

# Kulturstudier

Nr. 2 / November 2015



- Lars Ole Bonde og Jens Henrik Koudal / Musik som identitet  
Lars Ole Bonde / „Det man hører, er man selv“ Charlotte Rørdam Larsen /  
Fortællinger om musik som generations-, tids- og aldersmarkør  
Jens Henrik Koudal / Klassisk musik som identitet  
Peder Kaj Pedersen / Hvem var Leonard?  
Susan Lindholm / Creating a “Latino” artist identity in-between Sweden  
and Latin America  
Ansa Lønstrup / Lytning i fællesskaber

# Kulturstudier



---

## Dansk tidsskrift for kulturhistorie, etnologi, folkloristik og lokalhistorie

Kulturstudier er et forskningsbaseret og kvalitetsbedømt tidsskrift, der bringer artikler, reviews og debatter med udgangspunkt i historiske og aktuelle studier af steder, folk, kultur og dagligliv.

Tidsskriftet er dannet i 2010 ved sammenlægning af *Fortid og Nutid* (grundlagt 1914) og *Folk og Kultur* (grundlagt 1972) og har sin base i de kulturhistoriske museer, arkiver, universitetsmiljøer og foreninger i Danmark.

Tidsskriftet udgives som Open Journal System-tidsskrift i samarbejde med Statsbiblioteket.

På tidsskriftets hjemmeside fremlægges bilag, links og andet supplerende materiale til de enkelte artikler, ligesom der er mulighed for debat og kommentarer.

Se [www.tidsskriftetkulturstudier.dk](http://www.tidsskriftetkulturstudier.dk)

## KULTURSTUDIER, NR. 2, NOVEMBER 2015

© 2015 Forfatterne og Kulturstudier

### REDAKTION

**Ansvarshavende redaktør:** Bobo Krabbe Magid, *Nationalmuseet*

Søren Byskov, *Fiskeri- og Søfartsmuseet*

Søren Bitsch Christensen, *Aarhus Stadsarkiv*

Ivan Lind Christensen, *Institut for Kultur og Globale Studier, Aalborg Universitet*

Anne Folke Hønningsen, *SAXO-Instituttet, Københavns Universitet*

Kristoffer Jensen, *Industrimuseet*

Else Marie Kofod, *Dansk Folkemindesamling, Det Kongelige Bibliotek*

Signe Mellemgaard, *SAXO-Instituttet, Københavns Universitet*

Mette Tapdrup Mortensen, *Kroppedal Museum*

Sniff Andersen Nexø, *SAXO-Instituttet, Københavns Universitet*

Caroline Nyvang, *Dansk Folkemindesamling, Det Kongelige Bibliotek*

Anders Ravn Sørensen, *Center for Business and History, Copenhagen Business School*

**Redaktionssekretær:** Tobias Overlund Stannius, *SAXO-Instituttet, Københavns Universitet*

### TEMAREDAKTION

Lars Ole Bonde, *Institut for Kommunikation, Aalborg Universitet*

Jens Henrik Koudal, *Nationalsamlingsafdelingen-FFE, Det Kongelige Bibliotek*

Signe Mellemgaard, *SAXO-Instituttet, Københavns Universitet*

Sniff Andersen Nexø, *SAXO-Instituttet, Københavns Universitet*

**Webmaster:** Jesper Overgaard Nielsen

Artikler i dette nummer af Kulturstudier vurderes til 1 point i „den bibliometriske forskningsindikator“.

### DESIGN

Depot 1

### TYPOGRAFISK OPSÆTNING

Anna Falcon

### OMSLAGSFOTOS

Udsnit af fotos i tidsskriftet

### TRYK

Erhvervsskolernes forlag

### Redaktionsadresse:

Tidsskriftet Kulturstudier

Att: Tobias Overlund Stannius

SAXO-Instituttet, Københavns Universitet

Karen Blixens Vej 4

2300 København S

**kontakt.kulturstudier@gmail.com**

**www.tidsskriftetkulturstudier.dk**

Kulturstudier udgives af Dansk Historisk Fællesråd og Foreningen Danmarks Folkeminder

Tidsskriftet modtager støtte fra Det Frie Forskningsråd – Kultur og Kommunikation samt Kulturstyrelsen

Kulturstudier er et open access-tidsskrift og er gratis tilgængeligt på internettet fra udgivelsesdagen

