Paddy Scannell og David Cardiff (1991, 182) har gjort opmærksom på, kan man tale om, at musikker her blev til musik, at en lang række forskellige musikalske praksisser blev samlet under ét begreb.

Det har ofte heddet sig, at den tidlige radio overvejende spillede klassisk musik. Det er næppe rigtigt. Op gennem 1930'erne spillede langt de fleste europæiske radiofonier mellem 50 og 90 procent let musik og dansemusik i de op til otte timers musikudsendelser om dagen (Michelsen 2017). Den resterende del bestod stort set af klassisk musik, da der kun blev udsendt en forsvindende lille del musik, som man kan forestille blev associeret med det lave (fx harmonikamusik, amatørmusik og -sang). Selv om en sådan mellemmusik (Edström 1992) fyldte langt det meste, kan man fx i radiomagasinernes læserbrevspalter læse, hvorledes dens fans fuldt anerkendte deres foretrukne musiks (og deres egen) lavere status, som fx her i BBC's *Radio Times*:

2 Jf. Statsradiofoniens hvide programmer for 22. april 1938 (<https://www.larm.fm/Asset/eebb830f-066a-985f-db95-d57345a69b43>, tilgået 15. august 2019).

I am one of those low, common, vulgar people who dislike intensely symphony orchestras, chamber music, and anything else highbrow. My contention is that people who enjoy this class of entertainment are people who can quite well afford to go to Queen's Hall and pay for so doing. After all, the majority of license holders are working-class folk, and when our day's work is done we like to switch on to something which will amuse us [...] If the highbrows can have two hours of their operas and symphony concerts, we are entitled, too, to our special fancies. (Dance 1938, 15)

Positionerne var dog ikke fuldt ud fastlåste. Jazz bevægede sig i mellemkrigstiden fra en status som en ny og ikke videre respekteret del af dansemusikken til så småt at blive en genre med egne programmer og specialiststatus (Scannell og Cardiff 1991, 191), og crooneren eller mikrofonsangeren, som var foragtet af ikke mindst Emil Holm (1939, 183), blev i midten af 1930'erne en fast del af dansemusiktransmissionerne. Der var ikke tale om en bevægelse fra lav til høj, men måske fra lav til mellem eller i hvert fald en konsolidering af jazz og croon som en del af det mellemste.

Som en del af mellemkrigstidens modernitet tilbød radioen som en personlig teknologi muligheden for et identitetsarbejde, bl.a. fordi så forskellige identitetsmuligheder blev præsenteret i ens eget hjem. Det betød også, at radioen kunne repræsentere moralske dilemmaer, idet afstanden fra høj/lav via metaforiske forbindelser (Lakoff og Johnson 1980) over kunst og kommer til diskussionen om det gode og det dårlige menneske ikke var så lang. For med til figuren hører en bevidsthed om, hvor i hierarkiet ens kulturelle praksisser er indplaceret, og at man skal udvikle sig. Den bevægelse understøttes af en af de overordnede intentioner med mediet: at bidrage til folkets dannelse i forskydningen fra det lave mod det høje. Gennem radioen peger hegemoniet så at sige på lytteren og minder om, at det at vælge kunstmusikken også var at skabe muligheden for at blive et bedre menneske. Ikke alle valgte dog således, jf. citatet ovenfor.

Mellemkrigstidens musikradio blev en ny og effektiv måde at repræsentere og internalisere klasse-baserede, sociale forskelle i lyd og mht. repertoier. Ligesom eksisterende hierarkier påvirkede programlægningen, påvirkede programlægningen hierarkierne. Radioen understøttede ideen om nationen og offentligheden som klassebaseret, men det var stadig den enkelte lytter, der afgjorde, om vedkommende ville modtage tilbudene om kulturel og klassebaseret identifikation.

