

SANG

Årg. 3 • 2022



Sang

Årg. 3 · 2022

Redaktion Lea Wierød Borčak
Uffe Holmsgaard Eriksen

Adresse Skejby Vænge 289, DK-8200 Aarhus

Mail redaktion@tidsskriftetsang.dk

Hjemmeside www.tidsskriftetsang.dk

ISSN 2597-0518

Om tidsskriftet Tidsskriftet SANG er et forum for kritisk refleksion over sang som udtryksform. Vi bringer både forskning i og formidling om alle typer af sang fra alle faglige vinkler.

Manuskript SANG modtager mange typer indlæg, f.eks. artikler, anmeldelser, interviews og kommentarer. For vejledning se: <https://www.tidsskriftetsang.dk/manuskript>.

Støtte Tidsskriftet støttes af Statens Kunstfond.

K:
Statens
Kunstfond

Indhold

Fagfællebedømte artikler

1 Henrik Marstal

”Ja, jeg kan li’ det land, jeg bor i – trods alle mangler”:
Danmarkssangenes opkomst og bruddet med fædrelands-
sangene som nationaldiskursivt fænomen

27 Henrik Marstal

Det store afdans(k)ningsbal? Postnationale tendenser i det 21.
århundredes fællessangskultur

Essay

51 Line Rishøj

Hvorfor synger Faust? Sangens rolle i Goethes *Faust I*

Samtale

62 Lea Wierød Borčak i samtale med Mads Krogh

”Et fællesskab med en accept af alle de forskellige genrer”

Anmeldelser

- 58** Sten Høgel: *Johann Abraham Peter Schulz – Den folkelige fællessangs far*
- 69** Kirsten Sass Bak: *Ballader, skæmt og skillingstryk: Fortællinger om dansk sanghistorie frem til 1900*
- 72** Lea Wierød Borčak og Henrik Marstal: *Fællessang – fælles sag? En bog om sang som kollektiv handling*

”Ja, jeg kan li’ det land, jeg bor i – trods alle mangler”

Danmarkssangenes opkomst og bruddet med fædrelandssangene som nationaldiskursivt fænomen

I. Et brud med konsensus

Denne artikel har til formål at undersøge opkomsten af en ny kategori af sange i 1970’ernes og 1980’ernes populærmusikkultur, som jeg med inspiration fra højskolemennesket, sangskriveren og forfatteren Per Warming vil betegne som *danmarkssange*.¹ I lighed med det 19. og 20. århundredes altdominerende fædrelandssange tematiserede danmarkssangene det nationale, men udgjorde samtidig en modfortælling til fædrelandssangenes besyngelse af Danmark. Derved udgjorde de et konsekvent og overraskende kategorisk brud med den konsensus, der hidtil havde været knyttet til frembringelsen af nationalt tematiserende sange i den danske sangtradition lige siden begyndelsen af 1800-tallet.

I artiklen giver jeg en karakteristik af danmarkssange som kategori og undersøger endvidere de årsager, der måtte være til, at nye måder at begribe det nationale i sang var blevet mulige at realisere inden for rammerne af et stadig mere etableret, populærmusikalsk sangskriveridiom – hvorved en række reviderede danmarksskildringer skulle træde frem. Jeg indleder med en redegørelse for de omstænd-

¹ I sin bog *Folkelig sang der swinger* introducerer Per Warming (1988, 59) begrebet i forbindelse med en analyse af Trilles ”Danmark”, som vil blive diskuteret senere i kapitlet.

igheder i 1960'ernes musikkultur, som skulle komme til at spille en rolle for frembringelsen af danmarkssangene. Dernæst undersøger jeg fædrelandssangene som kategori og modstiller dem med danmarkssangene. Herefter analyserer jeg tre udvalgte danmarkssange og overvejer endelig på den baggrund, hvorvidt bruddet med fædrelandssangenes ellers hidtil uantastede status skyldtes en ny tids krav om nye måder at anskue, begribe og forhandle det nationale på.

Jeg vil dog gerne begynde et andet sted i populærmusikkulturen, nemlig i den amerikanske psykedeliske rock: Da Jimi Hendrix under sin legendariske koncert på Woodstock-festivalen i august 1969 med sit kortlivede band Gypsy Sun & Rainbows fremførte en højst uortodoks instrumentalversion af den amerikanske nationalhymne "The Star-Spangled Banner", var det langt fra første gang, det skete. Både før og efter festivalen havde netop det været et fast indslag ved en lang række koncerter, inklusive hans koncert i Falkoner Salen i København i januar 1969 (Clague 2014, 471-475). Men det var takket være dokumentarfilmen *Woodstock* og det opfølgende live-album *Woodstock: Music from the Original Soundtrack and More* (begge 1970), at netop denne fremførelse skulle blive en af de mest omtalte i periodens musikkultur.

Betydningen af denne performance var i sin samtid stærkt omdiskuteret. Dens virtuost frembragte inferno af støj med bl.a. feedbacklyde og en ekstrem brug af guitarens vibratoarm gav mange lyttere associationer til rædslerne i den igangværende Vietnam-krig, inklusive lyden af faldende bomber. Men selvom Hendrix selv faktisk bakkede op om Vietnam-krigen og det ideologiske grundlag for den (Clague 2014, 441-442), skulle performancen ikke mindst i patriotiske kredse i USA få massiv kritik, idet den ifølge dem udviste disrespekt for den amerikanske invasion. Rationalet var, at Hendrix som en af hippiekulturens allermest feterede amerikanske musikere havde udnyttet sin position til at vende nationalhymnens ellers entydige intentioner på hovedet: I stedet for at tale til nationalfølelsen i alle amerikanerne, talte den nu til især unge amerikaneres og resten af verdens væmmelse over de militære aktioner i Vietnam (se her til Taysom 2020). Dermed var den uforvarende blevet til en protest-sang, der udstillede forbundsrepublikkens værste sider.²

2 Denne opfattelse delte Hendrix også selv, til trods for sin positive opfattelse af invasionen i Vietnam. Forud for en af de første opførelser af nummeret i San Francisco i oktober 1968 informerede han publikum om, at "the sounds and the feedback you'll hear, is really lost souls and frustration, it seems like to me" (citeret efter Washington 2020). Dog nedtonede Hendrix senere disse motiver og nøjedes med at sige, at han jo selv var amerikaner

Jeg nævner Hendrix' versionering af den amerikanske nationalsang her, fordi den symbolsk kan siges at indvarsle det opgør med fædrelandssangene som kategori, som skulle indtræde netop på dette tidspunkt i en dansk sammenhæng. Selvom dette opgør i modsætning til Hendrix' ikke involverede billedstormlignende angreb på nationalsange (eller andre fædrelandssange), var det her ligeledes den kulturelt frisatte og traditionsudfordrende populærmusikdiskurs – dvs. genrerne beat/rock, folk/vise og til dels dansktop – der førte an i opgøret. Det resulterede i en række nyskrevne sange, som på lignende vis vendte national-/fædrelandssangenes intentioner på hovedet ved at gøre det danske til genstand for (selv)kritik, frustration og afmagt snarere end for betingelsesløs hyldelse.

Dermed udfordrede disse sange den besyngelse af landets fortrinligheder, som man hidtil havde taget for givet i fædrelandssangengenren, og som samtidig havde et tankevækkende modstykke i den kulturradikale sangtradition, der netop foretrak den populærmusikalske tilgang frem for den klassisk orienterede. Poul Henningsen og Bernhard Christensens række af sange til førstnævntes *Danmarksfilm* (1935/1962) anslog således en provokerende, modernitetsrelateret tone, hvilket også skulle være tilfældet for flere af parrets senere sange, f.eks. den i både tekstlig og musikalsk forstand ironiske, nationalkritiske "Ulandsvise" (1961), der blandt andet kendes fra de senere udgaver af *Højskolesangbogen*.

De nye danmarkssange kunne dermed forstås som radikalt afvigende versioneringer af en udslidt fædrelandssangsmatrice, som samfundsudviklingen i 1970'erne og 1980'erne havde budt sangskriverne at afvise som utroværdig. For landet var langt fra længere nødvendigvis 'yndigt': Snarere måtte det nu besynges med desto mere kradse ord og toner for at sangene kunne fremstå realistiske. Og selvom hengivenheden over for det danske fortsat var stor, var tilgangen alt andet end hengiven, men snarere i tråd med en generelt "samfundskritisk holdning" (Giertsen 1982, 13-14), som kendetegnede store dele af rock- og folkemusikken i 1970'erne og 1980'erne.

I denne artikel bruger jeg som nævnt det velkendte, men semantisk åbne begreb 'danmarkssange' til at betegne disse sange med, idet jeg præciserer begrebet til at have en iboende kritik af det danske per se som en grundbetingelse. Jeg definerer dem derfor som sange, der tematiserer 'det danske' gennem en altovervejende kritisk eller

og kendte sangen fra sin skoletid, og at han blot var kommet i tanker om dens eksistens. Og han slog fast, at ifølge ham selv var fremførelsen af den på Woodstock på ingen måde uortodoks, men derimod smuk (Taysom 2020).

ironisk funderet tilgang, som kun i indirekte forstand har et nationsopbyggende formål, og som afstår fra at ville fremhæve det danske som noget positivt i sig selv. Dermed er sangene kendetegnet ved, at de måske nok er skrevet ud fra en kærlighed til og opmærksomhed på 'det danske' som sådan, men samtidig anlægger en kritisk, spørgende eller undertiden endda (selv)ironisk vinkel på emnet.

Hvor danskhedsaspektet i fædrelandssangene så godt som altid bliver beskrevet som noget ufejlbarligt, bliver det i danmarkssangene i udgangspunktet kritiseret for overhovedet at kunne bevare sin legitimitet. Endvidere er danmarkssange altovervejende blevet til inden for en populærmusikalsk ramme. Det er betegnende, at danmarkssange i denne betydning stort set var et ukendt fænomen før omkring 1970, hvor dansksproget beat/rock og pop sluttede sig til den allerede etablerede moderne folk/vise-tradition som en betydende kulturfaktor i den danske offentlighed.³ En række danmarkssange er siden hen blevet kanoniseret i den kollektive bevidsthed og videregivet gennem deres optagelser i sangbøger, ikke mindst *Højskolesangbogen* fra og med dens 17. udgave (1989). Det er desuden værd at bemærke, at genren har vist sig levedygtig helt frem til i dag, idet der siden 1970'erne er blevet skrevet et stort antal sange, der falder inden for definitionen.⁴

3 Begrebet danmarkssange var dog i brug allerede i første halvdel af 1900-tallet. Her et par eksempler: I 1911 udsendte Hans Henriksen digtsamlingen *Danmarks-Sange*, hvor det nationale aspekt blev tematiseret i en række af samlingens digte. I 1925 skrev Johannes V. Jensen et digt med titlen "Danmarkssangen", der senere skulle blive umådelig kendt som "Hvor smiler fager den danske kyst" til Oluf Rings melodi fra 1935. I 1940 vandt Søren Hallar dagbladet Politikens stort anlagte og meget populære konkurrence om en ny 'danmarkssang' (Jensen 1992, 224-228), der blev sat i musik af Walter Bjerborg, og som i øvrigt ganske betegnende for "tidens traditionsdominans" var skrevet af "en ældre, lærd litterat" (Jensen 1992, 224). Og i 1943 skrev Kaj Munk et digt med titlen "Danmarkssang". I alle disse tilfælde gjaldt det, at det danske blev fremstillet som noget entydigt positivt og dermed i tråd med den gængse definition af fædrelandsdigte/-sange (se definitionen af dette begreb senere i artiklen). I den forstand var de to begreber danmarkssange og fædrelandssange i denne periode at betragte som synonyme med hinanden, og det er derfor vigtigt at have in mente, at begrebet tidligere har haft en noget anden betydning end den, jeg gør brug af i denne artikel.

4 Begrebet danmarkssange er endvidere jævnlige blevet anvendt som generisk fællesbetegnelse for sange, der i kraft af anknytningen til nationaldiskursen er 'særligt' danske. Det skete eksempelvis i forbindelse med udsendelsen af 19. udgave af *Højskolesangbogen*, hvor *Kristeligt Dagblad* i en artikeloverskrift betegnede bogens indhold som "601 danmarkssange med udsyn og ånd" (Mikkelsen 2020).

II. Fædrelandssangene som kategori

I et historisk perspektiv har forestillingen om dansk kultur været tæt knyttet til udviklingen af den moderne nationalstat (Michelsen og Kirkegaard 2013, 24). For den danske sangtradition har det haft den konsekvens, at den ofte er blevet aktiveret med et nationaliserende aspekt for øje og som et nationsopbyggende middel til at opretholde en særlig national identitet blandt befolkningen (Adriansen 2016, 27; Marstal 2018, 34-38). Koblingen af nationen og de fællessangsbårne fædrelandssange har derfor spillet en rolle lige siden 1840'erne (Koudal 2005, 117), og forstærket af efterfølgende perioders besindelse på danskheden (ikke mindst i forbindelse med de to slesvigske krige, genforeningen samt besættelsen) har netop denne omstændighed været en afgørende årsag til, at fædrelandssangene som begreb har domineret også i nyere tider.

Som fænomen kan fædrelandssange – herunder nationalsange og flagsange – defineres som sange, der i kraft af tekstlige, nationalkonstituerende elementer direkte (eller undertiden blot indirekte) forholder sig eksplicit til Danmark som topografi og entitet og/eller til det danske, herunder Dannebrog.⁵ Det danske er her så godt som altid forstået som noget entydigt positivt og samlende, og som noget, der kalder på de læsende og/eller syngendes (ukritiske) agtelse og anerkendelse. Overordnet set gælder det endvidere, at fædrelandssange appellerer til nationalfølelsen gennem deres beskrivelser af topoi såsom sproget, historien og landskabet samt kulturelle kendetegn eller væremåder. Endelig har fædrelandssange ofte karakter af at være deltagerengagerende i den forstand, at et førstepersonsperspektiv er i spil – enten som et 'vi' eller et 'jeg', hvorved der altså forstås et kollektivt-nationalt 'vi'/'jeg', eller sagt med antropologen Tine Damsholt (2000, 49): et "vi-subjekt" hhv. et "jeg-subjekt".

Dertil kommer, at denne type af sange har været gode til på stedet at etablere en uformel, men markant nationalfølelse hos dem, som fremfører dem. Fædrelandssangene har ganske enkelt vist sig effektive som katalysatorer for oplevelsen af at indgå i et nationalt båret værdifællesskab med ens medborgere. Det skyldes langtfra det tekstlige indhold alene, men også den synergi, der undertiden bliver skabt i samspil med melodierne til sangene. Selvom flere af de mest kendte og afholdte fædrelandssange som f.eks. "I Danmark er jeg født" (på Poul Schierbecks melodi) og "Jeg ser de bøgelyse øer" såvel

⁵ Kategorien fædrelandssange indbefatter naturligvis også Danmarks to nationalsange, "Kong Christian stod ved højen mast" eller "Der er et yndigt land". For en diskussion af nationalsangsfænomenet med fokus på netop disse to sange, se Koudal 2007, 103-115.

tekstligt som musikalsk har en afdæmpet, underspillet karakter, er fædrelandssange ofte karakteriseret ved at være entydigt udadvendte (tænk på "Kong Christian stod ved højen mast" eller "Der er et yndigt land"), er ofte båret af melodisk fremdrift i et undertiden friskt tempo (tænk på "Hvor smiler fager den danske kyst" eller "Blæsten går frisk over Limfjordens vande" eller arbejderfædrelandssangen "Danmark for folket") og inddrager gerne store, 'følelsesaktiverende' intervaller undervejs (tænk på oktavspringene i "Den danske sang" eller "Vi sletternes sønner").

Dermed kan de siges at være udpræget *maskuline* i deres karakter: De forekommer at være skabt til at indtage rummet, så at sige, til at markere stolthed og *grandeur*, kort sagt til at 'larme'. At genrens digtere og komponister så godt som udelukkende har været mænd, ligesom formidlerne af sangene stort set har været det, underbygger kun denne antagelse.⁶ Netop denne omstændighed står i delvis modsætning til danmarkssangene, i hvert fald siden årtusindeskiftet, hvor en stor del af dem er skrevet af kvinder (for en oversigt over sådanne sange, se note 19).

Men fædrelandssangenes udbredelse har formodentlig også at gøre med den særlige grad af performativitet, der traditionelt har været knyttet til deres udførelse, og som udgør en særlig attraktion ved dem. For gennem den fælles afsyngelse af danske sange bliver et nationalt fællesskab ikke blot bekræftet, men også aktiveret. Det kan ske ud fra en kollektivt mobiliseret forståelse af, at det danske sprog er en lige så afgørende forudsætning for samhørigheden i situationen som aktiveringen af det nationale fællesskab. Især når sangene afsynges i forbindelse med nationale mærkedage eller begivenheder, kan de, som Benedict Anderson (2001, 203) bemærker, udmærke sig ved at skabe en særlig *unisonans* forstået som "ekkoet af den fysiske realisation af det forestillede fællesskab". For, som han pointerer: "Uanset hvor banal sangen er, og hvor middelmådig melodien er, er der i afsyngningen en oplevelse af samtidighed. Præcis i sådan øjeblikke ytrer folk, der slet ikke kender hinanden, de samme vers til den samme melodi" (Anderson 2001, 203). Fornemmelsen kendes utvivlsomt af mange fra grundlovmøder eller ved sankthansbål, hvor visheden om, at de samme sange netop nu synges over hele landet,

6 En pudsigt undtagelse herfra udgør Rudolf Broby-Johansens tekst "Fædrelandssang", skrevet i 1942-43, men først publiceret i 1976 i en let opdateret version i tidsskriftet *Fælleden* til en melodi af Benny Holst (Hansen et al. 1975, 63; 1976, 1). Teksten er konsekvent skrevet med helt korte, underspillede og alt andet end nationalretoriske intentioner, og det første af de i alt seks vers lyder: "Vort fædreland / vort gamle land / vort nye land / vor barndoms kyst / vor ungdoms lyst / vor manddoms dyst / vor alders trøst / hvis dag og nat er vores."

skaber netop unisonans, som – i fredstider, vel at mærke – må siges at være en af fædrelandssangenes største styrker og formodentlig en medvirkende årsag til, at de altid har nydt så stor anerkendelse.

III. Danmarkssange som begreb

Alle disse betragtninger lader danmarkssangene til at være i opposition til. Deres opståen fra omkring 1970 skulle ske på en baggrund, som havde flere tankevækkende perspektiver: For det første var der slet ikke – i hvert fald ikke i nævneværdig grad – blevet skrevet fædrelandssangare siden besættelsens afslutning. Gennem omkring 25 år havde genren de facto været inaktiv, hvad angik tilstrømningen af nye sange – enten fordi behovet var mættet, eller fordi behovet for sådanne sange var dalet. For det andet havde 1960'ernes øgede selvbevidsthed blandt mange unge frembragt en selvforståelse, hvor interessen for udenlandske sangrepertoarer var stor, og hvor interessen for dansksprogede sange primært angik de alternative sangrepertoarer, som årtiets *folk*-kultur satte fokus på hos navne som Cæsar, Povl Dissing og mange andre. Og for det tredje implicerede tidsånden i årtiet et opgør med den nedarvede andægtighed over for det nationale som sådan, der i stigende grad blev anset for en borgerlig og reaktionær størrelse uden nogen troværdig forbindelse til den fremdrift og fremtidstro, som dette årti skulle mobilisere langt uden for de unge generationers kredse. Et resultat af dette opgør var, at man efterhånden begyndte at se på 'det danske' med mere kritiske, men også mere realistiske øjne, og at den moralske forpligtelse på at være dansker nu begyndte at inkludere en vis skepsis over for de institutioner – herunder fædrelandssangene – som søgte at gøre nationen til noget, der var hævet over (selv)kritik.

Danmarkssangene udgjorde samlet set en modfortælling om det danske formuleret i sange, som på én og samme tid både trak på fædrelandssangene som diskurs og negerede dem. Men faktisk var det mere end blot en modfortælling – det var ganske enkelt en ny tids måde at begribe og forhandle det nationale på i sang og musik. Baggrunden for det var, i hvert fald for en stor dels vedkommende, et opstået behov for at forholde sig til danskheden i lyset af EF-debat-ten, der netop på dette tidspunkt fyldte meget, især på venstrefløjen, herunder i mange musikalske miljøer.⁷ Man var bekymret for,

⁷ Jeg refererer her til den ophedede debat forud for folkeafstemningen om Danmarks optagelse i EF den 2. oktober 1972. EF (Det Europæiske Fællesskab) blev undertiden også

hvorvidt medlemskabet ville resultere i en svækket national hand-
lekraft, ligesom mange pensionister og ufaglærte "frygtede forring-
elser i de sociale sikringsordninger" (Nissen 1992, 398). Det betød
bl. a., at adskillige på såvel som uden for højskolerne begyndte at for-
stå *Højskolesangbogen* – den gældende udgave af bogen var på dette
tidspunkt den 15. udgave (1964) – som en aktivistisk bog, hvor man
særligt foretrak de sange med tekster af Grundtvig, der tematisere-
de nødvendigheden af dansk suverænitet over for udefrakommende
trusler, samt helt generelt folkeviserne, hvis blotte eksistens var et
bevis på, at Danmark som nation gik langt tilbage i tiden og derfor
havde vundet hævd på at forblive en sådan i al fremtid. Beat/folk-or-
kestret Rav udgav endda i 1972 albummet *Højskolesange*, hvor en ræk-
ke kendte højskolesange blev versioneret, angiveligt med det formål
at holde den danske kulturarv i hævd (Marstal 2006, 23), men vel
at mærke på nye æstetiske og konceptuelle betingelser. Albummet
inkluderede en versionering af folkemelodien "Det haver så nyligen
regnet" med tekst af Johan Ottosen, der siden dens fremkomst i 1890
havde været en protestsang blandt de dansksindede syd for grænsen,
som ønskede at blive genforenet med Danmark. Under besættelsen
blev den en national protestsang (Marstal 2006, 23), og i tiden op til
EF-afstemningen i 1972 sunget ved demonstrationer og andre poli-
tiske manifestationer mod EF (Warming 1988, 43; Hvidt 1998, 159).

Ikke mindst en række nyskrevne sange i perioden inden for især
beat/rock-diskursen indgik i denne selvforståelse. Det er karakteristisk,
at flere af dem antog karakter af pseudofolkeviser med tekstforlæg i den
ældre danmarkshistorie – de mest kendt eksempler er Skousen & Inge-
manns "Knud Lavard" (*Herfra hvor vi står*, 1971) om den undselige prins
Magnus' mord i 1131 på den mulige kommende konge, Knud Lavard,
og Leif Varmark og Ebbe Kløvedal Reichs "Skipper Klements morgen-
sang" (skrevet til det aldrig opførte teaterstykke *Blod og brand*, 1970),
der hyldede bondeoprøret under Grevens fejde i 1530'erne.⁸ I lighed
med "Skipper Klements morgensang" kunne også "Knud Lavard" op-
fattes som en allegori over den udradning af Danmark, som venstre-
fløjen frygtede ville blive resultatet af en indlemmelse i EF (Bille 2011).

kaldt 'Fællesmarkedet' eller, med reference til den officielle internationale betegnelse, EEC (the European Economic Community). Folkesafstemningen endte med et snævert flertal til ja-siden. EF skiftede i 1993 officielt navn til EU (the European Union/Den Europæiske Union).

8 Både Varmark og Reich arbejdede i øvrigt i perioden aktivt med at forny arven fra Grundtvig – førstnævnte ved at skrive nye melodier til en række Grundtvig-tekster først til skuespillet *Til kamp mod dødbideriet* (1973) og dernæst på albummet *Grundtvigsange* (1974), og sidstnævnte ved at biografere Grundtvig i *Frederik: En folkebog* (1972).