Der er mulighed for at købe og få tilsendt et trykt eksemplar af tidsskriftet

ISSN 1904-5352

Printed in Denmark

## Indhold

---

- Lars Ole Bonde og Jens Henrik Koudal
- 05 Musik som identitet**
- Lars Ole Bonde
- 09 „Det man hører, er man selv“**  
- musik og identitet set gennem musikforskningens briller
- Charlotte Rørdam Larsen
- 37 Fortællinger om musik som generations-, tids- og aldersmarkør**
- Jens Henrik Koudal
- 66 Klassisk musik som identitet**  
En præsentation af temaer i publicerede selvbiografier
- Peder Kaj Pedersen
- 93 Hvem var Leonard?**  
Komponisten, kirkemusikeren og musikpædagogen Bernhard Christensen i slutningen af 1920'erne, set i et musikalsk identitetsperspektiv.
- Susan Lindholm
- 113 Creating a “Latino” artist identity in-between Sweden and Latin America – a comparative approach**
- Ansa Lønstrup
- 136 Lytning i fællesskaber**  
Et identitetsskabende korrektiv til fikseringen på den individuelle biografi

# MUSIK SOM IDENTITET



Den nyligt afdøde neurolog Oliver Sacks skrev i 1995 et essay, „The Last Hippie“,<sup>1</sup> som i 2011 blev filmatiseret med titlen „The Music Never Stopped“ (instrueret af Jim Kohlberg). Det er historien om en ung mand, som på grund af en hjernetumor ikke kan danne nye hukommelsesspor – han er låst fast i en ’tid uden tid’ – kan intet huske efter slutningen af 1960’erne. En musikterapeut finder ud af, at han responderer på rockmusik fra perioden, ikke mindst The Grateful Dead, og gennem musikken får den unge mand og hans far kontakt med hinanden efter mange års konflikt og adskillelse. Faderen må acceptere, at rocken (stadig) er et kerneelement i sønnens identitet, og at hans eneste mulighed for at nå sønnen er selv at overgive sig til musikken. Filmen er et smukt eksempel på musik som ’det fælles tredje’, der kan knytte mennesker sammen på tværs af alder, kultur og politiske synspunkter. Den er samtidig et udtryk for dette temanummers aktualitet.

Termen ’identitet’ har fået et delvis nyt indhold og en stigende betydning siden midten af det 20. århundrede. I dag spiller begrebet en vigtig rolle i blandt andet filosofi, psykologi, sociologi, antropologi og kulturstudier. Definitionerne er forskellige, teorierne mange, og der tales om både personlig identitet og gruppeidentitet (eller -identifikation). Personlig identitet defineres i dag eksempelvis som „en persons refleksive selvfortolkning af sin personlige biografi“,<sup>2</sup> mens fagene opererer med forskellige former for kollektive identiteter, knyttet til for eksempel afgrænsede befolkningsgrupper eller subkulturer. Vi forfølger i dette temanummer musiksporet. Udforskningen af emnet ’musik og identitet’ har – i hvert fald for den empiriske musikpsykologiske og -sociologiske forsknings vedkommende – især været bedrevet i Norden og den angelsaksiske verden siden 1990’erne. Også her tales både om musikkens rolle i personlig identitet og dens

---

1 | Sacks 1995 (dansk oversættelse 1996).

2 | Brinkmann 2008, s. 22.

evne til at udtrykke kollektive identifikationer, som når musik kaldes dansk, sort, generationsbestemt eller maskulin.

Vi har kaldt temanummeret *musik som identitet*, fordi vi interesserer os for, hvordan mennesker gennem musikaktiviteter skaber, omskaber og bevarer identitet. Nogle mennesker definerer primært deres identitet gennem deres forhold til musik, for eksempel professionelle musikarbejdere. Andre bruger nok en bestemt slags musik som markør af identitet, typisk i en bestemt fase i livet, men lader også mange andre elementer indgå i deres identitet som mennesker. Musikaktiviteterne kan i øvrigt skifte betydning gennem livet.

En ny dansk folkesundhedsundersøgelse med 14.000 informanter viser,<sup>3</sup> at hver fjerde voksne dansker spiller og/eller synger mindst en time om dagen, og at hver tredje på et eller andet tidspunkt i sit liv har sunget i kor eller spillet sammen med andre. Tre ud af fire svarer, at de bruger musik til forskellige formål i hverdagen, for eksempel at regulere deres stemningsleje eller at udtrykke følelser. Musikken spiller med andre ord en vigtig rolle i rigtig mange menneskers liv (utvivlsomt flere end det var tilfældet før 1950'erne). Nogle få (ca. 3%) vælger at gøre musikken til deres levevej, mens det store flertal dyrker musikken i deres fritid. Men også blandt mennesker, der dyrker musikken aktivt som amatører eller som lyttere, kan musikken være en meget vigtig „identitetsmarkør“, som den norske musikforsker Even Ruud kalder det.<sup>4</sup> Især i ungdomsårene bruger drenge og piger musikken til at markere, hvem de hører sammen med, hvem de adskiller sig fra, og hvem de gerne vil være. Temanummeret belyser musik som identitet på forskellige måder og i forskellige kontekster; men det går som en rød tråd gennem alle artikler, at musikken for informanterne er vigtig og uløseligt knyttet til deres oplevelse af, hvem de selv er, og hvem de er i gang med at blive.