1950'erne: Stereo og easy listening som respektabilitet

I mellemkrigstiden var radiomodtageren blevet allemandseje i store dele af Europa og i Nordamerika. I 1950'erne fortsatte den som det centrale musikmedie, langsomt suppleret af grammofoner, båndoptagere og tv. Spørgsmål om lyd kvalitet blev vigtige som argumenter for at sælge nye apparater, og en idé om høj troværdighed i lyd gengivelsen (*high fidelity*) blev et vigtigt salgsargument. Noget paradoksalt skulle de nye musik anlæg både høres og ikke høres. Ikke høres, fordi de skulle være transparente, og høres,

fordi de gjorde lyden 'bedre'. De skulle også ses, fordi de var ganske bekostelige status-symboler. At paradokset høre/ikke høre kunne accepteres, hænger sammen med forskellige lyttemåder. I en analyse af svenske hifi-magasiner fra 1950'erne til 1970'erne har Alf Björnberg (2009) konstateret diskurser, hvor den teknologiske og den musikalske lytning i de første mange år var adskilt, men siden blev integreret, således at den teknologiske mediering blev en integreret del af den musikalske oplevelse. Andetsteds har jeg foreslået, at denne forbindelse mellem ingeniørmæssigt håndværk og musik kan forstås som en specifik middlebrow lyttestrategi over for klaverets afløser, stereoanlægget, og at den samtidig tilbød et teknologisk baseret sprog om musik til afløsning for de gamle italienske ord (Michelsen 2020, 24-25).

I en artikel fremhæver canadiske Keir Keightley (2008), at easy listening i årene efter 2. Verdenskrig manifesterede sig som den dominerende genre i populærmusikkens mainstream og faktisk forblev det indtil midten af 1960'erne. Han foreslår endda easy listening som en periodebetegnelse (2008, 311). Easy listening var baseret på det nordamerikanske standardrepertoire, som var udviklet i 1930'erne i forbindelse med musicals, dansemusik, swing og crooning. Dermed fik easy listening en historisk dimension og udskilte sig samtidig fra den traditionelle, lettere musik. Det medførte ligeledes, at de æstetiske relationer til kunstmusikken blev mindre vigtige, mens relationer til den frembrydende teenage-musik og rock 'n' roll rykkede i centrum. I en høj/lav-logik betød det, at i stedet for at definere sig som mindre værdifuld i forhold til kunstmusikken, kunne easy listening opfatte sig selv som mere værdifuld i forhold til teenagerens musik.

We can now read easy listening as itself symptomatic of a postwar moment of transition in the construction of hierarchies of taste: a "leveled-down" semiclassical music merges with "elevated" forms of sweet dance-band music and pop vocals to create a new kind of middlebrow musical culture, one that ultimately gains coherence and seeks respectability more through its contrasts with a "lower" teen music than through its appropriations of highbrow culture. (2008, 330)

Det var en ny form for konsolidering af positionen ind imellem. Den var i højere grad positivt bestemt, ikke mindst gennem en musikkritisk diskurs, der fortalte en genrehistorie og definerede et udtalt, lavt 'andet'. Desuden hjalp de relaterede, materielle kvaliteter med til at påvirke opfattelsen af denne midte som noget, der var ophøjet fra det lave snarere end noget, der var sænket ned fra det høje. Jeg tænker på albumformatet i kontrast til teenage-singler og et komplekst og dyrt musiknøbel i kontrast til bærbare radioer og grammofooner. En moderne middlebrow-musikkultur blev respektabel og til noget i sig selv frem for et afledt fænomen.