Interessen for danskhed som vilkår, tilstand og perspektiv fortsatte, også i årene efter at EF-debatten var blevet bragt til afslutning. Noget tydede på, at behovet for at blive klogere på det nationale var blevet større, især hos den unge generation. Debatten havde ganske givet været en katalysator for denne interesse, men også ungdomsoprørets normkritiske opgør med en lang række samfundsmekanismer havde spillet en rolle. Behovet for en dekonstruktion af det danske fundament havde meldt sig – altså et behov for nærmere at undersøge forudsætningerne for den danskhed, som de unge ellers var blevet socialiseret til at tage for givet. Det betød, at der opstod en lang række nye sange, som tog traditionen op med at synge om Danmark og det danske. Men forståelsen af danskheden skulle her få et ganske andet udfald, og det lignede på ingen måde den begejstrede danskhedsforståelse, som fædrelandssangene altid havde betragtet som deres selvindlysende afsæt. I den forstand var der en symbolsk ironi i, at disse unge – både sangskrivere og lyttere – alle typisk var født i 1940'erne, altså netop på den tid, hvor nye fædrelandssange ophørte med at blive skrevet.

I danmarkssangene blev det danske nu i stedet forstået ud fra en langt mere konkret og sanset erfaringsverden, hvor fortidens romantiske og sentimentale udlægninger var afløst af en ofte langt mere kritisk og nøgtern tilgang til emnet, og hvor danskhedens krakelerede facade igen og igen stod frem. I et essayistisk tilbageblik har nationalitetsforskeren Uffe Østergaard formuleret det sådan:

I 1970'erne blev det igen, af mange gode grunde, legitimt at tale om Danmark, danskere og det danske. Oftest med selvironisk distance – selvfølgelig: Det ligner os. Den uhøjtidelige måde at være højtidelig og højstemt på og den ikke-nationalistiske måde at være national på er netop et særkende ved danskernes danskhed. (Østergaard 2000, 76)

Men det er ikke nødvendigvis hele sandheden. For der var også en alvor til stede i sangene, som gav indtryk af, at respekten for det nationale projekt var stor, og at det derfor var desto mere nødvendigt at kunne bidrage til at genskabe det i en ny tid uden at sætte noget over styr, selvom det var slut med de florumvundne vendinger.

Danmarkssangene etablerede og konsoliderede sig over en 15 år lang periode – afgrænset af John Mogensens "Der er noget galt i Danmark" (*John Mogensen*, 1971) i den ene ende, og Gnags' "Danmark" (*Plads til begejstring*, 1986) i den anden. Inden for denne periode skulle der udkomme en ganske lang række sange, og som udover de allerede nævnte blandt andet inkluderede No Names "Fødelandssang"

(*Fødelandssange*, 1972), John Mogensens "Danmarks jord for de danske" (*John*, 1973), Povl Dissings "Mor Danmark" (*Mor Danmark*, 1973 – ikke at forveksle med Mogens Lorentzen og Knudåge Riisagers fædrelands-sang af samme navn fra 1937), Shu-bi-duas "Danmark" (*78'eren*, 1978),⁹ Sebastians "Danmark (dum og dejlig)" (*Ikke alene Danmark*, 1979), Trilles "Danmark" (*Altid har jeg længsel*, 1979), TV-2's "Hr. og fru Danmark" og "September 85" (begge fra albummet *Rigtige mænd (gider ikke høre mere vrøvl)*, 1985) foruden andre sange¹⁰ og også en enkelt 'efternøler'.¹¹ Til trods for at være fremført solistisk i indspillet format var flere af disse sange udpræget fællessangseguede, hvilket fik positiv betydning for deres mulighed for at opnå udbredelse langt uden for deres oprindelige målgrupper og forblive kendte også for nye generationer af lyttere.

IV. Tre danmarkssange analyseret

Herunder følger tre relativt korte analyser af udvalgte sange fra henholdsvis begyndelsen, midten og slutningen af den anførte periode, nemlig No Names "Fødelandssang", Trilles "Danmark" og Gnags' "Danmark". Dog med vidt forskellige virkningshistorier: Mens No Names sang kun opnåede begrænset udbredelse i sin egen samtid og ikke for alvor blev samlet op af sin eftertid,¹² skulle Trilles få en vis blivende udbredelse, mens Gnags' sang hurtigt viste sig at rumme et kombineret evergreen- og fællessangspotentiale, der gjorde den til en kendt danmarkssang.¹³

9 For en analyse af Shu-bi-duas "Danmark" forstået som en markant, men også kontroversiel danmarkssang, se Borčak og Marstal 2022, 127-132.

10 Blandt lidt mindre kendte, men væsentlige danmarkssange kan nævnes Green Grass' "Folk som går på gaden" (*Vandreudstilling*, 1971), Stig Møllers "Hej du danske mand" (*Kærligheden let på tå*, 1972), Skousen & Ingemann og Stig Møllers "Sommersol i Dannevang" (*Lykkehullet*, 1976), Skousen & Ingemanns "Dis over Danmark" (*Forbryderalbum*, 1978), Arne Würglers "Danmark mit vejrbidte barn" (*Med egne ord*, 1979), Niels Skousens pejlinger af Danmark på albummet *Landet rundt* (1980) Clausen & Petersens "Bedre held til næste år" (*Cirkus Casablanca*, 1980) og Frede Fups "Der er et dejligt land" (*Spraytime*, 1983). Uffe Østergaard (2000, 77) opholder sig i øvrigt netop ved flere af disse sange i sit essay, hvor han specifikt behandler danske sange fra 1970'erne.

11 Jeg tænker på Kim Larsen & Bellamis "Danas Have" (*Wisdom is Sexy*, 1992), der ligeledes skulle blive en markant danmarkssang til trods for, at den rent periodemæssigt stod ret alene.

12 Dog blev "Fødelandssang" i sin egen tid optrykt i Reichs egen bog *Svampen og korset* (1973) foruden i sangbogen *Hej du!* (Møller 1975). Senere skulle den blive optaget i *Den nye sangskat* (Cornelius et al. 2008) som bogens åbningsang.

13 Begge sange blev da også optaget i 17. udgave af *Højskolesangbogen* (1989), placeret næsten side om side som rosinen i pølseenden i bogens afsnit "Danmark", hvor de stod i markant kontrast til afsnittets mange ældre fædrelandssange. I 18. udgave (2006) var Trilles sang gledet ud, men blev optaget igen i 19. udgave (2020). Gnags' sang, derimod, var fortsat med i både 18. og 19. udgave.

A) NO NAME: "FØDELANDSSANG" (1972)

Med denne sang fra gruppens eneste album, *Fødelandssange* (1972),¹⁴ søgte No Name at anvise et alternativ til fædrelandssangsbegrebet. Musikken til den meditative, stemningsfulde og næsten rent akustisk fremførte, klaverbårne sang var skrevet af Lars Trolle, mens Ebbe Kløvedal Reich havde bidraget med teksten. Titlens ordspil på ordet 'fædrelandssang' var muligvis et lån fra Poul Henningsen, hvis nyskrevne tekst til H.C. Andersens og Henrik Rungs fædrelandssang "Hvor Nilen vander ægypternes jord" med omkvædslinjen "Jeg tror, der er skønnest i Danmark!" havde netop den titel. Det skete i 1936 i det erklærede antifascistiske magasin *Kulturkampen*. Men hvor Henningsens tekst var en ironisk opsang om bl.a. dansk provinsialisme og eftergivenhed over for nazismen, tog Reichs tekst så at sige ordet på ordet ved at gøre teksten til en velkomst til et (hvert) barn, der kom til verden i Danmark, som det tog sig ud først i 1970'erne. I andet vers lyder det:

Her er Danmark, vi dig giver
landet som det er, og som det bliver
fabrikker, slum og humlehave
ingen stormagt, men en lille gave
nu er du med
nu er du her.

Og fjerde vers slår fast:

Det skal ende godt
vi standser ikke
før vores fødeland kan ligge
åbent, frit med grønne lunde
og den samme sang fra alle munde
nu er du født
nu er du her.

Dermed er "Fødelandssang" en forsonende danmarkssang, hvor drømmen om et land i balance med sig selv står centralt, og hvor den hverdagsagtige sprogbrug i teksten formår at gengive indtrykket af et oplevet Danmark som et forestillet fællesskab, der trods kriser, goldhed og usikkerhed prioriterer sammenhold og empati. I

¹⁴ Titlen er egentlig "Fødelandssang I", idet der på albummet også findes en instrumental version af nummeret med titlen "Fødelandssang II".

indledningen til den lille sangbog med dansksprogede sange, *Hej du!* (1975), kaldte bogens redaktør Peter Møller (1975, 32) teksten til "Fødelandssang" for "et moderne sidestykke" til "Der er et yndigt land", som da også har titlen "Fædrelandssang". Han betegnede den som "et revideret danmarksbillede" og fortsatte:

Det mytologiske og pompøse præg er forsvundet. I stedet er sangen enkel og hverdagsnær på en måde, der svarer til vors virkelighed med fabrikkerne, forurening, slum. Den ukomplicerede idyl er forsvundet. (Møller 1975, 32)

Og litteraten Erik Skyum-Nielsen (2006, 166) noterede sigende i sin artikel om Reichs digte og sangtekster, at teksten rummede stof til en ny nationalsang" – i sig selv en cadeau til sangens karakter af nationalsang med betydelig tekstlig autoritet.

Det er værd at bemærke, at teksten er sat i musik til et underspillet arrangement med en melankolsk grundstemning og en afdæmpet atmosfære, der fremhæver dens nøgterne, men tilbageholdte fremtoning. Nummeret tager afsæt i en række af beat/folk-traditionens musikalske særkender. Det gælder på det melodiske plan, f.eks. med hyppige tonegentagelser og brug af pauser på op til en takts afstand mellem fraserne (i stedet for en melodisk tilgang kendt fra ældre sangtraditioner, hvor pauserne er langt kortere og dermed mindre afhængige af instrumentalledsagelse for at fungere). Det gælder på det harmoniske plan, f.eks. med brugen af få, gentagne akkordrundgange, der hver gang bliver gentaget et vist antal gange (i stedet for de mere gennemkomponerede harmoniske forløb, der ligeledes kendetegner de ældre sangtraditioner). Det gælder på det formale plan, hvor sangens musikalske forløb benytter sig af både vers og omkvæd, sådan som det er gængs praksis i populærmusik (i modsætning til selvsamme sangtraditioners konsekvente anvendelse af strofiske forløb). Og det gælder endelig på det performative plan, hvor syngemåden i forsanger Henrik Strubes dobbelttrackede vokalperformance har en henkastet og 'uskolet' karakter (i modsætning til de mere 'seriøse' og 'skolede' sangidealer, der ellers har domineret opfattelsen af danske sange).¹⁵

15 For udsagn om og karakteristikker af sangen, se hhv. Strube 2006 og Skyum-Nielsen 2006.

B) TRILLE: "DANMARK" (1979)

Trilles stemningsfulde og indlevede sang om Danmark, skrevet til albummet *Altid har jeg længsel* (1979) og et hovedværk i hendes samlede produktion, har karakter af at være en seriøs ballade, ligeledes fuldkommen akustisk fremført og båret af klaver, hvis tyngde bliver understreget af at vare hele syv minutter med en grandios grundstemning, der kunne referere til andre store ballader såsom Simon & Garfunkel's "Bridge Over Troubled Water" (*Bridge Over Troubled Water*, 1970). Nummeret er en kritisk-kærlig opsang til et land, der stadig er mærket af sin fortids kampe, og som nu, i de kontrastfyldte og politisk set dramatiske 1970'ere, står i fare for at miste sammenhængskraften i sin tiltagende opsplitning i rige og fattige. I andet vers/omkvæd lyder det:

Danmarks krop er fuld af slemme ar,
mærket efter fødsler fuld af smerte.
Men det er nu den krop som Danmark har,
og jeg behøver lyden af dens hjerte.
*Ja, jeg kan li' det land, jeg bor i,
og lissom med den krop, jeg selv har fået,
så må jeg kunne holde af den
trods alle mangler.*

Og i fjerde vers/omkvæd hedder det:

Vi kører langsomt ind i næste by.
Jeg syn's, de riges gader er så grimme,
og mens vi er der, ser jeg det på ny,
at det er ikke her, jeg selv har hjemme.
*For jeg kan li' det land, vi bor i,
men kun det Danmark, som er for de mange,
for dem, der trækker vejret roligt,
selv når de trues.*

Sangens karakter af danmarkssang bliver understreget af den udprægede subjektive tilgang til emnet, som næsten ikke kunne befinde sig længere væk fra den udtalte præmis i så mange fædrelandssange om Danmarks fortrin forstået som en objektiv realitet. Og markeringen af en klar distance til overklassen er ligeledes et brud med den *enshed*, som ellers lader til at have været en underforstået præmis i fædrelandsdiskursen.

Musikalsk følger "Danmark" trop med de fleste andre danmarkssange ved at have præcis de samme karakteristika, som blev nævnt ovenfor i forbindelse med "Fødelandssang". Det er sigende, at der i indspilningerne af begge sange er benyttet klaver som det primære akkordinstrument, der i den mere klassiske fællessangstradition jo er fællessangsinstrumentet par excellence. Derudover er Trilles sang karakteriseret ved, at versene går i indadvendt mol og derved understreger det subjektive blik på landet, som teksten lægger frem. Men omkvædene skifter derimod til forløsende, medrivende dur og giver derved indtryk af, at sangen i lighed med "Fødelandssang" trods smerte, ulighed, trusler og mangler rummer et håbefuldt perspektiv på det danske, der antydningvist bæres af en livslang hengivenhed til det. Dermed giver sangen også indtryk af, at kærligheden til fædrelandet er dyrekøbt og på ingen måde noget, der giver sig selv. Dens indledende og påfaldende langtklingende durakkord fremført på et flygel antyder, at noget ikke helt er, som det burde være – den er nemlig lige præcis holdt i så lang tid, at lytteren når at blive en smule usikker på eller måske endda forlegen ved situationen. Det er præcis dette, som teksten beskriver: et Danmark i ubalance, som det er blevet nødvendigt at problematisere og sætte kunstnerisk vægt bag.

c) GNAGS: "DANMARK" (1986)

Syv år efter Trilles og fjorten år efter No Names sang skulle Gnags udsende en på én og samme tid energisk, groovy og rastløs sang om Danmark, skrevet som et pophit og arrangementsmæssigt holdt i særdeles stramme tøjler. Sangen kunne findes på albummet *Plads til begejstring* (1986) og blev til en række år efter, at bandet havde opnået status som nationalikon. Denne omstændighed bidrog utvivlsomt til at sikre bandet en stor legitimitet, når det i denne egenskab valgte at besynge det danske som sådan, endda med en titel som i forvejen var blevet anvendt ikke blot af Trille, men også i Shu-bi-duas "Danmark" (78'eren, 1978) og Sebastians "Danmark (dum og dejlig)" (*Ikke alene Danmark*, 1979) i deres danmarkssange. I lighed med både No Name og Trilles sange er Gnags' sang kritisk-kærlig. Dens måde at tiltale Danmark på som et væsen ("du trænger til nogen der kysser din næse / og nulrer dine øer") giver associationer til Klaus Rifbjergs engang meget kendte ironisk-kritiske digt "Danmark, trofast" fra samlingen *Fædrelandssange* (1967), hvor landet bliver beskrevet som en hund, der ikke gider komme ud af sit hundehus. I den forstand knytter Gnags' måde at revse Danmark på an til en modernistisk tradition, hvor fædrelandssangenes billedsprog bliver karakteriseret som

endegyldigt forældet, forstokket og knyttet til en diskurs, der sætter selvglæde højere end selverkendelse. Med henvisning til storken som Danmarks nationalfugl – der blandt andet kan mødes i B.S. Inge-manns ”Storken sidder på bondens tag” (1837) og i Shu-bi-dua-lin-jen ”Storken er en dejlig flyver” (fra ”Danmark”) – synger forsanger Peter A.G. Nielsen to gange undervejs disse linjer:

Jeg kravler op i en stang
til det hjul de engang kaldte storkereden
og råber: Længe leve mangfoldigheden

Denne hyldest til mangfoldigheden – og der blev her formodentlig tænkt på den indvandring, som netop ved sangens tilblivelse midt i 1980’erne var genstand for heftig debat og uforsonlige positioner-inger – gjorde sangen til en klar og umisforståelig værdipolitisk udmel-ding. Helt i tråd med definitionen på danmarkssange blev Danmark i den forbindelse da også betegnet som et land, hvor der var plads til forbedring. Som det hedder et sted:

Danmark, det banker på din dør
har aldrig set dig så selvisk og ensom nogensinde før

Men netop denne kortslutning af danskhedsidyl og flygtningestrøm-menes realitet i 1980’erne giver Gnags mulighed for selv at vælge side til inspiration for lytteren. Den musikalske realisering af sangen knytter an til Gnags’ solide og stærkt rytmiske orientering med et gennemgående meget fyldigt lydbillede. Dermed fungerer den på to planer, dels som en danmarkssang, dels som en udadvendt sang med klar appel til kroppen. Det antydes derved, at tøjlesløs energi godt kan forenes med bekymring for nationens tilstand.

Lad mig forsøge at se No Names, Trilles og Gnags’ respektive dan-markssange i relation til hinanden. Hvor alvoren i No Names melo-diføring, begyndende på moltertsen, understreger nødvendigheden i at besyngte det danske, skaber verslinjerne hos Trille en særlig efter-tænksomhed med de melodiske fraser, der hver gang slutter åbent og uforløst, mens Gnags’ mange små ophold mellem de melodiske fra-ser kunne give det indtryk, at kritikken af det danske bedst lader sig kanalisere i abrupte udbrud snarere end i lange, sammenhængende fraser. I det hele taget kan de tre danmarkssange alle karakteriseres som stilfærdige opgør med fædrelandssangenes vanlige musikalske karakteristika: Som allerede nævnt bryder Trilles sang med konven-tionerne ved i versene at besyngte det danske i overraskende mol, som

er den udadvendte glæde ved eller stolthed over det nationale, der kendetegnede fædrelandssangene, ikke længere det, der kommer i første række. Og Gnags' sang går helt konsekvent i mol, men dens medrivende energi og fremadgående tempo betyder, at den ikke fremstår egentlig melankolsk, men snarere eftertænksom, og hvor valget af mol lader til at understrege den grundtanke, at 'det danske' skam er en alvorlig sag.

Hvad angår danmarkssangenes tilgange til det nationale er især Trilles bud interessant. Hvis vi tillader os antage, at der kan være et vist overlap mellem tekstens jeg og sangskriveren selv, rummer hendes sang nemlig i hvert fald tre forhold, der på hver sin måde bidrager til at adskille den afgørende fra fædrelandssangene.

For det første synger hun, at hun kan *li'* sit land. Det er en ganske anden måde at give et emotionelt tilhørsforhold til kende i forhold til at *elske* det, det vil sige: være forpligtet på det, sådan som så mange fædrelandssange med deres inddragelse af landets natur, historie, befolkning og kultur byder den syngende at gøre. Og det er desuden en både mere moderne og underspillet måde at vise noget sin kærlige opmærksomhed på.

For det andet afstår teksten fra at introducere et subjektivitetsop-hævende *vi* undervejs, sådan som fædrelandssange så ofte gør, men forholder sig udelukkende til landet ud fra en rent subjektiv betragtning. Det nationale fællesskab er med andre ord langt væk i sangen – en pointe, som peger frem mod en langt nyere danmarkssang som Folkeklubbens "Danmarksfilm" (*Danmarksfilm*, 2014), optaget i 19. udgave af *Højskolesangbogen* (2020). Her er Danmark som land ligeledes fremstillet subjektivt ud fra den antagelse, at hver eneste dansker bærer et danmarksbillede i sig, der er unikt i forhold til alle andre danskere (Marstal 2020). Denne antagelse adskiller sig fra fædrelandssangenes formål, der ifølge Tine Damsholt går ud på at mobilisere en loyalitet hos subjektet og "en organisk fornemmelse af at være del af et folk og en historie", og at de følelser og erfaringer, som bliver kontekstualiseret, kan opleves som ens egne (Damsholt 2000, 55).

Desuden refererer Trille for det tredje specifikt ikke til Danmark som det land, hun er *født* i (selvom hun er det), men det land hun *bor* i. Det er fristende at se dette retoriske greb som udtryk for den opfattelse, at det at være dansk har at gøre med at *ville* det danske fællesskab snarere end med at være statsborger. Ordene klinger som et moderne ekko af N.F.S. Grundtvigs ord fra "Folkeligt skal alt nu være", hvor det i fjerde vers lyder:

Til ét folk de alle høre,
 som sig regne selv dertil,
 har for modersmålet øre,
 har for fædrelandet ild;

Endelig kan det for det fjerde anføres, at Trilles tekst i lighed med ”Fødelandssang” sine steder kan virke til at være opfattet ud fra et barns perspektiv, ikke helt ulig sangen ”Min lille sol”, som hun tidligere havde udgivet på albummet *Hej søster* (1975).

V. Danmarkssangenes forandringspotentiale

Det er karakteristisk, at danmarkssangene fokuserer på brud, på opgør, på nybrud – kort sagt på *diskontinuitet*. Dermed er sangene i tråd ikke blot med den generelle nyorientering af det nationale perspektiv, som den venstreorienterede del af 1970’er-generationens måske mest markante profil, Ebbe Kløvedal Reich, stod for – og det ikke blot i teksten til ”Fødelandssang”, men helt generelt.¹⁶ Sangene er også i tråd med en central pointe i et essay betitlet ”Det indre Danmarks-billede”, som filosofen og litteraten Villy Sørensen skrev i 1977. Han noterede her, at

samfølelsen med nationen – samfølelsen med os og de andre – er svækket, [så] vi ikke længere er et folk eller ét folk, [så] vi ikke længere rigtigt kan sige ’vi’. [...] Danmarksbilledet synes blegnet hos de unge generationer, der er mere fortrolige med amerikansk rock [...] end med de danske sange. (Sørensen 2000, 65)

Han pointerede videre, at:

det billede af landet, som vi blev indgivet i skolen, var præget af nogen indoktrinering og endnu yndigere end selve det yndige land. Nu er der, som reaktion, en tendens til at lægge lige så stor vægt på disharmonien som før på harmonien. Den ’bevidstgørelse’, der har stået på programmet de [senere] år, ytrer sig især som konfliktbevidsthed, og konfliktbevidstheden er blevet endnu mere skærpet end selve konflikterne. (Sørensen 2000, 65.)

¹⁶ At denne karakteristik i det hele taget præger opfattelsen af Reich retrospektivt, er rækken af erindringsessays om ham i antologien *Kampen mod svampen* (Munch og Rørtoft-Madsen 2006) et sigende udtryk for. Se f.eks. Søren Hein Rasmussens (2006, 39-40) indledende betragtninger om dette.

Besindelsen på det at være dansk, forstået som en moralsk forpligtelse eller som et udtryk for national loyalitet, var altså ifølge denne iagttagelse blevet mindre relevant eller åbenbar. I stedet var der indtrådt en kritik af det bestående, som så at sige fremmedgjorde det danske og problematiserede det.

Et kulturelt udtryk for denne situation var altså netop fremkomsten af danmarkssangene. Set i et større billede er det tankevækkende, at de opstod netop på et tidspunkt, hvor en svækket tillid til 'de store metanarrativer' havde indfundet sig i det på dette tidspunkt begyndende postindustrielle samfund. Meta- og selvfortællingen om Danmark som en enhed, hvis ry der skulle værnes om, havde efter 25 års dvale blandt digtere og komponister siden Anden Verdenskrig nu vist sig umulig at videreføre, for en ny generation af kritisk tænkende danskere så ikke længere nationen som et forestillet fællesskab, men snarere som et forstilt (Kristensen 2007, 256).