Emnet identitet er vidtfavnende, også selv om man udforsker det gennem en fokuseret optik som musik. Vi har valgt at bringe en oversigtsartikel om forskningen i musik og identitet samt fem empirisk baserede enkeltstudier. Lars Ole Bondes forskningsoversigt giver en bred introduktion til emnets internationale udforskning via en præsentation af en række vigtige teorier og konkrete undersøgelser med musikpsykologien som fokus. Hvilke psykologiske teorier belyser musikkens rolle i identitetsdannelsen (herunder teorier med fokus på narrativitet)? Hvordan forskes der i emnet, og hvilke resultater kan der peges på? Arbejdsmetoderne involverer interviews, dagbøger, selvbiografier og feltarbejde samt forskellige slags analyser af disse datatyper.

De fem øvrige artikler har et vist fællespræg, der gør det muligt at pege på både forskelle og ligheder, hvad angår typer af problemstillinger, genstandsfelter, metoder og resultater. Charlotte Rørdam Larsen og Jens Henrik Koudal interesserer

---

3 Ekholm, Juel & Bonde 2015.

4 Ruud 2013, s. 139.

sig for den identitet, der giver sig udtryk i folks egne fortællinger, henholdsvis biografisk narrative interviews og trykte selvbiografier. Det er to ret forskellige udtryksformer og ikke kun, fordi den ene er mundtlig og den anden skriftlig. Interview-situationen muliggør, at interviewereren vinkler samtalen og følger op med uddybende spørgsmål. Den publicerede selvbiografi er med sin fikserede, skriftlige form udtryk for 'mindearbejde' gennem lang tid og afspejler – bevidst eller ubevidst – litterære greb, som tjener selviscenesættelsen. Begge typer materiale er først og fremmest en formulering af individers trang til at skabe sammenhæng og mening i livsforløbet samt udtrykke livets værdier og tilhørsforhold til mennesker, steder og tidsperioder.

To andre forfattere, Peder Kaj Pedersen og Susan Lindholm, har valgt at fokusere på identiteters kompleksitet. Pedersen analyserer et tidsrum i en dansk komponists liv, et musikkulturelt og identitetsmæssigt vendepunkt, der betød, at han en tid offentligt måtte optræde under pseudonym. Først efterhånden kunne komponisten træde åbent frem som en musiker, der udtrykte sig sideløbende på to meget forskellige musikalske områder, jazz- og kirkemusikområdet, der udgjorde hver sin „slagmark“ i mellemkrigstiden. Pedersen bygger empirisk på en kombination af biografiske kilder (dagbog, scrapbog, breve) og sit personlige bekendtskab (bl.a. interviews) med den nu afdøde komponist. Lindholm interesserer sig for to musikere, der bor i Sverige. De har skabt sig forskellige, sammensatte kunstneridentiteter, men er fælles om at udtrykke, at identitet er resultatet af en forhandling, som kan tage udgangspunkt i kollektive etniske, nationale og kønsmæssige identiteter. Hun analyserer med basis i teorier om blandt andet sort amerikansk kultur og hvid svensk maskulinitet, hvordan en svensk Rhythm&Blues-musiker har skabt sig en hybrid 'US-latino'-identitet mellem Sverige og Mellemamerika, mens en Hip-Hop-artist, hvis forældre kom til Sverige som flygtninge fra Chile i 1980'erne, har formet sig en særlig kunstneridentitet, hvor han optræder som 'svensk' i Chile, som 'chilensk kunstner' uden for Chile og som en slags chilensk-multikulturel svensker i Sverige. Hvor Pedersen skildrer en splittelse i identiteten hos en komponist i ungdomsårene, så opfatter Lindholm sin Rhythm&Blues-musiker som én, der systematisk arbejder på at flytte og sammenvæve identiteter, der allerede forefindes i det kollektive rum. Hun bygger empirisk på interviews, hjemmesider, musikvideoer og specifikke sange. Lindholm og Pedersen analyserer musiker-praksis som en slags selv fremstilling præget af kompleksitet, hybriditet og stedvis uforenelige modsætninger.