1970'erne: Rockkritik som en konsolidering af mellempositionen

Bevægelsen hen mod en rockmusik, der forstod sig selv som anderledes både i forhold til forældrenes easy listening og de små søskendes popmusik, udfoldede sig i sidste halvdel af 1960'erne. Den ny musik blev en del af et univers, hvor ungdom, uddannelse, seksuel frigørelse og oprør i det hele taget var blandt de andre dimensioner. De

unge byggede videre på forældrenes honette ambitioner ved at arbejde på at gøre rockmusikken til i det mindste en semi-legitim musik. Det lykkedes i løbet af ganske få år, dels fordi de nye og nysgerrige musikere hentede inspiration fra alle mulige (og umulige) steder til deres mange eksperimenter, dels fordi et delvis nyt sprog om den ny musik hurtigt blev udviklet af de efterhånden allestedsnærværende rockkritikere. Flere klassiske komponister fik respekt for de unge, og jazzmusikerne indgik hurtigt en alliance, hvor deres kulturelle legitimitet kunne kombineres med rockens store publikum.

Sammen med nogle kolleger har jeg foreslået termen "intermediary aesthetics" til at forstå specielt den rockkritikkens diskurs, som blev artikulert i feltet mellem underholdning og oplysning, mellem kunst og kommer, mellem hverdagen og transcendensen (Lindberg et al. 2005). Diskussionerne om musikkens og musikernes autenticitet blev en af rockmusikkens vigtigste troper. Det var en stadig anfægtelse, hvorvidt musikken nu var god nok, eller omvendt, om den var for perfekt. Det samme kom indirekte til at gælde for kritikens tekster. Også de skulle ramme det rigtige punkt mellem på den ene side underholdning og gang i den og på den anden oplysning og seriøsitet. Det skete i en bevidst afstandtagen fra finkulturel og akademisk inspireret kunst- og kulturkritik, og det lykkedes mange kritikere og musikere at holde fast i denne mellemposition og artikulere en middlebrow kultur på et på mange måder nyt grundlag, hvor referencer til både finkulturelle og lavkulturelle fænomener ikke var fremmede. Det blev en kultur, der var bevidst om sit eget værd – og til stadighed diskuterende.

Et godt eksempel på, at positioneringen midt imellem skete ganske bevidst, er den US-amerikanske kritiker Jon Landaus arbejder. Som skribent og redaktør på *Rolling Stone*, *Crawdaddy!*, *Boston Phoenix* og *The Real Paper* fra 1967-75 var han en af tidens mest indflydelsesrige kritikere i USA (og Europa) og med til at artikulere rockens æstetiske værdier. Han skrev blandt andet: "Of the two [rock 'n' roll and rock], rock is a music of far greater surface seriousness and lyric complexity. It is the product of a more self-aware and self-conscious group of musicians. It is far more a middle-class music than the lower-class one that was its predecessor" (1972, 21). Det er udskillelsen af rocken fra poppen, som han omtaler her. Rocken bliver til noget mere (mere seriøst og komplekst), men er stadig forankret i en mellemklasse. På det tidspunkt havde de fleste opgivet rockmusikkens utopiske løfter, og dens begrænsninger stod efterhånden ganske klart. Landau kunne da også spørge om der egentlig var så stor forskel på den gamle og den ny kultur (citeret i Lindberg 2005, 141).

I alt dette lurer stadig spørgsmålet om de efterhånden traditionelle middlebrow spændinger og neuroser i forbindelse med kvaliteten af de æstetiske domme, der jo var baseret på distancen til pop og easy listening. Distancen var bundet op i en middelklasse-habitus og en kulturel kapital erhvervet på universitetet, og flere ungdomsgrupper opnåede at etablere en diskurs, der tog disse spændinger og negationer og brugte dem som eksplicite og positive værdisætninger om musikkens sandhed og ægthed. Autenticitet har været central idebatten lige siden, selvom autenticitet i dag snarere diskuteres i forhold til den, der udfører autentificeringen, end som en kvalitet ved et musikalsk objekt.

På sådanne måder reproducerede rock endnu engang grundlæggende det 20. århundredes smagsstruktur: et kulturelt hierarki, der bruger kanonformationer, historiebaggrund og tilbagevendende diskussionspunkter i en mere eller mindre sammenhængende æstetik. Rock forblev ind imellem, og hvad der gør rock interessant i denne forbindelse er, at den artikulerede sin position klarere og mere overbevisende end nogen andre tidligere 'ind imellem', middelklasse-relaterede musikkulturer – og endda til en vis grad på dens egne betingelser.