Erkendelsen af, at metafortællingen om 'det danske' som universel værdi var blevet umuligt at besynges i entydigt positive og anerkendende vendinger, lader sig forstå som del af tidsånden i 1970'ernes Europa. For den var i tråd med indsigterne præsenteret i den franske filosof Jean-François Lyotards indflydelsesrige bog *Viden og det postmoderne samfund* (1982), hvori han gjorde det klart, at de store metanarrativer havde mistet deres autoritet, og at en lang række små metanarrativer ville træde i deres sted, jf. No Name og Trilles 'små' og 'subjektivt' sansede tekstlige-musikalske vedrørende 'det danske' som samtidsfænomen. Netop denne ide om danmarksbilleder som subjektive snarere end universelt objektive kan også siges at ligge bag de populærmusikalske udgivelser i tiden, der præsenterede personlige versioneringer af ældre fædrelandssange. Albummet *Højskolesange* (1972) med gruppen Rav er allerede nævnt, og desuden udkom Mathildes albums *Rødt & hvidt* (1979) og *Rødt & hvidt 2* (1981).

Som det er fremgået, består der en nationalmental forskel mellem 1970'ernes og 1980'ernes danmarkssange (som der findes en del flere af end blot de her analyserede) og de generiske fædrelandssange. For at tydeliggøre den forskel vil jeg ganske kort introducere det nationalmentale *grid*, som nationalforskeren Ulf Hedetoft fremlagde i afhandlingen *Signs of Nations*. I lighed med en række andre nationalismeforskere argumenterede han her for, at nationalisme på én og samme tid kan ses som *en objektiv størrelse*, det vil sige en statsinitieret, diskursiv konstruktion baseret på forestillingen om national konsensus og interesse, og som *en subjektiv størrelse*, det vil sige en internaliseret identifikation af både emotionel, moralsk og symbolsk art, som medlemmerne af den givne nation udøver (Hedetoft 1995, 37-39).

Ifølge Hedetofts *grid* kan der identificeres tre niveauer i den nationalmentale taksonomi, der til sammen konstituerer den nationale identitet i en given nation. Det første niveau angår subjektets egen nationale bevidsthed. Det andet niveau angår det kollektive 'vi', der har opretholdelsen af en kollektiv ståen sammen om det nationale projekt som formål. Og det tredje niveau angår den nationale idealisme, der opstår som følge af den kontinuerlige eksponering af nationen som en historisk-mytisk enhed, et skæbnefællesskab.¹⁷ Men hvor samtlige tre niveauer kan siges at være til stede i realiseringen af talrige ældre fædrelandssange, ofte underbygget af melodiernes 'begeistrende' karakter, er danmarkssangene derimod kendetegnet ved, at det andet og tredje niveau så at sige tenderer mod at være taget helt ud af ligningen – og det med melodier, der nok kan være medrivende, men undertiden også afdæmpede eller repetitive/meditative.

I danmarkssangene står den subjektive opfattelse af nationen som noget, der har særlig gyldighed, vel at mærke ud fra den forudsætning, at det givne subjekt uanset hvad føler sig forpligtet på det nationale fællesskab på godt og ondt. For det gælder for i hvert fald både No Names, Trilles og Gnags' danmarkssange, at udsigelsespositionen her aldrig er tilstræbt objektiv, men derimod mere eller mindre et resultat af en personlig nationsopfattelse, hvor hverken noget kollektivt eller idealistisk 'vi' er til stede i opfattelsen af det nationale. Sagt på en anden måde er 'vi-idealisme' afløst af 'jeg-realisme'. Dermed lader danmarkssangene i perioden sig forstå som sange, der tog mange borgeres tiltagende 'nationale tvivl' i kølvandet på 1960'ernes internationalisering og EF-medlemskabet i 1970'erne alvorligt. Og at danmarkssangene skulle få en renæssance fra omkring årtusindeskiftet i den efterfølgende postnationale epoke, kan ses som et udtryk for, at det nu igen var blevet nødvendigt at tage denne tvivl alvorligt (Marstal 2022).

Trods deres relativt begrænsende antal i perioden lykkedes danmarkssangene som allerede nævnt med at etablere en seriøs modfortælling til fædrelandssangsgenren. At det overhovedet skete har ganske givet at gøre med, at det nationale aspekt igen fyldte i hverdagsdiskursen som følge af EF-debatten, efter at det ikke havde fyldt meget siden efterkrigsårene. Men det kan også have at gøre med, at en ny generation af unge og yngre danskere følte et behov for at få italesat det nationale, men vel at mærke ud fra deres egen virkelighed, som for manges vedkommende indbefattede en mere kritisk opfattelse af det nationale. Det var endvidere en virkelighed, hvor

17 Af pladshensyn er fremstillingen her forenklet i forhold til Hedetofts tankerække.

fædrelandssangene blev associeret med en forældregenerations nationalopfattelse, mens danmarkssangene omvendt forekom langt mere nærværende, fordi de udfoldede sig inden for beat og folk, dvs. genrer som en ny generation for længst havde taget til sig som troværdige kulturelle udtryksformer.

Endelig kan det have at gøre med, at netop nationaldiskursen udgjorde et attraktivt område for den rytmiske musik til at opnå en bredere legitimitet i samfundet, og som der ifølge Morten Michelsen (2001, 61; 75) kan identificeres særlige diskursive strategier for. Det kendetegnede i det hele taget dele af den rytmiske musikkultur i 1970'erne – herunder den del, som Trille og No Name tilhørte – at den var optaget af tekstlige emner, som angik det unge voksenliv snarere end det teenageliv, som musikkulturen ellers normalt blev associeret med. Og den mere bevidste stillingtagen til det nationale var del af denne nye modenhed på musikscenen.

Emma Berggreen Andersen har beskrevet, hvordan sangtekster med et nationalt islæt altid har præget fællessangsrepertoiret i Danmark, i modsætning til i Norge og Sverige, hvor dette i langt mindre grad har været tilfældet. Dette tolker hun meget nærliggende som et symptom på fællessangstraditionens stærke og fortsatte udbredelse i Danmark, hvilket dog nødvendiggør, at fædrelandssanggenre "suppleres af nutidig verdensvendthed og selvironi" (Andersen 2020). Set fra denne vinkel fungerer danmarkssangene netop som et verdensvendt korrektiv til den fædrelandssanggenre, der i det senmoderne samfund er blevet delvist udfordret af postnationale tendenser i den sanglige praksis (Marstal 2022). Det er bemærkelsesværdigt, at danmarkssangenes eksistens dermed kan ses som en bekræftelse på fællessangshandlingens centrale position i dansk kultur samt på dens fortsatte anknytning til fædrelandsbesyngelsen.

Eftersom det at være autentisk ofte opfattes som synonymt med at være 'oprigtig', kan tilskrivningen af autenticitet til en sangtekst siges at være omvendt proportional med dens grad af ironi: Jo mere oprigtig og *følt* den er, jo mindre tilbøjelig vil den være til at anvende ironi. En fædrelandssang som "Jeg elsker de grønne lunde", hvis tekst blev skrevet af Johannes Helms i 1873 til en melodi af Albert Møller fra samme år, kan siges at være et autentisk udtryk for fædrelandskærlighed og skal altså *ikke* forstås ironisk. Alligevel er det langt fra sådan, at en sangtekst altid har den samme statiske, iboende betydning, hver gang den afsynges. Derfor: Blot fordi det lykkes en digter at gøre sine ord til udtryk for autentisk fædrelandskærlighed i en sangtekst, er det ikke givet, at samtlige fremtidige afsyngelser af denne tekst vil kunne anerkende denne autenticitet – fordi den

måske ikke længere anses som særlig vigtig, eller fordi relationen til begrebet 'fædreland' ganske enkelt har ændret sig. Og til trods for, at danmarkssange fremstod som et korrektiv til fædrelandssangene, blev også disse sange autentificeret blandt andet som følge af deres nationalt-forankrende karakter, præcis ligesom de gamle fædrelandssange. Men deres eksistens kunne samtidig ses som udtryk for, at fællessangsritualet i det hele taget var levende i dagens Danmark og endda også kunne indoptage solosange og så at sige 'fællessangsgøre' dem: Sanggenrer blev opdateret, og fædrelandskærlighedens efterhånden lidt klodsede og trætte udtryk fik dermed et opdateret modsvar i form af de mere kontrære, men også mere virkelighedsnære danmarkssange.

VI. Afrunding

Forstået som modfortælling skulle danmarkssangene i tiden fra sidst i 1980'erne opleve en nedgang, ironisk nok i en periode, hvor fædrelandssangene forsigtigt vandt frem igen. Samme år som Gnags lancerede "Danmark", altså i 1986, blev der lanceret en nyskabelse i dansk musik, nemlig nye fædrelandssange skrevet i en populærmusikalsk sammenhæng. Det gjaldt Michael Falchs "I et land uden høje bjerge" (*Det andet land*, 1986), der med sit højstemte tonesprog og beskrivelser af landets fortræffeligheder kunne ses som en tydelig videreførelse af et ældre fædrelandssangsidiom, men som dog rummede ansatser til selvkritik. Og det gjaldt "Re-Sepp-ten" (single, 1986), den officielle slagsang for landsholdet i herrefodbold forud for VM-turneringen i Mexico i 1986, der havde musik af Michael Bruun og tekst af Jarl Friis-Mikkelsen.

Sidstnævnte sang fremstod som en meget anderledes fædrelandssang med en udpræget nutidig, næsten overgearret produktion samt en på sin vis fjollet, men alligevel fiffig og gennemgående humoristisk-befriende tilgang til landsholdet som en dansk hær, der på et symbolsk plan nu skulle ud og kæmpe for landets ære i den store, vide verden. At denne sang i modsætning til Michael Falchs sang var blottet for selvkritik blev opvejet af, at den – ligeledes i modsætning til Falch – fremstod som en fædrelandssang med en selvironisk undertone og dermed indeholdt et danmarkssangsrelateret element, jf. definitionen af begrebet ovenfor. De to sange skulle i perioden blive de mest markante eksponenter for denne nye måde at skrive fædrelandssange på, om end der i de efterfølgende år ligeledes udkom nye

slagsange relateret til store, internationale begivenheder især i herrefodbold.¹⁸

I begyndelsen af det nye årtusinde opstod der som allerede nævnt en ny mængde danmarkssange, ligeledes skrevet inden for det populærmusikalske gebet. Efter femten år med adskillige danmarkssange og dernæst en omtrent lige så lang periode stort set uden blev traditionen nu genoptaget med fuld styrke, eftersom nye generationer af dansksprogede sangskrivere ligeledes fandt kritikken af det danske både legitim og nødvendig. Traditionen blev blandt andet genoptaget med Martin Ryums meget passende betitlede "Danmarkssangen" (*Uden garanti*, 2004).¹⁹

At der i samme periode – ja, endda lidt før det – også var begyndt at komme nye fædrelandssange til, skrevet i en fællessangsorienteret (højskolesang)tradition, viste ikke blot, at behovet for opildnende sange om Danmark som ramme for et samlende, forestillet nationalt fællesskab nu atter var til stede, men også at danmarkssangenes dankhedspositioneringer under ét havde legitimitet.²⁰ For det var kendetegnende, at disse nye fædrelandssange stort set alle benyttede sig af en markant mere afdæmpet tekstlig retorik og en mindre bombastisk melodik i forhold til ældre tiders fædrelandssange. Derved var de i tråd med den bestræbelse, som var til stede i danmarkssangsideomet, nemlig at fremstille det danske på en mere nøgtern og realistisk måde, som nok kunne være poetisk, men ikke af den årsag forførende eller manipulerende. I den forstand skulle det kategoriske

18 Denne tendens var blevet påbegyndt allerede i 1984, da herrelandsholdet i fodbold for første gang i mange år havde kvalificeret sig til EM, med den officielle slagsang "Rap Nu" (krediteret fodboldkommentatoren Gunnar 'Nu' Hansen). Dog kan den næppe siges at være skrevet i noget kendt fædrelandssangsideom, hverken tekstligt eller musikalsk.

19 Foruden Martin Ryums sang inkluderer eksempler sange som Outlandishs "Man binder os på mund og hånd" (single, 2005), "Verdensborger.dk" af Per Vers og Ole Omkvæd (på antologien *Protestsange.dk*, 2006), "Gi' mig Danmark tilbage" og "I Danmark er jeg født" af Natasja (begge *I Danmark er jeg født*, 2007), "Danmark Man Dark" af Nephew (*DanmarkDenmark*, 2009), "Drama" af Marwan (*Mennesker*, 2010), "Landet" af Marie Key (*I byen igen*, 2011), "Danmark ligger åben" af Lars Lilholt Band (*Stilheden bag støjen*, 2012), "De blå og grønne nætter" med tekst af Ursula Andkjær Olsen og melodier af hhv. Frans Bak og Kristine Stubbe Teglbjærg (2012/2016; optaget i flere sangbøger), "Find mig her" af Per Vers (*DNA*, 2013), den tidligere nævnte "Danmarksfilm" af Folkeklubben (*Danmarksfilm*, 2014), "Frit land" af Ulige Numre (*Grand Prix*, 2015), "Plads nok" af Annika Aakjær (*Lykkens gang*, 2016), "Danmark" af Kristian Leth (*Fremmed land*, 2016), Lars Lilholts "Da Danmark var en slavenation" (single, 2017; også udgivet på *Drømmefanger*, 2018) og "Til Danmark er jeg kommet" af Isam B. (single, 2020).

20 Eksempler inkluderer sange fra højskolesangsrepertoiret såsom "Godmorgen, lille land" (1998), "Stenen slår smut på det danske vand" (1990), "Danskerne findes i mange modeller" (1994), "Jeg lærte som lille, at tonerne gror" (1998/2017) og "En stribe grønt" (oprindeligt kaldet "Mit land", 2004) samt "Der er et venligt, lille land" (1995/2017).

brud med fædrelandssangene som diskursivt fænomen, som 1970'ernes og 1980'ernes danmarkssange markerede, vise sig at få en mere permanent betydning for opfattelsen og fremstillingen af det danske helt frem til i dag.

Bibliografi

- Adriansen, Inge. 2016. "Brug af sange i nationsopbygningen". I *Hjertesproget: 16 forsknings- og praksisbaserede studier af sangens egenskaber, vilkår og virkning*, redigeret af Stine Isaksen og Peter Frost, 27-52. Herning: Videncenter for Sang.
- Andersen, Emma Berggreen. 2020. "Skandinavisk sang – den nationale selvopfattelse". *Videncenter for Sang*, 9. december. <https://videncenterforsang.dk/skandinavisk-sang-den-nationale-selvopfattelse/>.
- Anderson, Benedict. 2001. *Forestillede fællesskaber: Refleksioner over nationalismens oprindelse og udbredelse*. 2. udgave. Oversat af Lars Jensen. Roskilde: Roskilde Universitetsforlag.
- Bille, Torben. 2011. "Skousen & Ingemann står stadig". *Midt i en beattid*, 1. maj. <http://www.torbenbille.dk/tag/herfra-hvor-vi-star/>.
- Borčák, Lea Wierød og Henrik Marstal. 2022. *Fællessang – fælles sag? 12 kapitler om sang som kollektiv handling*. København: Forlaget Højskolerne.
- Clague, Mark. 2014. "'This is America': Jimi Hendrix' Star Spangled Banner Journey as Psychedeling Citizenship". *Journal of the Society for American Music* 8 (4): 435-478.
- Cornelius, Jens, Henrik Marstal og Inge Marstal, red. 2008: *Den nye sangskat – 225 dansksprogede sange efter 1965*. København: Alinea.
- Damsholt, Tine. 2000. "Jeg ser de bøgelyse øer – og dette folk er vort: Om emotionalisering, subjektivering og danske sange". *Tidsskriftet Antropologi* 42: 49-68.
- Giertsen, Anette. 1982. "Indledning". I *Vinyllyrik: 227 tekster fra dansk rock- og folkemusik 1967-82*, redigeret af Anette Giertsen, 11-16. København: Dansk lærerforening/Skov og Medley Records.
- Hansen, Bente, Mogens Kløvedal, Ebbe Kløvedal Reich og Peter Poulsen, red. 1975. *Fælleden 3*.
- Hansen, Bente, Mogens Kløvedal, Ebbe Kløvedal Reich og Peter Poulsen, red. 1976. *Fælleden 4*.
- Hedetoft, Ulf. 1995. *Signs of Nations: Studies in the Political Semiotics of Self and Other in Contemporary European Nationalism*. Aldershot: Dartmouth.
- Hvidt, Eva. 1998. "Alsang". I *Politikens lystige viser og enkelte sørgelige*. Bind. 4. Redigeret af Benedicte Riis, 158-159. København: Politikens Forlag.
- Jensen, Thorkild Borup. 1992. "Besættelsestidens digte og sange som udtryk for nationaloplevelse og bevidsthed". I *Dansk identitetshistorie*. Bind. 4: *Danmark*

- og *Europa 1940-1990*, redigeret af Ole Feldbæk, 9-391. København: C.A. Reitzels Forlag.
- Koudal, Jens Henrik. 2005. "På sporet af 'originale nationaltoner'". I *Veje til danskheden: Bidrag til den moderne nationale selvforståelse*, redigeret af Palle Ove Christiansen, 95-123. København: C.A. Reitzels Forlag.
- Koudal, Jens Henrik. 2007. "Nationalsange – kongehymner, revolutionsmarcher eller folkesange?" I *Det ombejlede folk: Nation, følelse og social bevægelse*, redigeret af Palle Ove Christiansen og Jens Henrik Koudal, 97-125. København: C.A. Reitzels Forlag.
- Kristensen, Bent Egaa Bastholm. 2007. *Historisk metode: En indføring i historieforskningens grundlæggende principper*. København: Hans Reitzels Forlag.
- Lyotard, Jean-François. 1982. *Viden og det postmoderne samfund*. Oversat af Finn Frandsen. Aarhus: Sjakalen
- Marstal, Henrik. 2006. *Sange fra glemmebogen – eller huskekager fra fortiden? Forvaltninger af traditionelle sangrepertoarer i dansk rock fra omkring årtusindeskiftet*. Ph.d.-afhandling. Københavns Universitet.
- Marstal, Henrik. 2020. "Danmarksfilm". I *Sanghåndbogen: En præsentation af sangene i Højskolesangbogens 19. udgave*, redigeret af Jesper Moesbøl, opslag 415. København: Forlaget Højskolerne.
- Marstal, Henrik. 2022. "Det store afdans(k)ningsbal? Postnationale tendenser i det 21. århundredes fællessangskultur". *SANG* 3: 27-50.
- Michelsen, Morten. 2001. "'Rytmask musik' mellem høj og lav". *Musik og forskning* 26: 61-81.
- Michelsen, Morten og Annemette Kirkegaard. 2013. "Introduktion: Rockens historier, kulturer, genrer og geografier". I *Rock i Danmark: Studier i populærmusik fra 1950'erne til årtusindeskiftet*, redigeret af Morten Michelsen, 11-32. Odense: Syddansk Universitetsforlag.
- Mikkelsen, Morten. 2020. "601 danmarkssange med udsyn og ånd". *Kristeligt Dagblad*, 13. november. <https://www.kristeligt-dagblad.dk/kulturhistorie/601-danmarkssange-med-udsyn-og-aand>.
- Munch, Knud og Helge Rørtoft-Madsen, red. 2006. *Kampen mod svampen: Facetter af Ebbe Kløvedal Reich*. København: Politisk Revy.
- Møller, Peter. 1975. "Indledning". I *Hej du! Danske beatsange med noder og akkorder*, red. Peter Møller, 15-39. København: Borgen.
- Møller, Peter, red. 1975. *Hej du! Danske beatsange med noder og akkorder*. København: Borgen.
- Nissen, Henrik S. 1992. "Danskeren 1972: Billeder og budskab". I *Dansk identitetshistorie*. Bind 4: *Danmark og Europa 1940-1990*, redigeret af Ole Feldbæk, 392-420. København: C.A. Reitzels Forlag.
- Rasmussen, Søren Hein. 2006. "Ebbe Kløvedal Reich og de folkelige bevægelser". I *Kampen mod svampen: Facetter af Ebbe Kløvedal Reich*, redigeret af Knud Munch og Helge Rørtoft-Madsen, 39-50. København: Politisk revy.

- Reich, Ebbe Kløvedal. 1973. *Svampen og korset: Fortsatte optegnelser til en krønike*. København: Rhodos.
- Skyum-Nielsen, Erik. 2006. "Smerten holder op: Ebbe Kløvedal Reich som lejlighedsdigter og brugspoet". I *Kampen mod svampen: Facetter af Ebbe Kløvedal Reich*, redigeret af Knud Munch og Helge Rørtoft-Madsen, 158-167. København: Politisk revy.
- Strube, Henrik. 2006. "I en diffus, tilrøget hippietid". I *Kampen mod svampen: Facetter af Ebbe Kløvedal Reich*, redigeret af Knud Munch og Helge Rørtoft-Madsen, 148-154. København: Politisk revy.
- Sørensen, Villy. (1977) 2000. "Det indre danmarksbillede". I *Danske tilstande: En antologi af danske essays*, redigeret af Thorkild Borup Jensen, 62-67. København: Schønberg.
- Taysom, Joe. 2020. "Jimi Hendrix Explained Why He Played 'Star-Spangled Banner' at Woodstock, 1969". *Far Out*, 11. august. <https://faroutmagazine.co.uk/jimi-hendrix-national-anthem-woodstock-explanation-dick-cavett/>.
- Warming, Per. 1988. *Folkelig sang der swinger – fra Grundtvig til Kim Larsen: Sange og samtidsbilleder*. Egtved: Edition Egtved.
- Washington, Corey A. 2020. "How Jimi Hendrix Turned the Star Spangled Banner into a Protest Anthem". *Classic Rock*, 23. juni. <https://www.loudersound.com/features/how-jimi-hendrix-turned-the-star-spangled-banner-into-a-protest-anthem>.
- Østergaard, Uffe. (1984) 2000. "Ydmyg selvhævdelse – en dansk kunstart". I *Danske tilstande: En antologi af danske essays*, redigeret af Thorkild Borup Jensen, 76-85. København: Schønberg.

Abstract

"Despite its deficiencies, I like the country I live in": The Advent of "Denmark-Songs" and the Breakaway from National Songs as a Discursive Phenomenon

This article identifies and explores a trend in Danish popular music as well as communal singing which arose during the early 1970's as an antidote to the long-established national songs and songs about the nation. The trend revealed a rather new way of thematizing national identification matters in which a critical attitude towards the country was explicit, although the songs always reflected a deep devotion as well. In this way, the songs in question established a counter-narrative to the national songs which was apparent from the early 1970's to the mid-1980's, but was resumed again in the early 2000's.

By analyzing three distinct "Denmark songs" by, respectively, No Name ("Fødelandssang", 1972), Trille ("Danmark", 1979) and Gnags ("Danmark", 1986), the article points to three different ways in which such critical yet loving attitudes could be implemented. It is argued that this counter-narrative, which focused on elements of discontinuity, was a function of a self-conscious and critical folk and rock movement during the 1970's and 1980's in which the distancing involved was a result of the breakdown of the "great" narratives of Denmark as a unified nation, fueled by the heated debate prior to the country's incorporation into the EU in 1973.

Keywords: Communal singing, popular music discourse, counter-narratives, the 1970's, the 1980's

Henrik Marstal er lektor på Rytmask Musikkonservatorium og ph.d. Han er forfatter til en længere række bøger om musikalske emner og desuden medredaktør af flere sangbøger. Gennem en længere periode har han beskæftiget sig med fællessangskultur og dansk sanghistorie som forskningsfelt.