Endelig studerer Ansa Lønstrup temaet i et bredere, samfundsmæssigt perspektiv, hvor identitet i de sidste 75 år er forbundet med svækkelsen af traditionelle fællesskaber. Med udgangspunkt i filosofi, æstetisk teori og kulturteori og på basis af deltagerobservation ved offentlige arrangementer argumenterer hun for alternativt at tænke på nye offentlige lytte-rum som nye former for auditivt baserede fællesskaber. Hun er altså på udkig efter noget nyt i tiden og fokuserer

på kollektive lydfænomener og oplevelsen af disse. Artiklens empiri udgøres af henholdsvis en Radiobiograf-produktion og et lydaseret installationskunstværk.

Temaet kan i øvrigt give anledning til at tænke over forskellen mellem professionelle musikeres, amatørmusikeres og almindeligt musikglade menneskers identitet. Det fremgår af Koudals, Pedersens og Lindholms artikler, at det kan være en lang proces, ofte en kamp, at nå frem til en afklaret og tydelig identitet som professionel musiker. Faktorer som køn, etnicitet og placering i et større musikkulturelt mønster har mindst lige så megen indflydelse på processen som personlig overbevisning og ambition. Artiklerne viser også, at disse professionelle musikere arbejder løbende på deres identitetsprojekt; de forhandler og omfortæller aspekter af deres identitet i bestræbelsen på at skabe en sammenhængende livsfortælling. For amatørerne og almindeligt musikglade mennesker, der omtales i Bondes og Rørdams artikler, ser det anderledes ud. Her spiller generationstilhørsforholdet en afgørende rolle, og mange bevarer en livslang kærlighed til den musik, de knyttede sig til i deres ungdom, fordi den skabte – og stadig skaber – mening og sammenhæng i deres oplevelse af sig selv. Dette er sat på spidsen i Oliver Sacks' indledningsvist citerede essay, hvor den hjerneskadede hovedperson kun har musikken tilbage som kilde til oplevelse af sin egen identitet og som medium for kontakt til omverdenen. Noget tilsvarende er karakteristisk for mange mennesker med demens. De kan måske ikke længere, eller kun med besvær, bruge sproget, men mange kan ikke desto mindre synge med på deres barndoms sange og live op ved lyden af deres ungdoms musik.

Tilsammen tegner temanummeret et nuanceret og levende billede af den rolle, musik kan spille i menneskers liv, for nogle som et akkompagnement, for andre som selve hovedmelodien.

---

## Litteratur

- Brinkmann, Svend 2008: *Identitet, udfordringer i forbrugersamfundet*. Klim.
- Ekholm, Ola, Juel, Knud & Bonde, Lars Ole 2015: „Music and Public Health – An empirical study of the use of music in the daily life of the adult Danish citizens and the health implications of musical participation.“ *Arts & Health*, juli 2015.
- Ruud, Even 2013: *Musikk og identitet*. Universitetsforlaget, Oslo. 2. udgave.
- Sacks, Oliver 1995: *An Anthropologist on Mars: Seven Paradoxical Tales*. Knopf, New York.



Lars Ole Bonde. Cand.mag. (Musikvidenskab, Nordiske sprog), PhD. Professor i musikterapi ved Institut for kommunikation, Aalborg Universitet og professor i musik og helse ved Senter for musikk og helse, Norges Musikkhøgskole, Oslo. Forskningsområder: musikterapi, musikpsykologi, musikdramatik samt musik og identitet. Vigtige udgivelser: *Musik og menneske - Introduktion til musikpsykologi* (2009), *Musikterapi: Teori - Uddannelse - Praxis - Forskning* (red., 2014).

**Keywords:** Identitetsteori; Musicering (Musicking); Musikpsykologi; Forskningsmetoder

---

# „DET MAN HØRER, ER MAN SELV“

## – musik og identitet set gennem musikforskningens briller

*„Det man hører, er man selv“ er Danmarks Radios P3s yderst velkendte slogan. Det dukkede op i begyndelsen af (20)00'erne som opfindsom og populær afspejling af en moderne forståelse af den rolle musik og medieforbrug spiller for den voksne dansker. Denne artikel handler ikke om P3 som musikk kanal, men går bag om det populære slogan og undersøger hvordan musik og identitet spiller sammen. Hvilke (musik)psykologiske teorier belyser musikkens rolle i identitetsdannelsen? Hvordan forskes der i emnet, og hvilke resultater kan der peges på? Forskningen dokumenterer bl.a., at musik bruges aktivt af mange mennesker som en ressource til at konstruere selv-identitet og gruppe-identitet, og til at skabe, opretholde og regulere en mangfoldighed af følelser. Denne oversigtsartikel giver via præsentation af udvalgte teorier og konkrete undersøgelser en bred introduktion til emnet og viser, hvordan musikforskere gennem arbejde med interviews, dagbøger og (musikalske) selvbiografier samt feltarbejde kan beskrive musik som en ofte meget vigtig brik i identitetsdannelsen.*