2000'erne: Digitalitetens hierarkier og flade strukturer

Som nævnt viser flere undersøgelser, at de diskuterede hierarkier stadig er virkende som strukturer, om end de konkrete værdisætninger og deres relationer til hinanden i hierarkierne til stadighed har ændret sig og stadig er under forandring. Med Laermans (1992, 256) har man kunnet konstatere en tendens til flere parallelle hierarkier, fx inden for forskellige genrekulturer, der så hver især reproducerer det overordnede hierarki efter egne, specifikke kriterier. Måske derfor er der sket en svækkelse af det tidligere, meget mere overgribende hierarki omtalt ovenfor. Man kan sige, at to struktureringer er samtidigt virksomme: den ældre, vertikalt orienterede høj-lav struktur og en nyere, horisontalt orienteret, der tenderer mod en fladestruktur med et centrum – en mainstream (Huber 2013) – og en lang række mere eller mindre perifere nichekulturer. Det betyder, at fx den ny kompositionsmusik alt efter situationen bliver tildelt rollen som finkultur eller som nichekultur, og at dansktopmusik alt efter situationen kan være tildelt rolle som lavkultur eller som niche, eller måske endda – i kraft af mainstreamens centripetalkraft – som "normaliseret" eller mainstreamet.

Den langsomme overgang til en liberal mediestruktur i Europa i 1980'erne var befordrende for en stadig mere intens kommerialisering af medieverdenen og for dannelsen af den nuværende, musikalske mainstream. De mange kommercielle stationer og de public service broadcasting institutioner, som skulle konkurrere med dem på deres betingelser, havde og har i høj grad brug for de mest populære genrer for at kunne levere målgrupper til annoncørerne (Dubber 2013, 79). En helt anden type mainstream-dominans ser man i 2010'ernes streamingtjenester, hvis hele teknologi netop er sat op til at kunne rumme mainstream. Al anden musik må eksistere på mainstreamens præmisser i de fora. Fx falder både albums og symfonier konciperet som helheder fra hinanden i enkeltstående numre, sange eller tracks, der så kan indgå i forskellige spillelister brugt som en selvteknologi (DeNora 2000) til fx at blive i godt humør. Kombinationen af spillelister, mobiltelefoner og ønsket om en kontinuerlig lytten har gjort musik allestedsnærværende (Kassabian 2013) og dermed videreudviklet og intensiveret musikkens funktion som soundtrack til dagligdagens mange gøremål.

I forskellige undersøgelser siden 1990'erne er omnivoren (Peterson 1992), den altædende musikforbruger, blevet fremhævet som den habitus, der kan overskue både de horisontale og vertikale stratificeringer. Vedkommende lytter i princippet til alt og formår at applicere forskellige æstetiske betragtningsmåder på de forskellige genrer. Termen er dog lidt misvisende, da de altædende rent faktisk meget sjældent spiser alt,

men blot har en lidt mere varieret kost end mange andre (Atkinson 2011). Den danske musiker og forfatter Kristian Leths radio- og podcastvirke er et velkendt eksempel på en offentlig omnivore persona, og når man ser ned over hans podcastliste bliver det ganske klart, hvor mange genrer han ikke har berørt (se fx Christensen og Leth 2016).