Det store afdans(k)ningsbal?

Postnationale tendenser i det 21. århundredes
fællessangskultur

I. En mulig afnationaliseringsproces

Denne artikel sætter fokus på, hvad der kan betegnes som en *post-national* tendens i dansk fællessangskultur blandt dens skabere, brugere, formidlere og arrangører – en tendens, som er i tråd med dele af den generelle teoriudvikling inden for nationalismeforskningen siden 1990'erne, og som til en vis grad modsvarer den generelle samfundsudvikling i det 21. århundrede. Efter at have identificeret denne tendens vil jeg i artiklen undersøge, hvordan *fædrelandssange* såvel som de senere tilkomne *danmarkssange* (Marstal 2022) er blevet opfattet, anvendt og forhandlet i en tid, hvor nationaldiskursen ikke nødvendigvis længere giver sig selv. Artiklen vil søge at sandsynliggøre, at det nationale aspekt af fællessangskulturen har mistet delvist momentum i det 21. århundrede. Dette er sket til trods for en jævnt stigende interesse for og besindelse på fællessangskulturen overalt i det danske samfund siden sidst i 00'erne – med coronakrisens fællessangs-craze i 2020 på landsdækkende tv som det foreløbige højdepunkt (se Borčák 2021; Kristensen 2021; Marstal 2021; Sørensen et al. 2021) – og til trods for en solid opbakning til fællessangen forstået som nationalkultur.

Dermed peger situationen på muligheden for, at fællessangskulturen længere ind i det 21. århundrede vil undergå en afnational-

iseringsproces, hvor fædrelandssange – der historisk set har fremstået som emblematiske for den hegemoniske nationaldiskurs – kun tages i brug ved helt særlige lejligheder. I denne proces vil også mere generelt nationaliserende aspekter af den danske sangtradition kunne blive mindre relevante for sangenes egnethed som fællessange. Med andre ord kan tilstedeværelsen af sådanne denationaliserende tendenser have bragt fællessangskulturen til en skillevej allerede her i 2020'erne, hvor kulturens diskursive og instrumentelle kobling til fænomenet danskhed kan vise sig at vige til fordel for den situation, at fællessangskulturen så at sige snarere vil blive anvendt af danske statsborgere og andre bosatte i Danmark i egenskab af at være *borgere* snarere end *danskere*. Det betyder ikke nødvendigvis, at nationalstaten som politisk, økonomisk og social enhed vil blive svækket endsige uønsket, men snarere at dens kulturelle aspekter vil blive nedtonet som følge af en øget *forlegenhed* ved 'det nationale' som sådan, der traditionelt har sat et markant historisk-kulturelt præg på fællessangstraditionen.

II. Den postnationale tendens

For at kvalificere denne tendens i dansk fællessangskultur vil jeg i dette baggrundsafsnit introducere og diskutere det postnationale som begreb. Begrebet betegner den omstændighed, at et givet lands nationale habitus i de komplekse relationer mellem befolkning og stat, mellem fortid og nutid samt mellem identitet og mangel på samme kan blive destabiliseret eller 'betydningsreduceret' som følge af ændrede betingelser for 'det nationale' aspekt. Denationalisering kan opstå i tilfælde, hvor etniske grupper inden for en given nation begynder at arbejde for løsrivelse eller udstødelse af andre etniske grupper, eller det kan opstå, hvor forholdet mellem befolkning og statsledere bliver så problematisk, at den givne nation så at sige tvinges til at genskabe sig selv. Mindre dramatisk kan denationaliseringer også opstå, når vedtagne fortællinger om en given nation over tid bliver afgørende udfordret af en kritisk masse i befolkningen, hvorved tilliden til det nationale som et grundlæggende fundament for livsudøvelse svækkes.

Indtil nu er fremkomsten af denationaliserende elementer i de senmoderne, vestlige samfund først og fremmest blevet identificeret og beskrevet ved hjælp af det socialteoretiske begreb *det postnationale*. Begrebet kom i spil fra og med 1990'erne som en måde at forholde sig til og indfange de ændrede betingelser for national suverænitæt,

som den på det tidspunkt stadig mere dominerende globaliseringsfase udfordrede. Den indisk-amerikanske antropolog Arjun Appadurai (1996), de to tyske sociologer Jürgen Habermas (1998) og Ulrich Beck (2005) foruden andre iagttagere begyndte at argumentere for, at konturerne af en postnational epoke – eller, med Habermas' udtryk: en postnational konstellation (Andersen 2008, 36) – var i færd med at indfinde sig.

Det skete ud fra det ræsonnement, at nationalstaterne i senmoderiteten for det første havde mistet en stor del af deres suverænitæt på grund af et forpligtende engagement i transnationale økonomisk-politiske unioner såsom EU, og transnationale institutioner såsom Verdensbanken.¹

For det andet havde globale techgiganter som Google og Microsoft på forbløffende kort tid etableret sig med en gennemslagskraft, som svækkede nationalstaternes eksistens (Breen og O'Neill 2010, 3).

For det tredje var det i hvert fald siden 1980'erne blevet mere end almindelig svært for nationalstaterne på egen hånd at håndtere tidens globale udfordringer relateret til miljø- og klimakriser, pandemier, flygtningekriser, naturkatastrofer, terrorhandlinger og befolkningstilvækst (Breen og O'Neill 2010, 3), jf. Ulrich Becks centrale pointe om, at globale risikoudfordringer ikke kan løses ud fra et nationalt perspektiv (Andersen 2008, 37).

For det fjerde havde en ny, globaliseret økonomisk orden af nyliberalt tilsnit opnået bred tilslutning, hvilket gjorde det sværere for nationalstater at forfølge og implementere økonomiske dagsordener uafhængigt af disse, blandt andet fordi "[m]ultinationale koncerner flytter kapital, arbejde og produktion til de dele af verden, hvor lønsomheden er størst, uafhængigt af nationale grænser" (Andersen 2008, 37).

For det femte var der opstået en øget supranational mediedagsorden, hvor en række vestlige, internetbaserede medier blev sikret stor dominans komplet uafhængigt af nationalstatsgrænser – hvilket forløb parallelt med en øget supranational kulturdagsorden, hvor globaliseringen af populærkulturelle udtryksformer inden for især musik og film ligeledes blev sikret stor dominans.

Og endelig for det sjette blev selve identifikationen med det nationale henimod slutningen af 1900-tallet i det hele taget opfattet af mange som en stadig mere diffus og for nogle endda abstrakt stør-

1 Det er ganske vist blevet fremført, at det retteligen bør hedde "postnationalistisk" snarere end "postnational" (Breen og O'Neill 2010, 3). Jeg er dog af den opfattelse, at "postnational" er det bedst dækkende ord og vil derfor anvende det her.

relse, netop som følge af globaliseringsprocesserne og den institutionaliserede kosmopolitisme, der ifølge Beck frembragte en ”ny global offentlighed” (Andersen 2008, 37) – og i øvrigt var ’det nationale’ som forestilling blevet en mere flertydig størrelse end nogensinde tidligere på grund af væksten af minoritetsbefolkninger i et meget stort antal lande verden over.

Uden at benytte ordet ’postnational’ stod det i perioden desuden klart også for dele af nationalismeforskningen, at national identitet var blevet delvist udvisket af de pågående globaliseringsprocesser, der havde frembragt et kosmopolitisk demokrati, hvor blandt andet ”transnational social movements and networks” (Vertovec og Cohen 2002, 11) spillede en stadig større rolle, og hvor forestillingen om homogene nationalkulturer derfor under alle omstændigheder ikke længere var holdbar (Özirimli 2000, 197). Netop denne omstændighed gjaldt og gælder også Danmark, hvor en sådan forestilling heller ikke længere er holdbar som følge af den øgede mængde af minoritetsdanskere, der ikke nødvendigvis har været hvide, ikke nødvendigvis har været kristne, og ikke nødvendigvis har haft dansk som deres primære modersmål. Alene dette forhold bidrager til at forstå Danmark som en postnational nation (se hertil Corona og Madrid 2008), hvor enhedskulturelle markører har fået sværere betingelser. Dertil kan man lægge en generel ændret tidsånd, hvor optagetheden af kollektive, forpligtende værdifællesskaber som f.eks. den nationale forankring lader til at være blevet mindre, hvilket betyder, at besindelsen på den givne nations historie og kulturelle karakteristika kan være mere eller mindre fraværende.²

I øvrigt har også en dansk iagttagelse som sociologien Peter Gundelach registreret en svækkelse af nationens agens, og med reference til sociologerne Roland Robertson, Ulrich Beck og Anthony Giddens anfører han individualiserings- og globaliseringsprocesserne som årsager hertil. Han peger dog samtidigt på, at sidstnævnte samtidig styrker det nationale projekt – og lufter polemisk en antagelse om, at det i givet fald ”vil tage nogenlunde lige så længe at afskaffe nationerne, som det har taget at etablere dem, dvs. nogle hundrede år” (Gundelach 2002a, 61-64).

2 Der er dog undtagelser herfra: I det 21. århundrede er nationalisme atter blevet en attraktiv position at forfølge for visse grupperinger. Det kunne skyldes, at nationalisme ifølge sociologen Anthony Giddens lader sig forstå som ”et svar på det kulturelt frisatte menneskes behov for identifikation i en globaliseret verden. Nationalismen bliver dermed et kærkomment tilflugtssted, der kan tilbyde en følelse af identitet og af at høre til et sted i en tilværelse præget af traditioners og strukturers opløsning” (Mengers og Christensen 2016). For, som kommentator og forfatter Hans Hauge i den forbindelse har udtalt, er nationalisme ikke længere et ideologisk projekt, men derimod et identitetsprojekt (Mengers og Christensen 2016).

Opkomsten af det postnationale kan som nævnt ses som det ene led i en diskursorden, hvor kampen om hegemoni udspiller sig mellem et postnationalt perspektiv på den ene side og et generisk-nationalt perspektiv på den anden – to positioner, der har sameksisteret måske lige siden 1970'erne som en begyndende modsætning, der med årene er blevet mere udtalt. Forestillingerne om det danske, sådan som det vil fremgå senere i artiklen, har i det 21. århundrede udspillet sig inden for en sådan diskursorden, hvor begge perspektiver har haft momentum, og hvor det ikke altid er til at sige, hvilket der har overtaget.

III. Den politiske og kulturelle nedtoning af 'det danske' i det 21. århundrede

Ifølge socialteoretikerne Keith Breen og Shane O'Neill (2010, 3) kan det postnationale ikke forstås som noget, der er trådt i stedet for det nationale, men som noget, der sameksisterer med det – om end med gensidigt afsmittende effekter og på måder, hvor den nationale loyalitet er på retur (Appadurai 1996, 169). Identifikationen med det nationale står altså ikke nødvendigvis i modsætning til tilslutningen til en postnational dagsorden, hvilket er en vigtig pointe i det 21. århundrede, hvor hverdagsnationale forestillinger har stået stærkt, og hvor der ikke mindst i en europæisk sammenhæng har kunnet spores klare tendenser i retning af nationale distinktioner såvel politisk og kulturelt som økonomisk (se hertil f.eks. Jenkins 2012; Iversen 2017; Frederiksen 2019).

Det kendetegner altså den postnationale tendens siden 1990'erne, at tilslutningen til det nationale princip samtidig har været bred og stabil – blandt andet har en undersøgelse påvist, at den nationale stolthed i Danmark i perioden fra 1981 til 2017 har været stigende (Brincker et al. 2019, 52). Ifølge en anden undersøgelse følte over 90 procent etnisk danskere en "meget" eller "ret stærk" tilknytning til Danmark, ønskede at blive begravet her samt forblive her livet ud (Böss 2011, 290). I undersøgelsen *Danskernes værdier* kunne også spores en styrkelse af etniske danskeres nationale tilhørsforhold i undersøgelsen af sådanne værdier i 1980'erne og 1990'erne (Gundelach 2002b), hvilket også den danske værdiundersøgelse fra 2017 pegede i retning af (Frederiksen 2019).

Det er derfor ganske betegnende, at det postnationale som begreb tilsyneladende har været mindre i anvendelse i social- og humanvidenskaberne siden 2010 i forhold til tidligere, hvilket *kunne* ses som

en indikation af, at det har mistet legitimitet: Allerede terrorangrebene den 11. september 2001 gjorde det for mange sværere at tro på muligheden af en verden, hvor nationalstater ikke længere havde stor suverænitet. Flygtningekriserne siden 2015 skulle kun bekræfte dette billede. Det har efterladt det postnationale perspektiv som en i værste fald naiv vision skabt i den vestlige verden om en forbrødrede og forsonende *one size fits all*-strategi nationerne imellem, hvor lighederne overskyggede forskellene, og hvor mellemfolkelighed gik forud for magtanvendelse og økonomisk udbytning.

Blandt kritikerne af det postnationale kan nævnes den amerikanske sociolog Craig Calhoun, der i sin bog *Nations Matter* (2007) kategorisk afskriver det postnationale som mulighed. I en dansk sammenhæng kan nævnes historikeren Michael Böss (2011, 290), der i sin bog *Republikken Danmark* betegner forestillingen om en postnational stat som "absurd" og noget kategorisk konkluderer: "Der er således intet empirisk grundlag for at hævde, at vi er på vej ind i en postnational verden, og at vi er på vej til at blive verdensborgere med en global identitet" (Böss 2011, 291). Også den italienske kulturgeograf Marco Antonsich hører til blandt kritikerne. I 1990'erne var han stærkt skeptisk over for ideen om nationalstaten og hævdede senere i en forskningsartikel, at det postnationale perspektiv opstod ud fra en krise i kongruensen mellem nationen forstået som på den ene side et politisk og på den anden et kulturelt projekt (Antonsich 2008, 508). Men hvor han dermed oprindeligt bekendte sig til en postnational opfattelse, måtte han med tiden ændre holdning, fordi ønsket om at give afkald på ens nationalitet ganske enkelt ikke har kunnet efterspores blandt europæiske borgere.³ Antonsich er her på linje med f.eks. den tyske sociolog Andreas Reckwitz, der i sin bog *Singulariteternes samfund* hævder, at nationen som begreb generelt har oplevet en renaissance lige siden 1980'erne (Reckwitz 2019, 357).

Tilbage til Antonsichs betragtninger: På spørgsmålet om, hvorvidt forskerne tog fejl, når de dengang anså nationalstaten for et snart overstået kapitel, svarede han kort og præcist i et interview i 2017:

De tog ikke fejl, men i 90'erne var verden en anden: Europæerne kom igennem den kolde krig; de delte nationers tid var ved vejs ende. Efter Murens fald opstod der en intellektuel optimisme og selvtillid omkring, at vi kunne komme tættere på hinanden, blive mere kosmopolitane [sic], demokratiske, liberale og multikulturelle – vi troede

³ Den danske nationalitetsforsker Uffe Østergaard har i øvrigt gennemgået en lignende udvikling: Han erklærede sidst i 1980'erne nationalismen for "død", men måtte senere forkaste denne opfattelse (Mengers og Christensen 2016).

jo nærmest på, at verden kunne eksistere uden grænser. I dag synes fremtiden mere dystert, og vi holder os derfor i hver vores nationale skyttegrav. (Omar 2017)

Det hænger sammen med en anden betragtning, som Antonsich fremsatte i selvsamme interview:

EU er i krise, fordi projektet netop blev opfattet som en form for erstatning for de europæiske nationalstater. Denne misforståelse fik ingen rettet op på i tide. Folk vil altid holde deres egen nation og nationalitet kær. Jeg vil ikke opgive følelsen af at være italiener, ligesom I ikke vil give afkald på jeres danskhed. Fremtiden er ikke transnational. Vi forstår os selv og handler med udgangspunkt i der, hvor vi kommer fra. Men nationalstaten behøver ikke fungere som en mur, der adskiller os fra resten af verden. Nationalstaten kan også være en platform, hvorfra vi kan tale med resten af verden. Der er en nationalstat på den anden side af neonationalismen. (Omar 2017)

Hvis dette er rigtigt, kan den ændrede nationale forståelsesramme, som har kunnet identificeres i dele af det 21. århundredes fællessangskultur, siges at være et positivt udtryk for en forståelse af nationalstaten som en dialogisk platform. For nu at blive i Antonsichs billede – og samtidig vende tilbage til denne artikels hovedemne, fællessangen – er det tillige en forståelse, der kan siges at vende sig imod opfattelsen af nationalstaten som en mur, fordi denne mur i sig selv nu er kommet under kritik, ikke blot i kraft af fremkomsten af nyskrevne, fællessangsegne sange, men også som følge af ændrede måder at praktisere fællessang på.

Ikke desto mindre har et denationaliserende perspektiv præget det danske samfund siden 1990'erne, hvilket vil blive begrundet herunder – om end et renationaliserende perspektiv som anført ligeledes har været tydeligt. I en dansk sammenhæng betyder det, at personer, hvis opbakning til dannebrog er markant og entydig (Lindberg 2021), sagtens kunne tænkes samtidig at tilslutte sig postnationale dagsordener på andre niveauer, uden selv at opleve det som en indre modsætning. Men den postnationale tendens udtrykker et behov i tiden for at skabe et mere dynamisk og dialogisk alternativ til den mere traditionelle nationaldiskurs. Her følger en række iagttagelser, der peger i den retning:

(A) Ifølge samfundsforskeren Christian Albrekt Larsen har der i det 21. århundrede kunnet iagttages en tendens til, at danske borgere ”langsomt, men sikkert” er blevet både mindre nationalkonservative og mere republikanske, samtidig med, at ”[f]orestillingen om

en autentisk dansk kultur fylder mindre og mindre” (Anon. 2017). Larsens undersøgelse *Den danske republik: Forandringer i danskerne nationale forestillinger* (2016) baserer sig på spørgsmål angående nationale forestillinger, som mere end 1300 respondenter i alderen 18 til 79 år svarede på, dels i 2003, og dels i 2013. Undersøgelsen kan siges at pege på en postnational tendens i og med, at det nationale aspekt er blevet mindre prægnant, også når der tages hensyn til den nødvendige skelnen mellem ”generations-, periode- og alderseffekter” blandt undersøgelsens respondenter (Larsen 2016, 45). Svarene var stabile i de to undersøgelsesår, og der kunne derved ikke spores en egentlig udvikling i respondenternes forestillinger om det nationale, ligesom stoltheden ved at være dansk ligeledes var stabil (Larsen 2016, 53-58). Men det er tankevækkende, at respondenternes tilknytning til den geografiske enhed Danmark var markant i begge undersøgelsesår. Antallet af respondenter, der oplevede en ”meget tæt” relation til nationen var nemlig i begge tilfælde 56 procent – langt større end tilknytningen til hhv. ens egen kommune (hhv. 16 og 12 procent), ens egen by eller landområde (hhv. 30 og 27 procent) og Europa (hhv. 17 og 16 procent) (Larsen 2016, 52-53). Til gengæld var der fra 2003 til 2013 foregået, hvad Larsen (2016, 65-78) kalder ”en opblødning af monokulturalismen”, hvilket vil sige, at der blandt respondenterne kunne spores en tendens til at anse Danmark som et mere multikulturelt land i 2013 i forhold til 2003.

(B) Opfattelsen af dannebrogens betydning er under forandring: Ifølge en rundspørge bragt i *Kristeligt Dagblad* i 2016 var 83 procent af befolkningen ”enige” eller ”helt enige” i, at dannebrog er et positivt symbol – men en tilsvarende undersøgelse i 2012 viste et tal på 92 procent (Mikkelsen 2016). Tilsvarende viste en undersøgelse fra Grænseforeningen fra 2018, at 76 procent anvendte små dannebrogflag som pynt mod 90 procent i 2012. Endvidere angav 60 procent, at de brugte dannebrog ved festlige lejligheder mod 78 procent i 2012. Endelig var andelen af borgere, som ikke brugte dannebrog i det hele taget, steget fra 4 procent i 2012 til 9 procent i 2018 (Anon. 2018). Det kan ganske vist ikke afvises, at disse ændringer er udtryk for en generel afmatning i interessen for det nationale, eller for en tilbagevenden til mere ’normale’ tilstande, efter at danskhed som fænomen havde nydt særlig bevågenhed blandt mange borgere i perioden omkring og efter årtusindeskiftet. Men det kan også være, at ændringerne kan forstås som resultatet af en postnational tendens, der indikerer, at det nationale er blevet sværere at samles om endsige bakke op om.

(C) EU-parlamentsvalget i 2019 havde i Danmark en rekordhøj stemmeprocent på 66,1%, hvilket kunne ses som en indikator på, at

vælgerne anså såvel EU-projektet som landets repræsentation i EU som vigtigere end nogensinde før (Brixen 2020). Og ifølge et notat fra tænketanken EUROPA fra samme år havde danske borgere samlet set ikke tidligere været så positivt stemt for landets medlemskab af EU, hvor 76 procent så det som ”en god ting”, mens blot 7 procent så det som ”en dårlig ting”, hvilket var den højeste opbakning nogensinde (Kjems 2019). Tilsvarende var ”den andel af befolkningen, som opfatter medlemskabet af EU negativt reduceret med tre fjerdedele, mens andelen med en positiv holdning er næsten fordoblet” (Kjems 2019). Valget viste altså, at danskerne bakkede op om et forpligtende engagement i EU som helt centralt. Denne tendens kan også spores i Larsens undersøgelse, hvor andelen af respondenter, der mente, at EU skulle have ”den samme eller mere magt end medlemslandenes regeringer” (Lassen 2016, 108-109) var steget fra 35 procent i 2003 til 43 procent i 2013. Også denne omstændighed kan opfattes som udtryk for en postnational tendens.

(D) Antallet af asylansøgere er på årsplan faldet støt op gennem det 21. århundrede. Bortset fra 2015, året for den store flygtningekrise, hvor mere end 10.000 personer indvandrede med asyl som opholdsgrundlag, og 2022, hvor titusindvis af ukrainske flygtninge søgte om midlertidig opholdstilladelse i kølvandet på den russiske invasion af landet, faldt tallet de kommende år markant, og i 2019 indvandrede blot 761 personer på den baggrund (Anon. 2020). Det særlige argument for at forfægte en restriktiv national dagsorden, som havde nydt gennemslagskraft på det politiske niveau lige siden 1990’erne, så altså hermed ud til at være blevet svækket. Iagttagelsen falder ligeledes sammen med den omtalte tendens registreret af Christian Albrekt Larsen mellem 2003 og 2013 til at anerkende nationen som en mere multikulturel enhed: Antallet af respondenter, der opfattede et dansk multikulturelt samfund som bedre end et ditto monokulturelt, var i perioden steget fra 10 til 17 procent. Det var især de unge og yngre kohorter, der mente det: For de 20-29-årige var tallet steget fra 13 til 25 procent, og for de 30-39-årige var det steget fra 13 til 27 procent (Larsen 2016, 66-68). Tilsvarende kunne iagttages en opblødning i opfattelsen af, hvornår en person var ”rigtig dansk”: Bl.a. var antallet af respondenter, der angav det at kunne tale dansk som et ”meget vigtigt” kriterium for at være dansk, faldet fra 75 til 64 procent, mens tallet for det at være født i Danmark var faldet fra 37 til 29 procent (Larsen 2016, 83).

(E) Hvad angår minoritetsdanskere er det betegnende, at ”de globale menneskerettigheders øgede indflydelse på lokale politikker [har] sløret den konventionelle dikotomi mellem nationens medborgere

og 'de andre'", sådan som musikforskeren Kristine Ringsager (2016, 129) har bemærket det med henvisning til den postnationale sociolog Yasemin Soysal. Dette er en proces, der er blevet stadig tydeligere siden slutningen af 1900-tallet, ikke mindst i en række europæiske lande, og som har betydelige postnationale implikationer for forståelsen af medborgerskab som noget, der ikke nødvendigvis længere har med national forankring at gøre.