Institutionelt set tegner der sig et noget andet billede. Genrer mødes nu om dage sjældent på licensfinansierede eller kommercielle radiostationer, der for det meste holder sig til relativt snævre spillelister i kontinuerlige flows. Både kommercielle broadcasterer som Bauer Media (med mottoet "musikstationer til ethvert humør", Bauer Media 2019) og DR har så en længere række kanaler med hver deres klare profil og dertil hørende (formodede) segment. Også spillesteder er for det meste genrebestemte, men man kan sige, at genererne faktisk mødes på de mange lokale musikhuse og festivalers koncertprogrammer. Men i hvor høj grad publikum rent faktisk benytter sig af de forskelligartede tilbud vides ikke. Det betyder, at det alt i alt er svært at finde institutioner i musiklivet, der beforder de genremøder, som den tidlige radio forårsagede, og det øgede kendskab til andre(s) genrer, som var følgen. En større kompartmentalisering af musiklivet er en følge for de fleste, selv om omnivorerne afsøger genrelandskabet ud fra deres lidt mere sammensatte smag.

Det fremstår endnu ikke særlig klart, hvordan de digitale rekonfigureringer af musikkulturen påvirker smagsdistinktioner og dermed også mere generelt artikulationerne af det kulturelle hierarki mellem det høje og det lave (Prior 2018, 50-54). På nogle måder fungerer streamingtjenesternes og YouTubes indhold som et enormt katalog over store mængder forskelligartet musik (med åbenlyse udeladelser), som brugere frit kan vælge imellem. De mange tracks er inddelt i et stadigt stigende antal kategorier eller genrer (på Spotify pt knap 3.500), hvilket giver en så enorm differentiering, at overblikket mistes (Prior 2018, 51). På andre måder fungerer deres algoritmer ud fra et princip om enshed (kan du lide den sang, kan du også lide denne), der lægger det hele til rette for lytteren i passende streams, hvor de konkrete valgmuligheder enten ignoreres eller kommer til at fungere på et mere generelt niveau, hvor traditionelle genrebetegnelser synes at træde i baggrunden til fordel for kategorier som moods eller radioagtige formater, der kan anvendes i de fleste sammenhænge.

Et fremtidigt projekt vil være at finde ud af, hvordan disse digitale rekonfigureringer spiller sammen med de strukturer, som jeg har omtalt ovenfor, fx ved at spørge til, på hvilke måder (musik)sociale medier og streamingtjenester medierer og medieres af kulturelle og sociale stratificeringer og på hvilke måder de arbejder på tværs af eller imod strukturerne? Det vil også være vigtigt at undersøge mere konkret, om der er spor af høj/lav-strukturer og/eller centrum/periferi-strukturer i Spotifys eller Pandoras måder at udvælge, forvalte og præsentere deres musikalske indhold, eller om de bidrager til udviklingen af anderledes strukturer? På hvilke måder flytter de 'traditionelle' musikkulturers grænsedragninger med i interfaces og databasestrukturer samt i udviklingen af kunstig intelligens, fx når algoritmer udviklet af mennesker bliver 'trænet'? Endelig er der spørgsmål, om den nye musikspredningssituation – som Andrew Dubber kalder "the long tail of radio-like outlets" (2013, 76) – blot vil understøtte en mainstream/periferi-struktur, eller om den vil kunne befordre en diversitet organiseret

i musikkulturelle netværk. Disse og lignende spørgsmål vil komme til at indgå i mit fremtidige arbejde her på afdelingen.

Konklusion

I det foregående har jeg skitseret nogle historiske forandringer i forholdet mellem det høje og det lave i vesterlandsk kultur i løbet af de sidste ca. 100 år ud fra, hvordan det 'ind imellem' er blevet positioneret og har positioneret sig i det musikkulturelle felt. Der er tale om en række forskydninger fra en mellemsmag defineret negativt som hverken høj eller lav, men stadig domineret af dem, hen mod en mellemsmag defineret positivt som et egent kulturelt felt og i det væsentlige relateret til middelklasserne – om end stadig også relateret til de højere og lavere klasser. Det er en bevægelse fra de socio-kulturelle spændinger, der hører til ikke at kunne leve op til kravene, som de kulturelt magtfulde har stillet, hen imod specifikke mellemklasse- eller middlebrow-standarder baseret på klassebaserede appropriationer af værdier fra mange sociale lag (en selvtilstrækkelig, men stadig anspændt tilstand, der siger "jeg er god nok").