(F) Endelig kan man pege på en generel tendens til, at de kollektive erindringsfællesskaber i relation til det nationale er blevet en mere diffus størrelse, i takt med at oplevelsen af at tilhøre et globalt fællesskab er blevet markant forstærket op gennem det 21. århundrede. Erindringsfællesskaberne har ganske enkelt ændret karakter, blandt andet fordi den kulturelle homogenitet er blevet mindre klar, og fordi "kærligheden til nationen" (Dursun 2015, 178) er blevet et langt mere diffust begreb i den nationsbygning, der også er pågået i det 21. århundrede.

At der på den anden side har kunnet identificeres kortvarige, men desto mere intense tilslutninger til brugen af dannebrog som nationalsymbol, stod ikke mindst klart under Danmarks deltagelse EM-turneringen i herrefodbold i sommeren 2021 (Lindberg 2021). Når det kom til at give sin begejstring for et dansk landshold til kende, var tilslutningen til det nationale dermed fuldkommen uproblematisk. Eksemplet viser, hvordan den postnationale tendens kan være både mere kompleks og mindre entydig, end disse nedslag giver udtryk for.

IV. Postnationale aspekter af fællessangskulturen

Det er som nævnt min antagelse, at et postnationalt aspekt har givet sig til kende i dele af det 21. århundredes fællessangskultur i relation til de fællessangskategorier, der tekstligt forholder sig eksplicit til nationaldiskursen: *fædrelandssangene* og *danmarkssangene*. Ved hjælp af tekstlige, nationalkonstituerende elementer forholder fædrelandssange sig eksplicit til det danske som et entydigt positivt og samlende fænomen, der kalder på de syngendes (ukritiske) agtelse og anerkendelse (Borčak og Marstal 2022, 219-223). Sådan er fædrelandssangene altovervejende blevet fremstillet i sangbøger og anvendt i praksis lige siden deres udbredelse i begyndelsen af 1800-tallet. Ikke desto mindre skulle en række forhold fra omkring 1970 udfordre fædrelandssangens hegemoniske position. Fra og med dette årti blev der nemlig skrevet en række såkaldte *danmarks-*

sange, hvor et eksplicit nationalt-kritisk aspekt var tilstedeværende, og enhver heroisering af nationaldiskursen tilsvarende fraværende (Borčak og Marstal 2022, 247-249). Og da fædrelandssange igen begyndte at dukke op i 1990'erne, var noget afgørende forandret: Den tekstlige retorik var mere afdæmpet eller underspillet, og melodikken mindre bombastisk end det var tilfældet for mange fædrelandssange skrevet i ældre tider. Som det var tilfældet for danmarkssangene, blev det danske herved fremstillet mere nøgternt og realistisk, og mindre forførende og manipulerende, end fædrelandssangene ofte kunne siges at være (Marstal 2022). Tiden var ganske enkelt rendt fra fædrelandssangenes traditionelle fremtoning i nyskrevne sange, men med mulig reference til danmarkssangene som såvel korrektiv som katalysator havde der til gengæld vist sig en ny vej: at fremstille fædrelandskærligheden tekstligt og musikalsk som noget, der foregik med betydeligt mindre armbevægelser. Efter årtusindeskiftet skulle danmarkssangene få en markant tilbagekomst i populærmusikalsk regi, og en række af dem er endvidere indgået i fællessangskulturen.

Fædrelandssangene består i det 21. århundrede fortsat som en vital del af den danske sangtradition: De har været og er fortsat tilgængelige i et stort antal sangbøger, herunder de tre udgaver af *Højskolesangbogen*, der er udkommet siden 1989, og de synges fortsat i stor stil. Men der har kunnet iagttages en række ændringer i anvendelsen og også udbredelsen af dem, som underbygger eksistensen af et post-nationalt perspektiv. Her følger et bud på i hvert fald tre af dem:

1. *En faldende interesse for at synge fædrelandssange samt for at benytte dem som identitetsrelaterede pejlemærker.* Fædrelandssange har traditionelt indtaget en dominerende position i fællessangtraditionen, ikke mindst fordi nationaldiskursen været udgjort et centralt omdrejningspunkt for danske sange lige siden begyndelsen af 1800-tallet. Sådanne sange har ikke kun tjent nationsopbyggende formål, men har også opfyldt et behov for at markere sig mod ydre fjender i rækken af krige mod Preussen/Tyskland fra den første preussiske krig i 1848-50 til den tyske besættelse af Danmark i 1940-45. Danske sangbøger har derfor i et meget stort omfang altid medtaget fædrelandssange, ligesom disse sange generelt er blevet betragtet som værende essentielle for fællessangskulturens nationsopbyggende funktion. Det er således karakteristisk, at i 14. udgave af *Højskolesangbogen* (1951), hvor konsolideringen af det nationale i besættelsens efterdønninger forekom central, havde omkring 90 ud af bogens 810 sange karakter af fædrelandssange, altså hver niende sang. Tallet var endnu højere i undervisningsvejledningen *Den Blå Betænkning* fra 1960, der opstod i kølvandet på den nye folkeskolelov fra 1958. Her blev der oplistet

lidt over 250 sange og salmer fordelt på alle klassetrin, som skolerne blev anbefalet at benytte – og omkring 40 af dem, altså knap hver sjette, havde karakter af fædrelandssange.⁴

Herefter begyndte tingene at ændre sig: En lang række fædrelandssange gik efterhånden af brug, eller de blev kun sunget ved sjældne lejligheder. Resultatet var, at mens fædrelandssangene fortsat blev betragtet som værende essentielle, blev deres antal i den kollektive bevidsthed formindsket, hvilket kan ses af en lang række af de sangbøger, herunder senere udgaver af *Højskolesangbogen*, der skulle udkomme fra 1960'erne og frem. I 17. udgave af bogen (1989) var godt og vel 50 ud af 572 sange – altså omkring hver tiende eller elleve – fædrelandssange. I forlængelse af disse betragtninger kan det bemærkes, at DR's obligatoriske daglige afspilninger af en af de to nationalsange (eller begge på visse dage) efter en nedtrapning i 1957 helt ophørte i 1972, altså samme år som Danmark stemte ja til EF (Koudal 2007, 113).

Tendensen er fortsat frem til i dag. Et illustrativt eksempel er fællessangsaktiviteterne i coronakrisens første tid i foråret og forsommeren 2020 med Phillip Fabers populære morgensangsudsendelser på DR som det altdominerende omdrejningspunkt. Her forekom et nationalt perspektiv på fællessangen at være mindre relevant, måske fordi krisen havde rod i en global pandemi, og ikke – som det for eksempel var tilfældet under den store alsangsbevægelse i besættelsens første to-tre år – en fjende i form af en besættelsesmagt. Antallet af fædrelandssange i løbet af udsendelserne androg omkring 8-9 procent, altså omkring hver elleve eller tolvte sang (Marstal 2021, 49). Men det er især værd at bemærke, at i den samlede, uofficielle oversigt over de seerønsker, som hver dag indkom,⁵ var blot mellem 6 og 7 procent af det samlede materiale, altså et sted mellem hver fjortende og sekstende sang, fædrelandssange – og det hører med til historien, at der var en opgang i forslagene i dagene op til til årsdagen for befrielsen den 5. maj (Marstal 2021, 49). Tankevækkende nok var disse forslag til fædrelandssange fordelt på mindre end ti forskellige titler (Marstal 2021, 49), hvilket kan ses som en indikation på, at repertoireet er blevet indsnævret betydeligt i den kollektive bevidsthed sammenlignet med ældre tider.

2. *En vis forlegenhed over at besyngte 'det nationale'*. Da forfatteren

4 En oversigt over dette repertoire foruden bestemmelsen om faget Sang (Musik) kan ses i Aller og Schelde 1998, 126-137.

5 Listen bestod af omkring 4700 forslag, men DR Pige Korets produktionsleder, Trine Heide, vurderer det samlede antal indkomne forslag til at være en del højere, nemlig 6000-8000 (Marstal 2021, 49). Jeg vil gerne takke Heide for at have fået adgang til listen.

og debattøren Klaus Rothstein i 2005 udgav *Tid til forundring – en debatbog om den borgerlige kulturkamp*, kom han også ind på problematikken. Det skete med afsæt i en aviscommentar fra forfatteren Lars Bonnevie, der havde skrevet om sin forlegenhed ved at være til stede ved arrangementer, hvor ”I Danmark er jeg født” blev afsunget, fordi dens nationalistiske undertoner kunne virke både ”forførende og oppustede” (Rothstein 2005, 50). Rothstein var dog – måske uden at være klar over det – åbenbart gået med på den tids udbredte omskrivning af den verdensvendte opfattelse, der ligger i ordene ”der har jeg hjemme” til det mere nationalistisk klingende ”her har jeg hjemme”. Derved kom han ironisk nok til at anerkende netop den position, som han kritiserede. Han bemærkede:

Når jeg kommer i nærheden af *Højskolesangbogen*, synger jeg gerne med på [sangen], som mange mener burde være Danmarks nationalsang. Jeg synger meget gerne ”her [sic] har jeg hjemme” og ”her [sic] har jeg rod, herfra [sic] min verden går”. Men jeg har bemærket, at sangen har fået en bismag, ikke fra H.C. Andersens digterhånd, men fra de ubønhørlige krav om national hengivelse og værdifasthed, der præger samfundsdebatten i disse år. [...] Men jeg vil ikke give efter for denne bismag. Jeg vil ikke lade den nationalistiske og dogmatiske danskhedsideologi tage glæden ved sangskatten fra mig, og da slet ikke når vi taler om et digt af *kosmopolitten* H.C. Andersen, der forenede fædrelandskærligheden med en fordomsfri nysgerrighed for fremmede kulturer. (Rothstein 2005, 50; kursivering i original)

Forlegenheden havde indlysende forbindelse til den politiske tidsånd, som havde gjort det stuerent at modarbejde enhver form for indvandring til Danmark – men den kunne netop derfor også ses som udtryk for, at en postnational dagsorden var kommet på banen. Og som det fremgår, skulle fædrelandssangene i en danskhedsfokuseret tidsalder blive del af en kulturkamp om, hvem der har retten til at definere danskheden gennem fællessang, og hvem der eventuelt ikke har – og det var en pointe, at sangen ikke nødvendigvis længere skulle eller kunne tages for pålydende. Fællessangens diskursorden i det 21. århundrede inkluderede nu nemlig en position, hvor forestillingen om det nationale blev modsagt af en postnational tendens til at ville undgå at blive bragt i forbindelse med en sang med et så entydigt nationalistisk indhold.

Et andet eksempel er det tilbagevendende festspil Vilhelmsborg i Aarhus, hvor bestyrelsen i 2019 besluttede at droppe en 29 år gammel tradition med at slutte forestillingerne af med ”Der er et yndigt land” som fællessang mellem de optrædende og publikum. Det skete, efter

at festspilsdeltagerne gennem en årrække havde udtrykt ønske om at udelade denne del af festspilstraditionen, og nu blev det efterkommet (Lindberg og Munk-Petersen 2019). Lignende traditioner har gennem tiden gjort sig gældende ved andre festspil også, hvor der dog ikke har været diskussioner af det betimelige i at afslutte med nationalsangen. Dog oplevede jeg selv under H.C. Andersen-festspilene i Den Fynske Landsby i Odense i sommeren 2021, hvordan den traditionelle afslutning med fællesafsyngning af ”I Danmark er jeg født” blev modtaget med betydelig tøven blandt publikum. På de fleste bænke endte man ganske vist med at synge med, men det varede længe, før publikum kollektivt overgav sig til denne sanghandling. Desto mere bemærkelsesværdigt var det, at teksten til afslutnings-sangen jo var skrevet af selvsamme H.C. Andersen, og at der altså derved var en rød tråd mellem den og selve festspillet. Men selv ikke denne formidlende omstændighed kunne hindre den nævnte tøven i at brede sig.

Disse eksempler har en parallel i den tiltagende afvikling af flagsangsgenren – en afart af fædrelandssangene, hvor dannebrog hylides i sang, når det bliver sat (dvs. hejst op, typisk om morgenen) eller strøget (dvs. hejst ned, typisk om aftenen). Traditionen er nemlig stort set gået af brug i de senere generationer. Selv engang udbredte sange i det danske fællessangsrepertoire som ”Der er ingenting, der maner som et flag, der går til tops” med tekst af Axel Juel (1915) og melodi af Georg Rygaard (1917) eller ”Vift stolt på Codans bølge” (originaltitel: ”Til Dannebrog”) med tekst af B.S. Ingemann (ca. 1807) og melodi af Rudolph Bay (1817), er for længst gået næsten helt af brug. Noget kunne tyde på, at det at give selve flaget denne form for opmærksomhed er blevet opfattet som i stigende grad patetisk – og som noget, der afgjort hører tidligere tiders nationalitetsopfattelse til. At flagsangen som begreb i den forstand er blevet en anakronisme, kan dermed ses i relation til det 21. århundredes forlegenhed over alt for eksplicite danskhedstilkendegivelser. Et specialestudie bragte tilsvarende udsagn fra en række informanter, alle unge, der berettede om modviljen ved at afsynge netop nationalsangen, fordi den kunne vække en for dem ubehagelig nationalistisk følelse, som de ikke mente havde sin berettigelse i fællessangskulturen (Pedersen u.å., 40-43). Tilsvarende viste en måling foretaget af analyseinstituttet Norstat i 2019, at 14 procent i alderen 18-29 var ”enig” eller ”helt enig” i udsagnet: ”Dannebrog er et negativt symbol på nationalisme”, og at tallet endda har været stigende i årene forinden (Lindberg og Munk-Petersen 2019).

3. *Nyere fædrelandssange og danmarkssange tenderer generelt mod at fremstille 'det nationale' på afdæmpede eller ironiske måder.* Som det

blev redegjort for ovenfor, har nyskrevne fædrelandssange (dvs. siden 1990'erne) tenderet mod en mere afdæmpet og underspillet fremstilling af det nationale i forhold til de ældre fædrelandssange, hvilket også helt generelt har gjaldt for danmarkssange siden deres fremkomst omkring 1970. Især de nye fædrelandssange kan ses som udtryk for, at der nu var opstået et ønske om at forstå det danske ud fra de ændrede betingelser, som de omsiggribende globaliseringsprocesser i 1900-tallets sidste to årtier havde ført med sig.

Også disse sange kunne siges at være udtryk for en revideret og mere nuanceret opfattelse af danskhed sammenlignet med den tekstlige og musikalske retorik, som havde præget tidligere tiders fædrelandssange: Dels blev relationen til omverdenen inddraget som et grundvilkår på godt og ondt i modsætning til det traditionelle fokus på Danmark alene; dels gjorde man op med traditionen for at beskrive landet, folket, naturen og sproget i gængse, (selv)rosende vendinger (Østergaard 2000, 83-84); og dels opgav man anvendelsen af familiemetaforer ("Mor Danmark", "Danmarks døtre og sønner") – hvilket i øvrigt gjorde det klart, at genrebetegnelsen 'fædrelandssange' jo i selv sig var en (forældet) familiemetafor. Endelig afstod man gennemgående fra at benytte de selvberoende elementer med dertilhørende symbolsk indtagelse af (sang)rummet, som tidligere havde kendetegnet genren.

Disse omstændigheder gjaldt ikke blot tekstligt, men også musikalsk: Melodierne til de nye sange var mere afdæmpede eller underspillede, ligesom det også var tilfældet for periodens nænsomme opdateringer af genren, med Nannas melodi til "Der er et yndigt land" (1993) og Sebastians melodi til "I Danmark er jeg født" (1995) som prægnante eksempler. Og melodierne til sange som "Godmorgen, lille land" (1998) og "En stribe grønt" (egentlig kaldet "Mit land") (2004) var nærmest undselige i deres karakter: Ganske vist stod de begge i dur, sådan som fædrelandssangsdiskursen foreskriver, men de åbnede med en iørefaldende, indbyrdes stærkt beslægtet melodisk frase på kvint-oktav-stor septim-kvint, der kan genkendes som det ofte hørte kadenceforløb i en altstemme i flerstemmig korsang – altså en stemme, der *ledsager* melodistemmen i stedet for at *være* den. Et klarere udtryk for melodisk undselighed kunne næppe tænkes.

Trods deres begrænsede antal skulle de nye fædrelandssange dermed bidrage til at redefinere genren og tilpasse den en ny tids forståelse af det nationale som et mindre selvhævdende og mere indforstået begreb. Og i det 21. århundredes fællessangspraksis har de samtidig bidraget til at legitimere, at det fortsat giver mening også at synge ældre fædrelandssange i det 21. århundrede: Det kendetegner

stort set alle nye fædrelandssange, der har opnået udbredelse, at der i forhold til tidligere sange i genren er foregået en tydelig nedtoning af 'det danske'. Det er sangen "Hver dag en ny dag" (2020) med tekst af Pia Juul og melodi af Marianne Søgaard et eksempel på. Den vandt Grænseforeningens konkurrence samme år i forbindelse med genforeningsjubiléet og blev optaget i 19. udgave af *Højskolesangbogen* (2020). Teksten til første vers lyder:

Hver dag en ny dag, hver dag en gave.
 Se dig omkring.
 Vil du dele din blomstrende have
 med andre eller slå ring
 om dig selv og dit liv og din verden?
 Vil du åbne eller lukke,
 vil du slukke håbet
 eller slå bro?

Dette vers såvel som de følgende tematiserer genforeningen i form af et spørgsmål om, hvorvidt landegrænsen skal åbne sig mod verden eller det modsatte. Og selvom der undervejs indgår referencer til dels Christian X's angiveligt hvide hest, da han i 1920 red over den gamle grænse, dels Henrik Pontoppidans genforeningsdigt "Det lyder som et eventyr" (Solvang 2020), har det historiske – helt i tråd med, hvad Grænseforeningen havde ønsket – ikke nogen central rolle i teksten. Dermed kan det nationale perspektiv i "Hver dag en ny dag" siges at være så underspillet, at sangen må betegnes som en postnational fædrelandssang, om end melodien faktisk trækker på fædrelandssangdiskursen ved at gå i udadvendt dur (melodien begynder endda på et betonet slag på durtertsen), benytte sig af et ekspansivt oktavinterval i melodiens begyndelse samt en afsluttende melodisk sekvensering.

Interessant nok gælder noget lignende også for en anden sang optaget i 19. udgave, nemlig "For vist vil de komme" med tekst af Lisbeth Smedegaard Andersen og to melodier af henholdsvis Bent Fabricius-Bjerre og Jens Lysdal. Også her er besyngelsen af det danske ikke blot underspillet, men ligeledes underbetonet, eftersom skildringerne af landets natur forekommer at være generelle i en grad, at de kunne passe på et hvilket som helst land, hvis natur lader sig beskrive med ømhed og indlevelse. Begge melodier går i dur, og begge begynder optaktisk på kvinten, hvilket er en meget kendt åbning i ældre danske sange. I Fabricius-Bjerrers melodi indgår kvinten desuden som første led i et sekstspring op på durtertsen, og melodien

parafraserer dermed åbningen af en ikonisk fædrelandssang, nemlig ”Den danske sang”. Selvom Lysdals melodi overvejende bruger små intervaller, og selvom Fabricius-Bjerrers melodi ligeledes skiller sig ud ved at gå i tredelt taktart, lader de begge til at besynges det danske på en måde, der gør dem til en slags pasticher på den arketypiske fædrelandssangsmelodi – og derved peger de i lighed med Søgaards melodi til ”Hver dag en ny dag” tilbage snarere end frem. Måske får ’det nationale’ i teksterne stadig en indre nationalist frem i komponisterne, hvilket får melodierne til at fremstå betydelig mindre ’moderne’ end de nyskabende danmarkssange.

V. Modtendenser til det postnationale

Som de korte karakteristikker af de ovenfor nævnte sange viser, har der også i fællessangskulturen kunnet registreres modtendenser til det postnationale aspekt. At man i forbindelse med 18. udgave af *Højskolesangbogen* (2006) valgte at give den det tilsyneladende ultimativt inkluderende motto ”Så syng da, Danmark, lad hjertet tale” – åbningslinjen i det tredje og sidste vers i Kai Hoffmanns tekst til ”Den danske sang” (1924/1926) – er tilsvarende et udtryk for, at det fortsat har været muligt at tage det nationale for fuldt pålydende, tilsyneladende helt uden forbehold, og uden at tage i betragtning, at mottoet *også* kan opfattes som ultimativt ekskluderende (Marstal 2021, 53-55). Og at mottoet blev videreført i 19. udgave af bogen (2020), bekræfter blot, at dette fortsat er tilfældet. Hertil kommer, at fædrelandssange som nævnt stadig bliver sunget gerne og ofte, og at deres ældre lyriske tilsnit og tonesprog netop giver dem en særlig valør i det senmoderne Danmark, fordi de så at sige ”altid har været der”, sådan som det også gælder for landet. I den forstand er der en overensstemmelse mellem det, der tales om, og måden, der tales om det på, som bekræfter tilstedeværelsen af det nationale.

Der er dermed et *selvkanoniserende* aspekt af fædrelandssangene som gør, at de altid vil blive nævnt, når man inviterer til bidrag om de vigtigste danske sange.⁶ Der er også noget selvlegitimerende over fædrelandssangene – at sætte pris på dem er at omgive sig med en habitus, der er ønskværdig, fordi Danmark som nation i sidste ende altid bliver tilskrevet en meget høj symbolsk kapital, som det kræver

6 Det skete præcist sådan i 2015, hvor DR P2 inviterede lytterne til at vælge de 50 vigtigste sange (se listen i Faber 2020, 52-53; se også Anon. 2015). Se i den forbindelse Pedersen (u.å.), som er et universitetsspeciale, hvor unges sangvalg er genstand for en nærmere analyse.

mod at udfordre. I den forstand *kan* fædrelandssangene aldrig for alvor blive skudt ned fra deres piedestal – og selv, når bølgerne er gået allerhøjest i kritikken af fædrelandssangene som udtryk for arrogant nationalisme, har sangene overlevet krisen igen og igen: CBS-sagen om ”Den danske sang” i 2018, der tiltrak enorm medieopmærksomhed, er et eksempel på netop det: Fædrelandssangene er uantastelige *per se*, i hvert fald i den gængse opfattelse, og spørgsmålet er, om det nogensinde bliver anderledes.

Majoritetssamfundets kollektive loyalitetsfølelse over for de fædrelandssange, som er kanoniserede i nyere sangbøger, lader til at være usædvanlig stærk. Loyaliteten gælder ikke mindst nationalsangen, ”Der er et yndigt land”, som landets borgere gennem deres liv har hørt hver eneste nytårsaften, når det er blevet midnat, og DR Pige-koret synger den på landsdækkende tv. At sangen i 1980’erne opnåede en renæssance som slagsang ved nationale sportsbegivenheder, har ikke gjort dens popularitet mindre. Og så gælder loyaliteten de fædrelandssange, som også gennem de senere år har været i god brug: ”I Danmark er jeg født”, ”Moders navn er en himmelsk lyd”, ”Langt højere bjerge”, ”Jeg ved, hvor der findes en have så skøn”, ”Jeg elsker de grønne lunde” og mange andre.

Det er desuden en pointe, at en såkaldt *melocentrisk vending* (Borčak 2018; Borčak og Marstal 2022, 7-8; 79-83) har vundet indpas gennem de senere år. Begrebet betegner den omstændighed, at der i fælles-sangskulturen især i det 21. århundrede har kunnet iagttages en tendens til at betone det musikalske på bekostning af det tekstlige, dvs. hvor teksten i sig selv har været af mindre betydning, mens melodien og den musikalske fællesudførelse til gengæld i højere grad er blevet sangenes *raison d’être*. Det postnationale aspekt kan ses i det forhold, at det kristent-nationale repertoire af salmer og fædrelandssange, som tidligere blev betragtet som anakronistisk af mange moderne fælles-sangsbrugere, nu har oplevet en fornyet interesse – men hvor forskellen er den, at teksterne til sangene i denne omgang bliver taget lidt mere fra oven. Det interessante er, at sangteksterne har vist sig at kunne *tåle* at tabe relevans på denne måde. Det skyldes primært, at de *netop* bliver opfattet som sangtekster og ikke blot som digte og derved ikke er skabt til at stå alene, men skal formidles gennem musik. Men eftersom sang er et blandet medium, der både består af tekst og musik, kan opmærksomheden og privilegiet forflyttes fra det ene medium (teksten) til det andet (musikken), og genren derved leve videre. Pointen er, at eftersom melodierne har formået at genvinde deres attraktionskraft, har sangene som helhed kunnet formå at (gen)interessere brugerne.

De ’gamle’ sange har værdi i dag som kulturarv af den simple

grund, at de fremstår som historiske dokumenter over en svunden tid og dermed som en slags karismatiske statholdere for den store fortid, som alle vi nulevende er et resultat og en konsekvens af. Sangteksterne kan derved opleves som en slags *vidnesbyrd* om tidligere samfundsformationers drømme og idéer, værdisæt og tankerækker. Et glimt ind i en svunden tid, om man vil. Dog spiller det her ind, at disse tekster kun er genstand for denne opmærksomhed, fordi de er båret af musik. Endvidere eksisterer der ved siden af fædrelandssangene også en lang række *implicitte* fædrelandssange, dvs. sange der ligeledes bekræfter tilstedeværelsen af det danske. Her tænkes på ikoniske sange eller salmer, som går tilbage i tiden, og som alene med deres særligt 'fortrolige' karakter – det kunne f.eks. være sange med tekster af N.F.S. Grundtvig og B.S. Ingemann eller melodier af Carl Nielsen og Oluf Ring – ligeledes bekræfter tilstedeværelsen af det danske.

VI. Afrunding

Artiklen har vist, hvordan en række identificerbare tendenser i retning af Danmark som en postnational nation bliver afspejlet i fællessangskulturens repertoire og praksis. Om end der siden 1990'erne ser ud til at være pågået en kulturkamp mellem forestillingen om landet som på den ene side postnationalt og den anden side fuldtone nationalt, viser artiklens undersøgelser, at argumenterne for tilstedeværelsen af et postnationalt Danmark er markante, samfundsmæssigt såvel som med hensyn til fællessangsdiskursen. De traditionelle fædrelandssange har dermed – i hvert fald i visse kredse – lidt under at have et legitimeringsproblem, som bunder i en særlig forlegenhed ved at synge dem i en tid, hvor 'det nationale' langt fra længere er nogen entydig størrelse, medmindre det gælder den kortvarige, euforiske nationalisme, der kan vise sig i forbindelse med internationale sportsbegivenheder såsom EM i herrefodbold i 2021, der for en tid satte en stor del af landet på den anden ende (se hertil Borčak og Marstal 2022, 20-30). Det gør sig desuden gældende, at nyskrevne fædrelandssange tenderer mod at være mere afdæmpede, undertiden ironiske – ikke ulig de nært beslægtede, men diskursivt fundamentalt forskellige danmarkssange (se hertil Marstal 2022).

Såfremt den postnationale forståelsesramme fortsat vil have betydning længere ind i det 21. århundrede, kan den vise sig at udfordre den fædrelandssangdiskurs, der fortsat gør gængse sange som "Danmark, nu blunder den lyse nat", "I Danmark er jeg født" og "Den

danske sang” til de foretrukne valg for mange i fællessangsrelaterede situationer: Det er sigende, at disse sange indgik som de tre fædrelandssange i top ti-listen i *Kristeligt Dagblads* stort anlagt læserafstemning i 2021 om det, som avisen betegnede som ”De 10 bedste danske sange” (Søgaard 2021) – intet mindre.⁷ Men det er i så fald spørgsmålet om, hvor længe det vil være sådan – eller om sangene vil vedblive at have stor popularitet som det, de set ud fra en postnational forståelsesramme *også* kan være: småkitchede, harmløse musikalsk-tekstlige beretninger om et Danmark, som var engang.

Bibliografi

- Aller, Edith og Michael Schelde, red. 1998. *Sangen i skolen: Om fællessangen i skole og samfund før og nu*. Frederikshavn: Dafolo.
- Andersen, Per Thomas. 2008. ”Kosmopolitisme og postnationalisme i nyere norsk litteratur”. *Passage* 59: 33-48.
- Anon. 2015. *Den danske sang: Klassisk top 50*. Sangbog. København: DR og Wilhelm Hansens Forlag.
- Anon. 2017. ”Forskning i kriterier for danskhed nomineret til pris”. *Limfjord Update*, 8. februar. <https://www.limfjordupdate.dk/forskning-i-kriterier-for-danskhed-nomineret-til-pris>.
- Anon. 2018. ”Lidt færre danskere bruger Dannebrog”. *Grænseforeningen*, 13. juni. <https://graenseforeningen.dk/nyheder/lidt-faerre-danskere-bruger-dannebrog>.
- Anon. 2020. ”Asylindvandring er på historisk lavt niveau”. *Danmarks Statistik*, 16. december. <https://www.dst.dk/da/Statistik/nyt/NytHtml?cid=32035>.
- Anon. 2021. ”Læserne har stemt: Her er hele listen over Danmarks 100 bedste sange”. *Kristeligt Dagblad*, 12. august. <https://www.kristeligt-dagblad.dk/kultur/laeserne-har-stemt-her-er-hele-listen-over-danmarks-100-bedste-sange>.
- Antonsich, Marco. 2008. ”The Narration of Europe in ’National’ and ’Post-national’ Terms: Gauging the Gap between Normative Discourses and People’s Views”. *European Journal of Social Theory* 11 (4): 505-522.
- Appadurai, Arjun. 1996. ”Patriotism and its Futures”. I *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, 158-177. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Beck, Ulrich. 2005. ”The Cosmopolitan State: Redefining Power in the Global Age”. *International Journal of Politics, Culture, and Society* 18: 143-159.

⁷ Endnu tre fædrelandssange indgik på de følgende ti pladser, dvs. nummer 11-20 (Anon. 2021).

- Borčak, Lea Wierød. 2018. "Samme sang som i tusind år? Om den danske fælles-sangs funktion i dag". I *Fællessang og fællesskab: En antologi*, redigeret af Stine Isaksen, 217-228. Herning: Videncenter for Sang.
- Borčak, Lea Wierød. 2021. "Transmedia Performance in Scandinavian Singalong Shows: On the Transmediation of Liveness and Participation in Community Singing". I *The Popularity of Words and Music*, redigeret af Paul Lumsden og Marco Katz Montiel, 133-153. London: Palgrave Macmillan.
- Borčak, Lea Wierød og Henrik Marstal. 2022. *Fællessang – fælles sag? 12 kapitler om sang som kollektiv handling*. København: Forlaget Højskolerne.
- Breen, Keith og Shane O'Neill. 2010. *After the Nation? Critical Reflections on Nationalism and Postnationalism*. Basingstoke: Palgrave.
- Brincker, Benedikte, Peter Gundelach og Christian Albrekt Larsen. 2019. "Glæde over Danmark". I *Usikker modernitet: Danskernes værdier fra 1981 til 2017*, redigeret af Morten Frederiksen, 39-57. København: Hans Reitzels Forlag.
- Brixen, Janni. 2020. "Unge vælgere sikrede rekordhøj stemmeprocent ved 2019 EP-valg". *Københavns Universitet*, 14. januar. https://nyheder.ku.dk/alle_nyheder/2020/01/unge-vaelgere-sikrede-rekordhoej-stemmeprocent-ved-2019-ep-valg/.
- Böss, Michael. 2011. *Republikken Danmark: Oplæg til en ny værdipolitisk debat*. København: Informations Forlag.
- Calhoun, Craig. 2007. *Nations Matter: Culture, History, and the Cosmopolitan Dream*. London: Routledge.
- Corona, Ignacio og Alejandro L. Madrid. 2008. "Introduction: The Postnational Turn in Music Scholarship and Music Marketing". I *Postnational Musical Identities: Cultural Production, Distribution, and Consumption in a Globalized Scenario*, redigeret af Ignacio Corona og Alejandro L. Madrid, 3-22. Lanham, MD: Lexington Books.
- Dursun, Zeynep Işil Işik. 2015. "Collective Memory Loss in the Name of Nationalism: Cultural Politics and the Music Reform in Turkey". *International Journal of Arts & Sciences* 8 (3): 175-184.
- Faber, Phillip. 2020. *Den danske sang*. I samarbejde med Rikke Hyldgaard. København: Politikens Forlag.
- Frederiksen, Morten. 2019. "Stabilitet og forandring i danskernes værdier". I *Usikker modernitet: Danskernes værdier fra 1981 til 2017*, redigeret af Morten Frederiksen, 9-37. København: Hans Reitzels Forlag.
- Frederiksen, Morten, red. 2019. *Usikker modernitet: Danskernes værdier fra 1981 til 2017*. København: Hans Reitzels Forlag.
- Gundelach, Peter. 2002a. *Det er dansk*. København: Hans Reitzels Forlag.
- Gundelach, Peter, red. 2002b. *Danskernes værdier 1981-1999*. København: Hans Reitzels Forlag.
- Habermas, Jürgen. 1998. *Die postnationale Konstellation: Politische Essays*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- Iversen, Kristian. 2017. *Nationer og nationalisme: Perspektiver på national identitet*. København: Forlaget Columbus.
- Jenkins, Richard. 2012. *Being Danish: Paradoxes of Identity in Everyday Life*. 2. udgave. Chicago: University of Chicago Press.
- Kjems, Malte. 2019. "Dansk opbakning til EU inde i en historisk højkonjunktur". *Tænk tanken Europa*, 25. april. <http://thinkeuropa.dk/vaerdier/dansk-opbakning-til-eu-inde-i-historisk-hoejkonjunktur>.
- Koudal, Jens Henrik. 2007. "Nationalsange – kongehymner, revolutionsmarcher eller folkesange?" I *Det ombejlede folk: Nation, følelse og social bevægelse*, redigeret af Palle Ove Christiansen og Jens Henrik Koudal, 97-125. København: C.A. Reitzels Forlag.
- Kristensen, Liselotte Bastholm. 2021. "Da fællessangen fik corona: Hvordan DR's fællessangsprogrammer under nedlukningen skubber til grænserne for fællessangsforståelser". *SANG* 2 (1-2): 88-98.
- Larsen, Christian Albrekt. 2016. *Den danske republik: Forandringer i danskernes nationale forestillinger*. København: Hans Reitzels Forlag.
- Lindberg, Kristian. 2021. "Vi elsker vores flag – og det er der en særlig grund til". *Berlingske*, 5. september. <https://www.berlingske.dk/kultur/vi-elsker-vores-flag-og-det-er-der-en-saerlig-grund-til>.
- Lindberg, Kristian og Trine Munk-Petersen. 2019. "Dannebrog og nationalsangen under pres: 'Der bør ikke være noget stødende i at synge 'Der er et yndigt land''". *Berlingske*, 8. august. <https://www.berlingske.dk/aok/dannebrog-og-nationalsangen-under-pres-der-boer-ikke-vaere-noget-stoedende-i>.
- Marstal, Henrik. 2021. "Alene sammen, sammen alene: Medialiseret morgensang i coronakrisens første tid". I "Musikkens fællesskaber", særnummer, *Danish Musicology Online*: 44-67.
- Marstal, Henrik. 2022. "'Ja, jeg kan li' det land, jeg bor i – trods alle mangler': Danmarkssangenes opkomst og bruddet med fædrelandssangene som nationaldiskursivt fænomen". *SANG* 3: 1-26.
- Mengers, Martin og Amalie Møller Christensen. 2016. "De rød-hvide unge og kampen for den forunderlige danskhed". *POV International*, 13. juni. <https://pov.international/de-rod-hvide-unge-og-kampen-den-forunderlige-danskhed/>.
- Mikkelsen, Morten. 2016. "Dannebrog er rykket politisk til højre". *Kristeligt Dagblad*, 14. juni. <https://www.kristeligt-dagblad.dk/danmark/dannebrog-er-rykket-politisk-til-hoejre>.
- O'Flynn, John. 2007. "National Identity and Music in Transition: Issues of Authenticity in a Global Setting". I *Music, National Identity and the Politics of Location*, redigeret af Ian Biddle og Vanessa Knights, 19-38. Farnham og Burlington, VT: Routledge.
- Omar, Tarek. 2017. "Kulturgeograf til venstrefløj: Der er ingen vej uden om nationalstaten". *Politiken*, 11. februar. <https://politiken.dk/debat/art5830125/Der-er-ingen-vej-uden-om-nationalstaten>.

- Pedersen, Søren (u.å.): *Unge synger højskolesange: En undersøgelse af unges sangvalg, bevæggrunde for og udbytte ved deltagelse i højskolesangafstener*. Upubliceret speciale. Aalborg Universitet.
- Reckwitz, Andreas. 2019. *Singulariteternes samfund: Om modernitetens strukturændringer*. Oversat af Tom Havemann. København: Hans Reitzels Forlag.
- Ringsager, Kristine. 2016. ”’Danmark som vi kender det’: Forhandlinger af medborgerskab og andethed i rap og hiphopmusik”. I *Populærmusikkultur i Danmark siden 2000*, redigeret af Mads Krogh og Henrik Marstal, 127-163. Odense: Syddansk Universitetsforlag.
- Rothstein, Klaus. 2005. *Tid til forundring: En debatbog om den borgerlige kulturkamp*. København: Tiderne Skifter.
- Solvang, Helle. 2020. ”Hver dag en ny dag”. I *Sanghåndbogen: En præsentation af sangene i Højskolesangbogens 19. udgave*, redigeret af Jesper Moesbøl, opslag 558. København: Forlaget Højskolerne.
- Søgaard, Lise. 2021. ”Læserne har stemt: Lyt til Danmarks 10 bedste sange her”. *Kristeligt Dagblad*, 12. august. <https://www.kristeligt-dagblad.dk/artikler/sangkanon>.
- Sørensen, Jesper F., Katrine F. Baunvig og Peter B. Andersen. 2021. ”Håndvask og fællessang: Ritualer og ritualiserede handlinger i coronaens tid: Artikel 7”. *Religionsvidenskabeligt Tidsskrift* 72: 116-136.
- Vertovec, Steven og Robin Cohen. 2002. ”Introduction: Conceiving Cosmopolitanism”. I *Conceiving Cosmopolitanism: Theory, Context and Practice*, redigeret af Steven Vertovec og Robin Cohen, 1-22. Oxford: Oxford University Press.
- Özirimli, Umut. 2000. *Theories of Nationalism: A Critical Introduction*. Basingstoke: Palgrave.
- Østergaard, Uffe. (1984) 2000. ”Ydmyg selvhævdelse – en dansk kunstart”. I *Danske tilstande: En antologi af danske essays*, redigeret af Thorkild Borup Jensen, 76-85. København: Det Schønbergske Forlag.

Abstract

The Great (Danish) Dance Ball: Post-National Tendencies in Communal Singing

Since the 1990's, social theorists have identified a number of so-called post-national tendencies which show how the concept of the nation-state have been challenged due to, among other things, the advent of globalization. The article argues that such tendencies have also affected the culture of communal singing in Denmark during the 21st century. Even though the act of singing national songs together is still very much alive to this day, it seems that a growing number of Danish citizens have experienced a growing unease or even embarrassment related to the celebration of the nation through national songs ("fædrelandssange"). Taking its departure from various approaches to communal singing, such incidents are registered and discussed in the article. This is also the case for a number of identifiable counter-tendencies, revealing a gap between the two practices of, respectively, celebrating the nation in song and distancing oneself from it. Finally, the article asks whether post-national phenomena will prove able to challenge and perhaps alter the hegemonic nation-building discourse of communal singing in the future.

Keywords: Communal singing, post-nationalism, national songs, globalization, the 21st century

Henrik Marstal er lektor på Rytmask Musikkonservatorium og ph.d. Han er forfatter til en længere række bøger om musikalske emner og desuden medredaktør af flere sangbøger. Gennem en længere periode har han beskæftiget sig med fællessangskultur og dansk sanghistorie som forskningsfelt.

Hvorfor synger Faust?

Sangens rolle i Goethes *Faust I*

Von meinen eigenen Liedern, was lebt denn? Es wird wohl eins und das andere einmal von einem hübschen Mädchen am Klaviere gesungen, allein im eigentlichen Volke ist alles stille.

– (J.W. von Goethe i Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, 1836)

Sådan omtaler Johann Wolfgang von Goethe i en ærgerlig tone sine sanges manglende udbredelse hos folket til sin sekretær, Eckermann. Det ville derfor have glædet Goethe at vide, at hans sang ”Heidenröslein” i dag har fået vid udbredelse og klassikerstatus blandt det tyske folk og også i Danmark er en del af den mest udbredte folkelige antologi af sange, *Højskolesangbogen*. Goethes sanglyrik bliver dog generelt overskygget af hans øvrige litterære produktion, hvilket ikke er underligt, når den tæller kanoniske hovedværker som *Faust*, *Die Leiden Des Jungen Werther* og *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Det betyder imidlertid ikke, at hans sangproduktion er uinteressant. Særligt igennem hans forbindelse til Johan Gottfried Herder, som stod for indsamlingen og udgivelsen af en stor mængde folkeviser fra hele verden, var folkesangen til stede i Goethes bevidsthed.

I et af hans og af verdenslitteraturens absolutte hovedværker, *Faust. Der Tragödie erster Teil* fra 1808, optræder omkring femten sange eller sungne passager undervejs. Til trods for at værket mildest talt tenderer til at være ”overforsket”, er forskningen dog påfaldende

knap, når det kommer til sangene i værket, selvom de udgør en betydelig del.

En af grundene til at litterater vægrer sig ved at beskæftige sig med sanglyrik, er formentlig overvejende dens mere overfladiske og lettilgængelige natur – noget lignende kommer Jakob Schweppenhäuser også ind på i ”Audire Aude! Sangtekstens fravær i de litterære institutioner” (SANG 1 2020). Sanglyrikkens umiddelbarhed bliver ikke set som en kvalitet – snarere som underlødige. Imidlertid opfatter jeg det som et kvalitetstræk ved sanglyrik, at den netop er tilstrækkeligt forståelig til, at man i realtid kan begribe meningen i kraft af den *performance*, som er knyttet til sanghandlingen. Den skriftlige lyrik kan tillade sig at være svært tilgængelig og kræve mere eftertænkning af læseren i kraft af dens ofte indadvendte karakter; man kan uden problemer læse den samme linje fem gange i modsætning til at genhøre en sangers fremførelse af den samme linje. Hvis man som litterat kan acceptere det umiddelbare som et genretræk og en værdi i sig selv, vil det måske bane vej for andre værdifulde aspekter ved andet øjekast.

Ved første gennemlæsning vil nogle måske mene, at sangene i *Faust I* udelukkende fungerer som et *comic relief*-element, som en måde at løsne den tunge stemning på. I lyset af rammefortællingen, ”Forspill på teatret”, hvor en teaterdirektør beder en digter om at frembringe en ”ragout” af et teaterstykke med noget for enhver smag, virker det oplagt at inddrage sange som en del af den brede palet af forskellige genrer, temaer og motiver. Det kan naturligvis også sagtens have været Goethes intention at have sangene med som et lettende og opkvikkende element eller som middel til at appellere bredt, men det er en oversimplificering af sangenes rolle i værket at begrænse dem til dette. Sangenes *selvreferentialitet*, dvs. sangenes indbyrdes forhold til hinanden, dem selv og deres genre, er mere kompleks end som så.

At synge er at leve

Faust-myten stammer fra 1500-tallet, hvor en tysk folkebog, *Historia von D. Johann Fausten*, første gang introducerer til doktoren, der indgår en pagt med Djævelen. I Goethes bearbejdning af myten i *Faust I* møder vi en trætt og hæmmet akademiker, doktor Heinrich Faust, som efter årelange studier i filosofi, jura, medicin og ”desværre endda Teologi” har opgivet bøgerne og livet. Djævelen, Mephistopheles, dukker snart op med tilbuddet om at vise ham ”hvad at leve det vil sige”. De indgår en pagt om, at Mephistopheles skal tjene Faust i hans bestræbelser

på at finde nydelse og i hans tilbagevenden til livet og naturlige drifter for at gribe den egentlige kerne af tilværelsen – indtil de befinder sig på ”den anden side” i døden, hvorefter rollerne omvendes. Faust er gennem sin søgen efter akademisk viden blevet verdensfjern, lammet af passivitet og fremmedgjort over for livet, hvilket har ledt ham til et nyt mål:

For mig der lukker sig naturen.
 Min tænknings tråd er revet over,
 Jeg føler kvalme ved al viden.
 Lad os i dybden af sanseligheden
 Glødende lidenskaber mætte!¹

Hans fremmedgjorthed og passivitet kommer også til udtryk igennem sangene; Faust er påfaldende tavs og lige så lidt involveret i sangene, som han er involveret i at leve. Hans indadvendte og eftertænksomme natur har gjort ham ude af stand til at bruge et så udadvendt og umiddelbart medie som sangen. Mephistopheles faciliterer undervejs i værket et forhold mellem Faust og den 14-årige pige Margarete, og først efter at dette forhold er fuldbyrdet, og Faust har fundet en drift igen, formår Faust at synge, som han gør med Mephistopheles på vej til Bloksbjerg på Valborgsnat.

Margarete står på flere måder i kontrasterende modsætning til Faust, som værende ung, religiøs, umiddelbar og udannet; disse personlighedstræk understøtter de sange og deres genrer, som akkompagnerer hendes karakter undervejs, mens Fausts fortænkte natur ikke kan finde et umiddelbart udtryk i sang.

Sangens relation til ”det at leve” kommer især til udtryk i det livlige værtshus, Auerbachs Kælder, det første sted Faust bliver bragt til af Mephistopheles, som et eksempel på hvordan man rigtigt lever livet: ”Jeg vil nu først af alle ting / Dig til et lystigt selskab bringe, / Så du kan se hvordan man lever let”. Her opføres flere sange af både gæsterne og af Mephistopheles. Men relationen kommer også til udtryk før indgåelsen af pagten, hvor Faust i sin livslede er på vej til at tage sig af dage. Han bremser i sit selvmordsforsøg af et kor, der synger hymner om påskemorgen og Jesu opstandelse: ”hvilken lystfyldt tone, / Som nu med magt tager glasset fra min mund?” Sangen, snarere end religion og tro, viser sig at være så magtfuld en agent, at den evner at bringe Faust tilbage fra selvmordets rand: ”til tonen vænnet siden jeg var barn, / Tager den nu også mig tilbage ind i livet”.

1 De danske *Faust*-citater er hentet fra Ejler Nyhavns oversættelse (Wunderbuch, 2019).

I lighed med sangens budskab om Jesu opstandelse ”genopstår” Faust allegorisk med sangen og ønsket om et nyt levned, hvorefter mødet og pagten med Mephistopheles finder sted. Endelig er det påfaldende i citatet fra Eckermanns samtale med Goethe, at Goethe selv her personificerer sangen i forhold til det at leve: ”Von meinen eigenen Liedern, was lebt denn?”