Middlebrow-smage forandredes fra at være det mellemste uden at have de egenskaber, der hørte til et centrum, hen mod at blive det faktiske centrum – en stilistisk og æstetisk mainstream, et nyt, musikalsk lingua franca. Det er sket parallelt med mellemklassernes langsomme vækst og konsolidering i samme periode. I den udvikling har de spændinger, som karakteriserer middlebrow ændret sig fra et relativt enkelt god (høj)/dårlig (lav), der stræbte mod en slags æstetisk opdragelse af os alle, til et temmelig komplekst sæt af ikke-opløste spændinger mellem sjov og alvor, heteronomi og autonomi, kommercialisme og autenticitet.

Det ser lige nu ud til, at en digital musikkultur understøtter svækkelsen af et traditionelt, kulturelt hierarki til fordel for mere horisontale sammenhænge præget af en (ganske omfattende) musikalsk og æstetisk mainstream. Men det er svært at forestille sig distinktionerne forsvinde helt. De er der fx stadig i valget af streamingtjeneste, i til- eller fravalget af premiumabonnementer og selvfølgelig i valget af, hvad man lytter til. Det skal derfor blive spændende at undersøge, hvordan de to struktureringer fremover vil interagere og måske endda skabe helt nye former for musikalsk og musikkulturel skelnen.

Tak.

Referencer

- Adorno, Theodor W. 1938. "Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens." *Zeitschrift für Sozialforschung* VII.
- Atkinson, Will. 2011. "The Context and Genesis of Musical Tastes: Omnivorousness Debunked, Bourdieu Buttressed." *Poetics* 39.
- Bauer Media. 2019. <http://bauermedia.dk/>. Tilgået 23. oktober 2019.
- Bennett, Tony, Michael Emmison og John Frow. 1999. *Accounting for Tastes: Australian Everyday Cultures*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bennett, Tony, Mike Savage, Elisabeth Silva, Alan Warde, Modeste Gayo-Cal og David Wright. 2009. *Culture, Class, Distinction*. London: Routledge.
- Berli, Oliver. 2014. *Grenzenlos guter Geschmack, Die feinen Unterschiede des Musikhörens*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Björnberg, Alf. 2009. "Att lära sig lyssna till det fulländade ljudet." I *Säg det om toner och därtill i ord*, redigeret af Olle Edström. Stockholm: Carlssons Bokförlag.
- Born, Georgina. 2005. "On Musical Mediation: Ontology, Technology and Creativity." *Twentieth-Century Music* 2 (1).
- Born, Georgina. 2010. "The Social and the Aesthetic: For a Post-Bourdieuian Theory of Cultural Production." *Cultural Sociology* 4 (2).
- Born, Georgina og Christopher Haworth. 2018. "From Microsound to Vaporwave: Internet-Mediated Musics, Online Methods, and Genre." *Music & Letters* 98 (4).
- Bourdieu, Pierre. (1979) 1984. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. London: Routledge.
- Chowrimootoo, Christopher. 2018. *Middlebrow Modernism: Britten's Operas and the Great Divide*. Oakland: University of California Press.
- Christensen, Ralf og Kristian Leth. 2016. *Album 2016* [inkluderer *Album 2015*]. <https://album.podbean.com/>. Tilgået 25. oktober 2019.
- Dance, K. O. 1938. "Are Highbrows Well Off?" *Radio Times*, 17 April.
- De Boise, Sam. 2016. "Post-Bourdieuian Moments and Methods in Music Sociology: Toward a Critical, Practice-Based Approach." *Cultural Sociology* 10 (2).
- DeNora, Tia. 2000. *Music in Everyday Life*. Cambridge og New York: Cambridge University Press.
- Dubber Andrew. 2013. *Radio in the Digital Age*. Cambridge og Malden, MA: Polity.
- Edström, Olle. 1992. "The Place and Value of Middle Music." *Svensk Tidskrift för Musikforskning* 1.
- Holm, Emil. 1939. *Erindringer og Tidsbilleder fra midten af forrige Aarhundrede til vor Tid, bind 2*. København: Berlingske Forlag.
- Huber, Alison. 2013. "Mainstream as Metaphor: Imagining Dominant Culture." I *Redefining Mainstream Popular Music*, redigeret af Sarah Baker, Andy Bennett og Jodie Taylor. New York og London: Routledge.
- Kassabian, Anahid. 2013. *Ubiquitous Listening: Affect, Attention, and Distributed Subjectivity*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