Genrer på vrangen

Goethe er tydeligvis meget bevidst om de forskellige typer af sange, der optræder undervejs i værket; han leger aktivt med sangenes genrekonventioner og omvender dem i flere tilfælde. Det gælder f.eks. hans brug af folkeviser, som normalt ofte har et bagudskuede og moraliserende perspektiv. Men i *Faust* oplever vi dem i stedet som forudskikkende og generaliserende. Bøndernes folkeviser under lindetræet, ”En hyrde gjord’ sig klar til dans”, handler om en hyrde, der forfører en pige under en dans om et lindetræ. Dansen i sangen fremstår yderligere som en erotisk allegori, der bygger oven på forførelsestemaet i værket: ”Og alle kjoler kasted’s. / Først blev de rød’, så blev de varm’ / Og hviled’ roligt arm i arm” parret med det orgastiske omkvæd: ”Juchhe! Juchhe! / Juchheisa! Heisa! He!”, hvis klimaks også understreges performativt i melodien komponeret til sangen i den tyske teaterinstruktør Peter Steins tour-de-force opstilling af *Faust I & II* fra 2000. Sangen viser frem til forførelsen af Margarete, mens det generaliserende i ”dreng møder pige – pige kommer galt afsted”-temaet, kommer til udtryk i sidste vers: ”Hvor mange har mon ikk’ sin brud / Beløjet, gjort til due! / Sødtalte hende dog til sidst”. Visen har, som en sidebemærkning, også flere elementer til fælles med den danske folkeviser ”Ungersvends Falskhed”, der ligeledes indeholder et lindetræ (kendt som kærlighedstræet) og også omhandler en mand, der forfører en kvinde ved at love ægteskab, men forsvinder morgenen efter og efterlader hende med barn.

Et andet eksempel på Goethes leg med sangenes genrekonventioner finder man i Mephistopheles’ serenade på vegne af Faust til Margarete, ”Hvad hér jeg ser”. Faust er på vej til at opsøge Margarete igen efter fuldbyrnelsen af deres forhold og ønsker at medbringe en gave til hende, men Mephistopheles mener, at man også med gratis midler kan forføre. Han bruger derfor sangen som forførelsesmiddel, hvilket spiller på gammel folketro om musikkens magiske, forførende kraft, ligesom i den danske folkeviser ”Harpens Kraft”, hvor Villemænd med harpe spiller sin kommende brud ud af troldens greb. I tilfældet med

Mephistopheles finder man dog et temmelig atypisk indhold for en serenade; hvor genrens typiske træk indebærer en bejlers besyngelse af kærlighed og den udkårnes attributter, så forfører Mephistopheles i stedet med en besyngelse af knap så romantiske dyder: ”Jeg synger nu til hende om dyder, / For hende bedre at forføre”. Serenaden bliver en moraliserende advarsel, som for øvrigt kommer post festum, da hendes skæbne allerede er besejlet, men den varsler imidlertid også Margaretes kommende undergang med ordene: ”Er det fuldbragt, / Så natte-nat”. Mephistopheles synger i serenaden advarende om en Katrine, der har sovet hos sin kæreste med større mindelser om folkeviser end serenader, da det er en anden end den udkårnes navn, Margarete, som optræder. Formanende synger han til slut i andet vers: ”Beskyt jeres liv, / Gør ingen tyv / Af kærlighed, / Noget uden finger-ring”. Sangen og dette tema peger således også refererende tilbage til bøndernes folkevise under lindetræet.

En intertekstuel smeltedigel

Goethes *Faust I* er på mange måder en litterær smeltedigel, hvilket som påvist også forplanter sig i sangene i forhold til genre. Men sangene indeholder også op til flere intertekstuelle referencer: f.eks. slutningen på første vers af Mephistopheles' serenade: ”Som pige ind, / Som pige ikke tilbage”. Her finder man en henvisning til Shakespeares *Hamlet*, hvor det er Ophelia, som synger: ”Op stod han så, tog tøjet på, / fra døren slåen fik; / og ind hun tren, en jomfru ren; som jomfru ej hun gik” (*Hamlet i Samlede Shakespeare*, oversat af Edvard Lembecke 1861-73 og bearbejdet af Henning Krabbe 1975-78). Selvsamme vers bliver der også endnu tidligere refereret til i Auerbachs *Kælder*, hvor svirebroderen Frosch forudskikkende om Faust og Gretchen synger: ”Slåen fra! I stille nat. / Slåen fra! Min vågne skat. / Slåen for! Om morgenen”.

I værkets sidste scene i fangekælderens, hvor Margarete afventer sin henrettelse for mordet på Fausts og hendes uægte barn, synger hun:

Min fru moder, den hore,
Der har aflivet mig!
Min fader, den skælm,
Der så spiste mig!
Min søster og ven
Gemte mine ben,

Lagt på et køligt sted;
 Da blev jeg en smuk fugl i skoven;
 Flyv afsted! Flyv afsted!

Verset er baseret på det i Tyskland kendte folkeeventyr *Von dem Mä-
 chandelboom*, der handler om en dreng, som bliver myrdet af sin sted-
 moder. Barnet bliver forvandlet til en fugl, som myrder stedmoderen
 for dernæst at blive forvandlet til en dreng igen. Det refererer til Mar-
 garettes egen skæbne: Hun myrdede sit barn, og indirekte bliver bar-
 net skyld i hendes egen død, da hun dømmes til døden for mordet.
 Moderen som hore og faderen som skælm er Goethes egne tilføjelser;
 de viser tilbage til Margarettes bror, Valentin, som kalder hende en
 hore, inden han udånder efter at være blevet dødeligt såret af Faust,
 mens Faust beskrives som en skælm efter at have forladt hende i
 ulykkelige omstændigheder.

Goethe trækker endvidere også på motiver fra sin egen tidlige-
 re digtning, f.eks. digtet "Geistes Gruß" fra 1774 med bægermotivet
 og den døende mand ved havet, som går igen i "Der var en konge i
 Thule". Faust og Margarettes første møde sker på en gade i byen, hvor
 Faust, på den tid ganske vovet og pågående, antaster hende og ef-
 ter hendes afvisning bryder ind på hendes værelse med hjælp fra
 Mephistopheles. De to flygter, inden Margarete træder ind i rummet,
 hvorefter hun afklæder sig, imens hun synger balladen "Der var en
 konge i Thule". Balladen er i kraft af dens genretræk med til at for-
 stærke det intime element i scenen. Den omhandler en konge, som
 modtager et guldbæger af sin døende frille, hvilket bliver hans kære-
 ste eje. Efter hendes død og kort før sin egen død smider kongen det i
 havet. Balladen henviser allegorisk til Margarete, der som Fausts dø-
 ende "frille" i overført forstand også er bægeret, som han kaster fra
 sig. Faust gifter sig ikke med hende efter at have bragt hende i uføre
 efter tidens normer, og som ugift kvinde med barn går hun, som bæ-
 geret, til bunds i samfundet: "Han ser det falde, drikke; / Det synke
 dybt, han ser..."

Allegoriske forudskikkelser

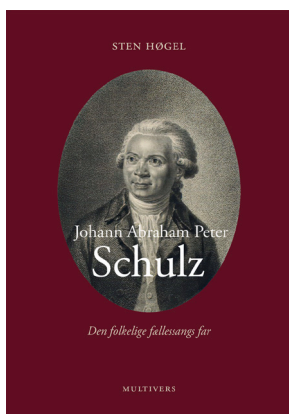
Kongemotivet optræder også i Mephistopheles' skæmteviser fra
 Auerbachs Kælder om loppen, "Der var engang en konge". Visen om
 kongen, der holdt så meget af en loppe, at den blev minister, kan
 også anskues som en foregribelse af hændelserne i *Faust II* ved kejse-

rens hof. I Auerbachs Kælder synger en af værtshusgæsterne, Brand, også en morbid skæmtevis, ”Der var en rott’ i kælderred’n”, om en rotte, som levede af ”fedt og smør”, indtil den blev forgiftet af en ”madmor”. Denne vise indeholder op til flere forskellige referencer og spor til resten af værket. Det første og mest tydelige er madmorens forgiftning af rotten, der henviser tydeligt til Margaretes forgiftning af sin mor. Hendes forelskelse er det andet; det starter godt, ligesom rotten der lever ”kun af fedt og smør”, men forelskelsen virker som en dødelig gift, der først leder hende til mordet på sin mor, dernæst til at blive gravid uden for ægteskab, myrde sit barn og til sidst blive dømt til døden. Hele lavinen af ulykker kan spores tilbage til pagten mellem Faust og Mephistopheles, hvor Mephistopheles i overført betydning som madmor forgifter Faust med pagten.

Sangene i *Faust I* er på mange måder med til at understøtte og forstærke karaktererne og scenerne, de optræder i; bønderne synger en folkesang ved en folkefest; værtshusets stamkunder synger drukviser; den uskyldige Margarete synger en følsom ballade ved sin afklædning og et uhyggeligt vers fra et makabert folkeeventyr før sin henrettelse; ballademageren Mephistopheles synger skæmteviser; det kristne kor synger hymner; og i kirken messes latinske dommedagsvarsler. Langt de fleste af sangene i *Faust I* fungerer som allegorier, der foregriber eller kommenterer handlingen i værket, og giver et ekstra lag, der konsoliderer temaerne. At sangene skiller sig ud som små ”værker i værket” forstærker kun sangenes karakter som ofte ildevarslende profetier.

Slutteligt er det værd at bemærke, at sangene samlet set profeterer og refererer mest til begivenhederne, der knytter sig til Margarete. Hun er også den, som er mest involveret i sangene, både direkte og indirekte. Hendes sang er i sidste ende en afspejling af hende selv – hun kan synge, fordi hun, i modsætning til Faust, lever. *At synge* er at leve i *Faust*.

Line Rishøj formidler som foredragsholder den danske fællessangs historie, *Højskolesangbogen*, kvindefællessang og folkelig fællessang m.m. Er p.t. i færd med at skrive en større historisk fremstilling om *Højskolesangbogen*.
E-mail: kontakt@linerishoj.dk.



Johann Abraham Peter Schulz – Den folkelige fællessangs far

Sten Høgel
Forlaget Multivers
374 sider, illustreret
2020

Historien om J.A.P. Schulz

Anmeldt af Helen Rossil

Forlaget Multivers har på musikkens område profileret sig med udgivelser om dansk musik og danske komponister. Sten Høgels bog om tyskfødte J.A.P. Schulz indtager en naturlig plads i dette selskab og forbereder med sit fokus på ”den folkelige fællessangs far” tillige dette års jubilæum for *Højskolesangbogens Melodibog*.

J.A.P. Schulz (1747-1800) virkede blot otte år i København, men kom med sit virke som hofkapelmester, sit skrift om musikkens betydning for det danske folks dannelse, sit mentorskab for

C.E.F. Weyse og frem for alt med sine lyriske sange ”i folketone” til at få afgørende betydning for dansk musikliv, ikke mindst for sangskatten. Denne rolle er afsættet for Høgels store monografi om Schulz. Hensigten er ”at fortælle historien om komponisten J.A.P. Schulz (1747-1800), hvis navn og store betydning for fællessangen i Danmark delvis er gået i glemmebogen” (s. 9). Denne historiefortælling lykkes i høj grad. Bogen er først og fremmest en kronologisk disponeret biografi; Schulz følges på baggrund af omfattende brev- og kildestud-

ier så godt som fra vugge til grav med løbende udblik til hans værker. Derigennem kan Høgel vise, hvordan tidens fransk-inspirerede teatermusik samt en ”bundsolid musikteoretisk uddannelse på barokkens præmisser” (s. 24) danner baggrund for Schulz’ udvikling af hans særlige ”Volkston”: ”En frigørelse fra barokkens (ofte) instrumentale melodi henimod en syntese af ord og toner, der føjer sig så harmonisk og plastisk om hinanden, at melodien ligesom udspringer af tekstens ordmelodi, det var målet” (s. 184).

Bogen er inddelt i fire kapitler: et om tiden i Tyskland (1747-87), et om tiden i Danmark (1787-95), et kort kapitel om de sidste fem år (1795-1800) i Norge og Tyskland og endelig et endnu kortere kapitel om Schulz i eftertiden. Derudover er bogen forsynet med teksten ”*Denne himmelske musik* – et essay om Schulz’ musikalske univers” af Merete Wendler. Bogen er med Anne Ørbæk Jensens hjælp nydeligt illustreret og forsynet med velvalgte noteeksempler. Den er skrevet i et let og mundret sprog, som ikke blot bør sikre den mange læsere, men som også stemmer godt overens med emnet. Schulz tilhørte nemlig den såkaldte anden berlinerskole, som dyrkede en – med Schulz’ egne ord – enkel og letfattelig stil. Og ligesom denne stil hos Schulz byggede på ungdommens kontrapunktiske

skoling hos Kirnberger, tynges Høgels fremstilling trods omfattende tilgrundliggende studier ikke af referencer eller diskussioner.

Fremstillingens styrke ligger først og fremmest i den rige inddragelse af kildematerialet. Særligt de mange uddrag af brevvekslingen med vennen og digteren Johann Heinrich Voss, som leverede en væsentlig del af teksterne til Schulz’ sange, giver en umiddelbar indsigt i de æstetiske overvejelser, der gennemsyrrer hans kompositioner. Samtidig formidler de et levende indtryk af mennesket Schulz og hans samtid. Det er svært ikke at komme til at holde af Schulz, der forekommer at have været en kunstner med hjertet på rette sted, hvilket han blandt andet demonstrerede gennem oprettelsen af en ”enkekasse” for kapellet. At han havde sine kapelmusikeres hengivenhed, viser det brev, som forfattedes i anledning af Schulz’ sygdom og forestående afsked, med rørende tydelighed (s. 299-300).

Også forfatterens fortrolighed med sangkunsten bør fremhæves. De mange små sanganalyser med vægt på sangbarhed og samspil mellem ord og toner underbygger Schulz’ egne tanker om folketonens styrke i det enkle udtryk. Kunsten ligger ikke i at mestre store former og harmoniske konstruktioner, men at ramme det berømte ”Schein des Bekannten”. Med disse analyser

motiveres den status, Schulz har fået gennem dansk sanghistorie: hos Baggesen, Weyse, Berggreen, Nielsen og Laub samt hos musikhistorieskriverne.

Den kronologisk-biografiske disposition af monografien fører imidlertid også til, at emner og diskussioner, som en tematisk disposition kunne have løftet frem, nedtones eller udelades. Det gælder særligt Schulz' vigtigste bidrag til musikhistorien: hans *Lieder im Volkston* samt disses betydning for de musikdramatiske værker, særligt hovedværket *Høstgildet*, og for den videre danske sanghistorie. Æstetiske refleksioner og åndshistoriske kontekstualiseringer dukker op *en passant*. S. 184-191 gives en "sammenfatning" af *Lieder im Volkston* I-III, men da I og II er behandlet i Tysklands-kapitlet, III 73 sider senere i Danmarks-kapitlet og et planlagt, men ikke realiseret IV efter sammenfatningen, er det ikke helt let at følge den overordnede tanke bag fremstillingen.

Set fra sangforskerens perspektiv er det ærgerligt, at den "folkelige fællessang" ikke belyses i et eget kapitel, specielt da Høgel selv understreger Schulz' betydning for denne. Et sådant kapitel havde muligvis også tvunget forfatteren til en diskussion, der inddrog nyere, kritisk forskning. Man må spørge sig, om Høgel ikke kender til f.eks. Jens Henrik Koudals antologi fra

2005, *Musik og danskhed*, med bidrag af eksperter som Koudal og Kirsten Sass Bak, der begge behandler Schulz' rolle, eller om han helt enkelt lukker øjnene for den problematisering, der her lukkes op for?

Sagen er nemlig, at Høgel ikke undersøger så centrale begreber som "folkelig" og "fællessang". Ikke engang Karl Clausens distinktion mellem "folkelig sang" og "folkesang" fra 1958 nævnes (selv om der refereres til Clausen i øvrigt), hvorfor det ikke fremgår, hvem det *folk*, der tales om, egentlig er. Ligeledes forbliver det uklart, om der med "fællessang" menes en praksis eller et repertoire. Man mistænker det sidste – på side 332 gøres fællessangen synonym med sangskatten og *Højskolesangbogen*. Andre former for sang, f.eks. ungdomsoprørets, er i hvert fald ikke fællessang. Heller ikke sangens forhold til den nationale tanke diskuteres, selv om dette emne går som en rød tråd gennem fremstillingen.

Med disse valg kommer forfatteren til at videreføre en velkendt fortælling om et unisont syngende nationalt fællesskab på tværs af klasser og køn, som man må betragte som tvivlsom og konstrueret, hvis ikke ligefrem *opfundet* (jf. Hobsbawm og Rangers *The Invention of Tradition* fra 1983). Det må nok blive sangforskere af en anden skole end Sten Høgels, der skal tage opgøret med denne fortælling.

Med den flotte monografi om J.A.P. Schulz fortælles historien om en mindre og i Danmark kun kortvarigt residerende komponist, som med sin tyske baggrund lagde grunden til en vokal stil, der kan følges fra Weyse til fornyergenerationen. Kan dette spor mon forfølges op til Benny Andersen og nutidens sangkomponister? Udover at fortælle historien om J.A.P. Schulz lægger denne monografi med sine studier af komponistens sange i deres musikhistoriske kontekst grunden til videre studier i det kanoniserede fællessangsrepertoire – og i de æstetiske forudsætninger for kanoniseringens processer. For det skal han have tak.

”Et fællesskab med en accept af alle de forskellige genrer”

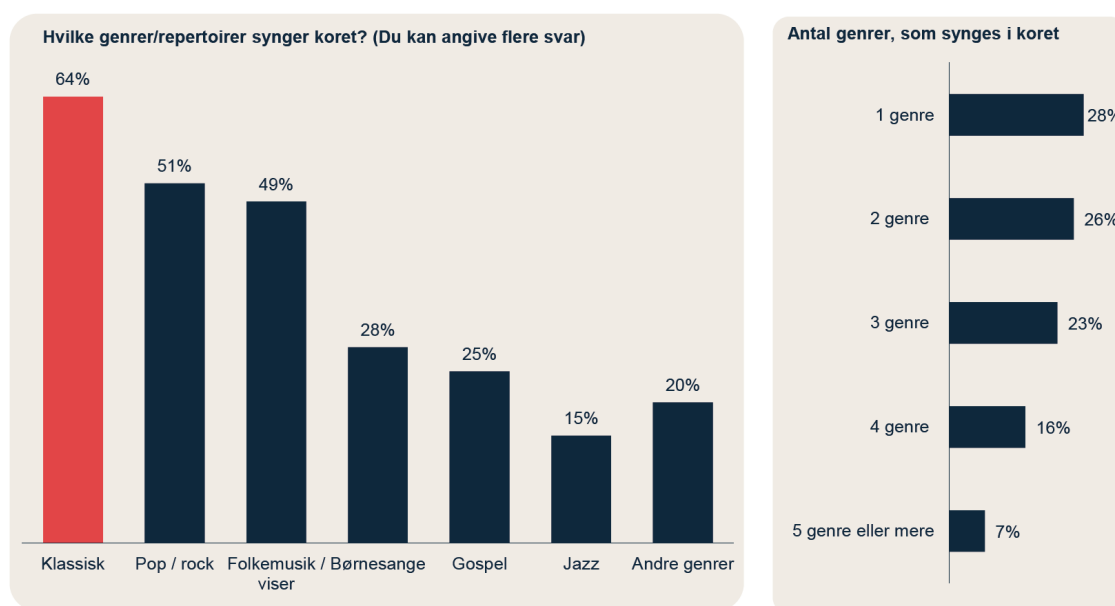
Samtale med musikgenreforsker Mads Krogh om ”kordanmark”, musikgenrer og identitet

Lea Wierød Borčak

Sangens Hus har i 2021 i samarbejde med Augustinus Fonden udarbejdet rapporten ”Kortlægning af dansk korliv”. I løbet af 2022 præsenterer Videncenter for sang en række fund og resultater fra kortlægningen og diskuterer dem i forhold til aktuel national og international viden om korsang og musik.

Et af temaerne, der gennemsyrrer rapporten, er genrernes betydning for korsangeres identitet og dannelse af fællesskaber. Det gælder såvel de musikalske genrer som klassisk, gospel og pop og de sociale genrer som børnekor, folkekor og kirkekor. Samtidig viser rapporten, at genreskel indimellem kan opleves som

snærende bånd. Videncenter for sang satte lektor i musikvidenskab ved Aarhus Universitet Mads Krogh stævne til en snak om korsang, genrer og identitet. Mads Krogh har gennem mange år forsket i musikgenrers sociale og kulturelle betydning. I samtalen her diskuterer han, med udgangspunkt i rapporten, perspektiver på spørgsmålet om genrefællesskaber og genreskel i ”kordanmark”.



Fra rapporten "Kortlægning af dansk korliv", 2021, s. 18.

KOR SOM MUSIKALSK OG SOCIAL GENRE

LWB: Her er en graf fra rapporten "Kortlægning af dansk korliv", der viser, hvilke musikgenrer danske korsangere synger. Hvad siger denne fordeling dig?

MK: Den siger noget om musiklivets organisering. For de mennesker, som på en eller anden måde har et forhold til klassisk musik, er kor en type af musikudøvelse, som er tilgængelig. Hvis man går meget op i rock eller jazz, har man måske tendens til at finde nogle andre måder at være udøvende. F.eks. spille i band. Så måske afspejler dette en etableret organisering af musiklivet, hvor korlivet har tradition for, at det klassiske fylder.

LWB: Rapporten viser også, at mange korsangere er "genreskippere". Folk holder sig ikke til én genre, men synger flere forskellige. Hvad skal man lægge i det?

MK: Det har været en stor diskussion i genreteorien, om genrer er identitetsregulerende – dvs. stiller nogle muligheder op for, hvordan vi kan identificere os med musik. Eller om vi omvendt, på mere "senmoderne" vis, vælger og vrager og shopper lidt rundt.

LWB: Netop – er det os, der former genrerne eller genrerne, der former os?

MK: Sandheden er jo nok, at det er begge dele på en gang. Det, at mange synger flere genrer, viser, at genrer i korsammenhæng måske betyder noget andet end i fankultur eller i musikforbrug i bredere forstand. Når vi taler om unge mennesker, der f.eks. har et band nede i øvelokalet og spiller heavy metal eller alternativ rock, tror jeg man lidt stereotypet kan tale om en mere direkte og stærkere identifikation. Altså at genrevalget betyder mere.

LWB: Korsangerne oplever, at de ikke har ret høj grad af kontrol over, hvilke genrer, de synger i koret. Det er jo ofte korlederen, der vælger sange. Men samtidig oplever sangerne at være meget tilfredse med de genrer, de synger i koret. Hvordan tror du, det hænger sammen, at de er så glade for de genrer, der synges, selvom de ikke har meget indflydelse?

MK: Som nævnt er forbindelsen mellem musikgenrer og identitet ikke nødvendigvis så direkte i korsammenhæng, og derfor behøver det ikke være genren eller indflydelse på udvalget af genrer, som er det primære i valget af kor. Et eksempel fra mit eget liv: Jeg voksede selv op i Haderslev og sang i kantoriet i Domkirken, og det var sådan set ikke, fordi jeg var særlig fan af klassisk kormusik. Det var, fordi det var det bedste – hvis man var tilpas dygtig og ville synge i et godt kor.

LWB: Korforskeren Anne Haugland Balsnes påpeger, at der er et spektrum mellem en social og en æstetisk pol. Jeg tænker på, om man kan sige, at forholdet mellem den musikalske og den sociale vægtning er omvendt proportional – hvis man lægger meget vægt på musikken, så lægger man mindre vægt på den sociale situation og vice versa.

MK: Jo, bortset fra at der er undtagelser – f.eks. når man bor i en lille by, hvor der ikke er så meget at vælge imellem. Hvis vi skal blive lidt teoretiske: Musikantropologen Georgina Born deler sammenhængen mellem musik og det sociale ind i fire lag. Hun taler om det direkte musikalske samvirke, om de forestillede fællesskaber, og så taler hun om demografiske og om institutionaliserede forhold.

For Born er genrer i høj grad forestillede fællesskaber. Men jeg vil sige, at genrer sætter sig igennem på alle disse planer. Der er f.eks. i høj grad et praktisk element i det. Tag et eksempel som dirigenten Jens Johansen. Det, han har gjort for den rytmiske korsang, er at udvikle en æstetisk praksis, altså en måde at synge i kor på, som er markant anderledes end den klassiske tradition. Helt ned til, hvordan man står på scenen og selve det stemmemæssige ideal. Så på den måde er genrer ikke bare ”forestillede fællesskaber”, og forholdet mel-

lem æstetik og det sociale er mere kompliceret.

LWB: I rapportens kvalitative del bliver informanterne spurgt til deres opfattelse af, hvad et kor er. Det fremgår, at der overordnet set er to måder at definere kor på: enten ud fra hvem, der deltager, eller ud fra hvilken musik, der synges. Så enten taler vi om børnekor, folkekor eller sundhedskor – eller også om klassisk kor, gospelkor etc. Denne opdeling svarer lidt til Balsnes' tanker: Enten defineres kor ud fra det sociale eller ud fra det musikalske. Dog er det jo klart, at der vil være mange mellemformer. Et kirkekor er f.eks. både et kor, der defineres ud fra sin sociale sammenhæng – vi synger til gudstjenester i kirken. Samtidig er det også et kor, der defineres af en musikalsk genre – vi synger kirkemusik.

MK: Igen er forholdet måske mere kompliceret. F.eks. presser spørgsmålet om frivillighed sig på. For når man f.eks. får løn for at synge i kirkekor, har man jo pludselig et andet incitament end både det sociale og det musikalske. Det med identifikation bliver så også pludselig noget andet – nemlig noget institutionelt, for nu igen at bringe Borns fire lag på banen. Genrer handler oplagt om meget mere end stilistik eller æstetik. F.eks. måden musikudøvelsen er organiseret på, må

regnes som en del af genren. Det at spille rock foregår på en anden måde end det at synge klassisk. Min pointe er, at der er et overlap mellem det sociale og det musikalske. Vi kan måske blive enige om, at børnekor er en kortype, som er bestemt af, hvem der deltager, nærmere end musikgenre. Men hvad med gospelkor? Er det en musikalsk, genrebestemt eller en social form? Det flyder sammen. Og når jeg tænker over det, så kan man vel egentlig også tale om børnemusik som en genre? Derfor må man stille sig spørgsmålet, hvad det egentlig er, man gør, når man forsøger at skelne mellem sociale og musikalsk bestemte kortyper.

IDENTITET OG FÆLLESSKAB

LWB: En af respondenterne siger sådan her: "Genrerne er jo identitetsskabende for koret". Og videre: "Så det sociale er centreret om den musikalske genre." Hvorfor hænger musikalsk genre så tæt sammen med identitet? Og hvad er sammenhængen mellem den individuelle identitet og det fællesskab, der omtales her?

MK: Genrer er velegnede til både identitetsskabelse og fællesskab, fordi det, genrer helt grundlæggende tilbyder os, er en mulighed for at se nogle sammenhænge eller overensstemmelser. Genrer

handler om, hvordan noget er af samme slags eller stemmer overens. Det, der sker i den musikalske identitetsdannelse, er, at vi etablerer en eller anden grad af sammenhæng – eller omvendt, en eller anden grad af forskel – mellem os selv og nogle andre. På den måde er identitet og fællesskab også sider af samme sag. Fordi genrer handler om at se en sammenhæng, så er genrer også oplagte håndtag, når man skal forstå sig selv.

Ovenikøbet er det sådan med genrer, at de på den ene side tilbyder nogle veletablerede identifikationspunkter – man kan f.eks. vælge at gå til kor tirsdag aften – det er en mulighed, der findes. På den anden side er genrer ikke mere forpligtende, end at vi også kan gøre alt muligt med dem. Det er den anden side af sagen: Genrer tillader os også at forestille os alt muligt. At se sammenhænge, som kan være forestillede. Ofte tænker vi genrer som etablerede kasser – som pop, rock, hiphop osv. Men i virkeligheden er genrer meget andet end det. Så snart man har en samtale med et andet menneske om noget musik, man har hørt – så snart man sætter begreb på – så har det med genrer at gøre. Det er genren som social praksis.

Identitet og fællesskab handler om at se sammenhænge. Sammenhænge mellem mig og musikken og andre mennesker. Det er på den ene side noget, jeg kan

læne mig op ad, fordi det findes, og jeg kan referere til det, men jeg er samtidig fri til at justere i det.

Musikforskeren David Brackett taler om en akse med flere poler. Ved den ene pol afspejler genrer nogle givne sociale vilkår: Hvis man er vokset op i de amerikanske sydstater, er det ikke mærkeligt, hvis f.eks. gospelkor har en stærk resonans. Ved den anden pol har vi genren som en forestillet størrelse. Der kan man udmærket sidde som en kridhvid dansker i en forstad til Aarhus og identificere sig brændende med gospel, fordi man har en forestilling om, hvad det er for et fællesskab, den genre indbyder til.

Desuden taler Brackett om en tidslig polaritet. Når vi identificerer os med genrer, så gør vi det enten som en søgen tilbage, f.eks. som en dyrkelse af det ”oprindelige”. Eller også gør vi det i en form for projektion – en bryden nyt land, så at sige. Vi bruger det repertoire af identitetsmuligheder, genren tilbyder, uden at skele ret meget til, hvordan de har været brugt tidligere. Det er en dikotomi mellem noget tilbagekuende nostalgisk og noget fremadskuende innovativt

DET GENRELØSE KOR?

LWB: Mange af svarpersonerne udtrykker ønsker om mere samarbejde på tværs af genrer i korlivet. Nogle har endda en utopisk

længsel efter, at man helt droppede genrer og bare havde genren "kor". De oplever, at genrer sætter skel, og at "kordanmark" ville blive mere samlet, hvis vi ikke opdelte i genrer, men var "et fællesskab med en accept af alle de forskellige genrer", som en respondent siger.

MK: Vi må nok indse, at forskel er et grundvilkår, også i musik. Musiksociologen Jason Toynbee har skrevet om genreløs musik og når frem til, at det findes ikke. Alle dem, der mener, at deres musik er genreløs, ender alligevel på en eller anden måde med at rubricere eller sætte mærkat på eller i det mindste se sig selv i forhold til noget andet, som man ikke er. Det kan godt være, man kan have det som en utopi, som man arbejder hen imod. Men det er nok spørgsmålet, om det kan lade sig gøre.

LWB: Mange respondenter i rapporten mener desuden, at der er en slagside til den klassiske side.

MK: Det er så et politisk og pragmatisk perspektiv. Men der er ingen tvivl om, at i organiseringen af musiklivet, især den der har med offentlig finansiering at gøre, der betyder genrer meget. Vi kan se det på de slagsmål, der er om genreorganisationerne. For nogle år siden lavede man en stor undersøgelse at den elektroniske musik i Danmark med det klare formål at slå til lyd for, at

den skulle have sin egen organisation. Det handler om at få del i den offentlige finansiering. Det, som nogle af respondenterne plæderer for her i korlivsrapporten, er jo det modsatte: Hvordan kan man nedbryde nogle af de snærende skel, så også de rytmiske kan få "del i kagen", altså del i offentlige midler, som tilfalder den klassiske del.

LWB: Det er tankevækkende, at flere i den rytmiske korverden oplever, at klassisk kor favoriseres i kulturlivet. Rytmiske kor oplever sig heller ikke så godt repræsenteret eller organiseret som de klassiske. Et eksempel er korforeningen Kor72. Selvom foreningen egentlig er for alle, så mener nogle respondenter, at den gennem subtile signaler som f.eks. sin grafik og sin hjemmeside etc. er ekskluderende over for de rytmiske genrer.

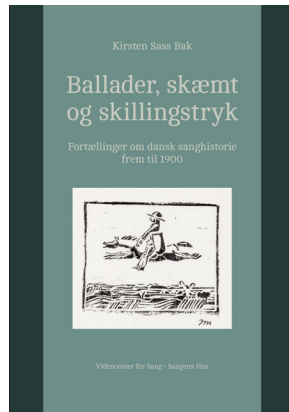
MK: Problemet er, at nogle gange kan forskellige genrefællesskaber føle, at de ikke hører hjemme i nogen af de eksisterende genreorganisationer, som i eksemplet med den elektroniske musik. Situationen her er så nærmest den modsatte: Man har en organisering, som ikke har særlig tydelige genrefortegn, og hvor genrebestemmelserne så sætter sig igennem på underforståede og indirekte måder. Som en grafik, der "ser klassisk ud".

Hvis man ser på musiklivet i

øvrigt, så er skellet mellem klassisk og rytmisk musik ret tydeligt institutionaliseret, f.eks. i måden man skelner mellem typer af spillesteder, typer af finansiering, forskellige veje gennem musikuddannelsessystemet osv. Men måske er der noget ved lige netop korfeltet, som gør at genreskellene kommer til at mudre lidt.

LWB: Ja, for man kan jo også spørge, hvis genreskellet skal ophæves, og ”kor” skal være den fælles overligger, er den så stærk nok til det?

MK: I stedet for at forsøge at finde en plads i musiklivet, hvor der er nogle veletablerede genreorganisationer, så kunne man måske forsøge at alliere sig med det kulturliv, som har med fritidsinteresser, sundhed og sport at gøre. Og så kan det godt være, at ”kor” uden nogen nærmere specifikation kunne være et udmærket mærkat. Jeg tror, at den dagsorden, der handler om, hvordan kunst kan bistå sociale og sundhedsmæssige forhold, har vi kun set spidsen af endnu.



Ballader, skæmt og skillingstryk. Fortællinger om dansk sang- historie frem til 1900

Kirsten Sass Bak
Videncenter for sang
298 sider
2021

Sanghistorisk bog emmer af et langt livs arbejde

Anmeldt af Elsemarie Dam-Jensen

Der er udkommet en del bøger og artikler om sang i Danmark fra et historisk perspektiv, men det særlige ved Kirsten Sass Baks bog er, at den handler om visesang – ikke fællessang. Forfatteren kalder disse viser for ”de sangtraditioner i Danmark som ligger bagom – og uden om – den velkendte fællessang”. Der er tale om en meget mangfoldig tradition, der går helt tilbage til middelalderens markedssangere, og som helt op til i dag finder sted som solosang over for et publikum.

Bogen er en kombination af en sprænglærd og folkelig for-

tælling om en særlig del af den danske sanghistorie, baseret på både forfatterens og andre fagfolks forskning. Af titelbladet fremgår, at bogen er skrevet ”under medvirken af Lene Halskov Hansen”. Tanken har været at give et overblik over ”de lange linjer i sanghistorien”, og bogen indledes med nogle overvejelser om den tidligste sang. Derefter følger de to hovedafsnit: ”Balladen – Den gamle folkeviser” og ”Yngre viser”. Ind imellem de to hovedafsnit er der et kortere afsnit om ”Skæmteviser”, og bogen afsluttes med et afsnit om ”Folkelig Kingosang”.

Kirsten Sass Bak påpeger, at i formodentlig henved 600 år var visesangen den dominerende sangtradition i Danmark. Først da man nærmede sig 1800-tallet, blev fællessangen også en væsentlig sangtradition, og det blev den, der stjal billedet i 18-1900-tallet. Viser synges primært for et publikum, og det er visens ord, der er det væsentlige. Den er tænkt til oplevelse og underholdning, så derfor er fremførelsen meget vigtig.

”Den gamle folkeviser”, i dag ofte kaldet ”ballade”, beskrives med en gennemgang af de miljøer, hvor balladerne er blevet sunget. Balladerne afspejler den folkelige tankeverden og de konflikter i forhold til den bestående orden, som de syngende selv har stået midt i. Tilhørerne har haft mulighed for at synge med på omkvædene og derigennem identificere sig med visens hovedperson eller give udtryk for en stemning.

Der omtales tre hovedgrupper af kilder til balladerne: adels håndskrifterne, trykte kilder fra 1500-tallet og frem samt indsamlingerne ”fra folkemunde” fra 1809 og ind i 1900-tallet. Undervejs i bogen har Lene Halskov Hansen skrevet et par afsnit om balladernes alder, herkomst og tilblivelse samt nogle overvejelser over, om man dansede kædedans til ballader i middelalderen.

Derefter følger Kirsten Sass Baks gennemgang af indsam-

lingen af viser i perioden fra 1809 til ca. 1900. Indsamlingen af ballader startede i 1809 med Abrahamson, Nyerup, og Rahbeks udgivelse af *Udvalgte Danske Viser fra Middelalderen*, hvor der også var melodier ”indsamlet i folkemunde”. Senere fulgte en lang række af andre indsamlere – bl.a. medvirkede de i Svend Grundtvigs banebrydende arbejde med værket *Danmarks gamle Folkeviser* (DgF) (1853-) med mottoet ”Alt hvad der er og alt som det er”. En af de største danske indsamlere af folkeminder var Evald Tang Kristensen. I omtalen af ham viser forfatteren sin sans for den gode detalje og for humor. Hun fortæller, at ”Kristensen fremhævede [...] at det for en indsamler først og fremmest var nødvendigt at være en dygtig *fodgænger*, der ikke går af vejen for at trave i fjerntliggende og tyndt bebyggede egne. Det ville være et forkert signal at komme kørende [og så fremhævede han værdien af] at være *vestjyde* frem for *østjyde*.” Sass Baks beskrivelse af 1800-tallets indsamlere afspejler desuden hendes empatiske tilgang til andre – også de musikforskere, som eftertiden har hængt ud som arrogante, bedrevidende og med hang til at korrigere, herunder A.P. Berggreen.

Bogen kan med stor fornøjelse læses af folk med interesse for tidlig sanghistorie. I afsnittet ”Balladernes musikalske univers” skal man dog op at stå på sine musik-

teoretiske tæer for at følge med. Her er det også nødvendigt, at læseren enten er god til at synge fra bladet eller har et instrument til rådighed for at kunne spille musikeksemplerne.

I afsnittet ”Ballader i bredden” gennemgår forfatteren eksempler på de balladetyper, som er med i DgF. Hovedærendet er at gøre opmærksom på balladernes overlevering som *sang* og ikke som litterære tekster. Samtidig gøres der også rede for balladernes betydning generelt i dansk åndsliv, kunst og kultur i 1800-tallet.

I afsnittet om skæmteviser præsenterer Kirsten Sass Bak nogle af de kendte skæmteviser, bl.a. fra Sønderjylland og Nørrebro, indsamlet af hhv. sanghistorikeren Karl Clausen og folkemindesamleren Anders Enevig.

Det følgende afsnit handler om de ”yngre viser”, først og fremmest solosange, sunget fra 1500-tallet til i dag. Viserne er bevaret under mange former: i adelsvisebøger, i trykte samlinger, i skillingstryk og i håndskrevne visebøger. Få af viserne er bevaret i moderne sangbøger, dog finder vi stadig ”Det var en lørdag aften” og ”En yndig og frydefuld sommertid” i *Høj-skolesangbogen*. Også i dette afsnit påpeger Sass Bak, hvor stor – og somme tider ret manipulerende – indflydelse 1800-tallets udgivere har haft på udformningen af bl.a. nogle af de viser, vi stadig synger, f.eks. i forbindelse med ”Det var en lørdag aften”.

Også skillingsviserne behandles. I dette afsnit er der, som flere andre steder i bogen, meget fine illustrationer. Udviklingen i skillingsvisetraditionen, især i 1800-tallets nyhedsviser, er beskrevet både mht. tekster, melodier, trykkerier, distribution og fremførelsespraksis. Særlig opmærksomhed får skillingsviserne fra treårskrigen 1848-50, bl.a. ”Dengang jeg drog afsted” og derudover den berømte Jul. Strandbergs viseproduktion.

De små håndskrevne visebøger, som kendes fra 1700-tallet og op til i dag, er også omtalt. Her, som flere steder i bogen, giver forfatteren ideer til nye forskningsprojekter – man får virkelig lyst til at gå i gang! Bogen er forsynet med meget relevante noter – læservenligt anbragt nederst på siderne i bogen og ikke til sidst. Der er gode henvisninger til både supplerende litteratur og de omtalte visesamlinger. Eneste hjertesuk er, at det ville have været dejligt med et navne- og stedregister.

Bortset fra det er det en fornøjelse at læse en bog, der i den grad emmer af et langt livs arbejde med emnet og tilsvarende dyb entusiasme og nysgerrighed. Bogens undertitel, ”Fortællinger om dansk sanghistorie frem til 1900”, er meget dækkende. Man kommer langt omkring og er godt underholdt, også på grund af forfatterens klare, folkelige sprog og ofte humoristiske og varme blik på både sange, sangere og udgivere.



Fællessang – fælles sag? En bog om sang som kollektiv handling

Lea Wierød Borčak og Henrik Marstal

Forlaget Højskolerne

373 sider

2022

Nyt hovedværk om fællessang

Anmeldt af Emma Berggreen Andersen

Med *Fællessang – fælles sag? En bog om sang som kollektiv handling* har fællessangseksperterne Lea Wierød Borčak og Henrik Marstal skrevet det, der nok skal gå hen og blive en grundbog, når snakken om fællessang skal kvalificeres ud over personlige erfaringer og ugennemskuelige floskler.

Den fælles sang undersøges i et bredt spektrum, med fokus på sangformens rolle i dansk kulturliv særligt i det 21. århundrede. Som undertitlen antyder, forstås fællessang som en kollektiv sangform, og kvaliteten af det i fællesskab sungne er i øvrigt

underordnet. Som fællessanger er man både deltager og forbruger – hvis man ikke synger med, går idéen med fællessang fløjten. For nogle, men bestemt ikke alle, er fællessang en del af hverdagslivet.

Netop denne pointe er en af bogens fremmeste bedrifter: én gang for alle at få punkteret tanken om fællessang som et fællesskab, der ”er maksimalt inkluderende for alle” (s. 122). Fællessang dyrkes i snævre kredse, ofte centreret om høj- og efterskoler, foreningsliv mm. Uanset at fænomenet har fået mere opmærksomhed

under corona-nedlukningerne, går det ikke an at opfatte fællessangskultur som allemandseje. Er man flasket op med fællessang, er aktiviteten let afkodelig, men denne tavse viden gives ikke videre til nyankomne, der derfor ender med at opfatte sig som uindbudte til festen eller sågar er uvidende om dens eksistens: ”For fællessang bliver næppe nogensinde så udbredt en foreteelse, som mange ellers antager, det er – eller håber, det skal blive” (s. 52). Velviljen over for fællessang har velsagtens forblændet mangen en fællessangsentusiast til at tro, at fordelene var så umiddelbare, at de ingen forklaring behøvede. Må vi straks blive klogere.

Om sangkulturen i dag fortælles det, at repertoiret er mere elastisk, end vi førhen har set det. Vi synger for sangens egen skyld og ikke for at positionere os politisk, religiøst etc. I dag volder det ingen problemer at synge ”Hil dig, frelser og forsoner” i en ikke-religiøs forsamling, for opmærksomheden er flyttet fra teksten til musikken. Mange sange får derfor en længere levetid i fællessangsrepertoiret, fordi vi ikke på samme måde føler os forpligtede på det strengt dogmatiske indhold. Der argumenteres for dette med henvisning til Lea Wierød Borčaks tidligere anvendte begreb *den melocentriske vending*. Så langt så godt. Men den derpå følgende indikation af,

at det derfor er ligegyldigt, hvad der synges, må jeg opponere mod. En jyde kan være overordentligt begejstret for sjællands-hyldesten ”Vi sletternes sønner”, fordi teksten er smuk og melodien slagkraftig. Ganske rigtigt uden at føle sig forpligtet til at nære varme hjemstavnsfølelser for en egn, hun ikke kender, men hvis Ludvig Holsteins tekst var for gumpetung, ville man vel undvære den og udelukke de nynne Carl Nielsens melodi? Selvom tekstens dogmatik ikke forpligter, må poesien have en vis kvalitet.

Derimod rammer *Fællessang – fælles sag?* virkelig hovedet på sømmet med den særdeles givtige sondring mellem begreberne nationalsang og danmarkssang. Nationalsange har vi talt om i mange år, og herved mener vi som regel sange, hvor det danske forstås som ”noget entydigt positivt og samlende, og som noget, der kalder på de syngendes (ukritiske) agtelse og anerkendelse” (s. 225). Her appelleres til nationalfølelsen med beskrivelser af modersmålet, bøgeskovene og historiske begivenheder, og hertil kan regnes ”I Danmark er jeg født”, ”Der er et yndigt land” m.fl. Danmarkssangene, derimod, ”har en iboende kritik af det danske *per se* som en grundbetingelse” (s. 256) og indeholder gerne en vis portion ironisk distance til danskheden. Det er numre som Gnags’ ”Dan-

mark, dit indre ocean”, Carl Emil Petersens ”Frit land” og Sys Bjerrers ”Fædrelandet”, der sigtes til med denne betegnelse. Det er en tiltrængt nuancering af feltet, som kun kan hilses varmt velkommen.

Borčak og Marstal er gode til at skravere gråzonerne i debatten, så spørgsmål ikke reduceres til enten-eller, men nuanceres med relevant teori og fyldige interviews med aktører fra fællessangens brogede landskab. Sidstnævnte tæller bl.a. Anne Karine Prip, kunstnerisk leder af DR Pige-koret, der fortæller om tilblivelsen af det meget populære DR-program ”Morgensang” med Philip Faber bag klaveret, samt kunstner Niels Lyhne Løkkegaard, der i forbindelse med performancen *Sing Along! (You’re either with us or against us)* peger på det klaustrofobiske ved *Højskolesangbogens* repertoire ved at vakuumpakke bemeldte sangbog. Spektret er bredt og inkluderer også gennemgangen af ”Re-Sepp-ten”s receptionshistorie og genvundne popularitet (hvis den da nogensinde udeblev) under fodbold-EM i 2021. Og dét fællesskab, stadigt gentagende ”Vi er røde, vi er hvide”, tæller blandt det mest inkluderende, den så piedestalsatte danske fællessangskultur kan præstere, for kravet om tekstkendskab er begrænset, og fodboldengagementet kan være forsvindende lille, bare man synger med.

En anke mod bogen er, at formidlingen svinger mellem det akademiske og det anekdotiske på en uhensigtsmæssig måde. To kapitler er dedikeret til indbyrdes diskussioner mellem forfatterne, og et helt kapitel er forfatterens svar på ni spørgsmål om fællessang. Særligt sidstnævnte er malplaceret og bidrager ikke med andet end anekdotisk hygesnak – og har i øvrigt allerede været bragt andetsteds. Enighed i ethvert (fællessangs-) aspekt er hverken muligt eller ønskværdigt, så behovet for at fremstå som to forfattersubjekter er fuldt forståeligt. Men det forstyrrer læseflowet, når vi pludselig er på fornavn med fageksperterne, ligesom den tilsyneladende direkte transskribering af indbyrdes samtale kommer til at fremstå på én gang ubearbejdet og performativ. Så er det, som om formen spænder ben for indholdet, og det bliver svært at gennemskue, om bogen helst vil være generel fællessangsformidling til interesserede entusiaster eller agere akademisk indgangsvinkel til emnet.

Ikke desto mindre er *Fællessang – fælles sag?* ubetinget en udgivelse, der er værd at fejre. Akkurat så klog og mangefacetteret, som man kunne håbe på. Teksten stiller nysgerrige spørgsmål og bærer åbenlyst præg af ønsket om at fortsætte den fællessangsfaglige samtale.