- Keightley, Keir. 2008. "Music for Middlebrows: Defining the Easy Listening Era, 1946–1966." *American Music* 26 (3).
- Laermans, Rudi. 1992. "The Relative Rightness of Pierre Bourdieu. Some Sociological Comments on the Legitimacy of Postmodern Art, Literature and Culture." *Cultural Studies* 6 (2).
- Lakoff, George og Mark Johnson. 1980. *Metaphors We Live By*. Chicago og London: Chicago University Press.
- Landau, Jon. 1972. *It's Too Late To Stop Now: A Rock and Roll Journal*. San Francisco: Straight Arrow Books.
- Lindberg, Ulf, Gestur Gudmundsson, Morten Michelsen og Hans Weisethaunet. 2005. *Rock Criticism from the Beginning: Amusers, Bruisers & Cool-Headed Cruisers*. New York: Lang.
- Mathew, Nicolas og Benjamin Walton (red.). 2013. *The Invention of Beethoven and Rossini: Historiography, Analysis, Criticism*. New York: Cambridge University Press.
- Mendel, Herrmann og August Riessmann (red.). 1870ff. *Musikalisches Conversations-Lexikon. Eine Encyclopädie der gesammelten musikalischen Wissenschaften* (11 bind). Berlin: Verlag Robert Oppenheim.
- Michelsen, Morten. 2017. "Comparing Play Lists: Popular Music on European Interbellum Radio." Foredrag ved *Popular Music Studies Today*. 19. IASPM conference. Kassel. juni.
- Michelsen, Morten. 2020. "Being In-Between: Popular Music and Middlebrow Tastes." I *The Routledge Handbook of Popular Music and Class*, redigeret af Ian Peddie. London og New York: Routledge.
- Parzer, Michael. 2011. *Der gute Musikgeschmack. Zur sozialen Praxis ästhetischer Bewertungen in der Popularkultur*. Frankfurt a. M.: Peter Lang.
- Peterson, Richard A. 1992. "Understanding Audience Segmentation: From Elite and Mass to Omnivore and Univore." *Poetics* 21.
- Prior, Nick. 2013. "Bourdieu and the Sociology of Music Consumption: A Critical Assessment of Recent Developments." *Sociology Compass* 7 (3).
- Prior, Nick. 2018. *Popular Music, Digital Technology, and Society*. London: Sage.
- Scannell, Paddy, and David Cardiff. 1991. *A Social History of British Broadcasting, Volume One 1922–1939: Serving the Nation*. Oxford: Basil Blackwell.
- Scott, Derek. 2008. *Sounds of the Metropolis: The Nineteenth-Century Popular Music Revolution in London, New York, Paris, and Vienna*. Oxford and New York: Oxford University Press.
- Weber, William. (1975) 2004. *Music and the Middle Class: The Social Structure of Concert Life in London, Paris, and Vienna between 1830 and 1848*. 2nd ed. New York og Oxon: Ashgate.
- Wicke, Peter. 1998. *Von Mozart zu Madonna: Eine Kulturgeschichte der Popmusik*. Leipzig: Gustav Kiepenheuer Verlag.