---

## Musik og identitet vs. Musik som identitet

I de sidste 15 år har jeg regelmæssigt afholdt kurser i *Musik og identitet* for kandidatstuderende i musikterapi på Aalborg Universitet. Som en del af kurset skriver hver deltager sin „musikalske selvbiografi“, dvs. at han/hun på en halv snes sider beskriver sit forhold til musik og musikkens betydning i forskellige livsfaser. I de allerfleste tilfælde kommer der meget personlige, rørende og tankevækkende fortællinger ud af det, og jeg har gennem årene læst omkring 150 af disse narrativer. Jeg har også arbejdet forskningsmæssigt med dem, bl.a. analyseret et mindre udvalg tematisk<sup>1</sup> og set nærmere på musikkens helse-funktioner.<sup>2</sup> Disse studier vil blive nærmere omtalt senere i artiklen. Her vil jeg i første omgang formulere min forståelse af forskellen på *musik og identitet* (kursets tema) og *musik som identitet* (dette temanummers tema) på følgende måde: *Musik og identitet* er et bredt emne, som gennem to-tre årtier er blevet studeret af musikforskere med forskellige metoder og ud fra forskellige teoretiske udgangspunkter. *Musik som identitet* er et specifikt delområde inden for det bredere emne. Her studeres ikke kun, hvordan musik kan være én identitetsmarkør eller ét blandt mange elementer i et menneskes eller en gruppes identitet, men især hvordan musik – typisk for den professionelle musikerarbejder (komponisten, dirigenten, musikeren, sangeren, musikpædagogen, musikterapeut) – bliver dén væsentligste markør (omend ikke den eneste). I artiklen vil jeg tage afsæt i en kort præsentation af almen identitetsteori inden for personlighedspsykologien og derefter kort gennemgå udvalgte teorier om musik og identitet fra de sidste 20 år. Så eksemplificeres forskningen med en præsentation af en række empiriske studier af musik og/som identitet, og afslutningsvis diskuteres det, om udsagn a la „Det man hører, er man selv“ – DR P3s kendte slogan – har noget på sig, eller om det bare er en smart formulering, der skal hverve flere lyttere til en radiokanal, der først og fremmest profilerer sig på musikken.

Den musikfaglige diskussion af *musik og/som identitet* favner meget bredt, og flere vigtige aspekter af diskussionen har det ikke været muligt at komme ind på: Race og køn spiller i rigtig mange sammenhænge en central rolle i identitetskonstruktionen, også i forhold til musik, og med andre eksempler end de her valgte kunne disse aspekter nemt have været i forgrunden.<sup>3</sup> Forholdet mellem kropslige, i udgangspunktet ikke-sproglige erfaringer med og oplevelser af musik og den diskurs (den sproglige, narrative form), sådanne erfaringer formidles i, er et andet underbelyst emne.<sup>4</sup> Endelig er den politisk-ideologiske dimension af emnefeltet

---

1 Bonde 2013.

2 Bonde 2014.

3 Negus 1996, Stokes & Berg 1994, Born & Hesmondhalg 2000.

4 Hall 1996.

kun nævnt i forbindelse med et enkelt eksempel, nemlig musikken i relation til tragedien på Utøya 22.7.2011.

Even Ruuds bog *Musikk og identitet*<sup>5</sup> har været en vigtig inspirationskilde for min egen undervisning og forskning i emnet, men allerede året før denne bog udkom skrev musiksociologen Simon Frith et kapitel med titlen *Music and Identity*,<sup>6</sup> hvor han præsenterede begrebet *self-in-process* og identitet som en 'mobil konstruktion' – en proces, der udfolder sig som musik, nemlig performativt, og som kan være et vigtigt element i samme proces. I samme bogs forord gjorde sociologen Stuart Hall opmærksom på et paradigmeskift i synet på identitet: en bevægelse bort fra et syn på *identitet* som et essentialistisk begreb om personlighedens stabile kerne til et konstruktivistisk syn på *identifikation* som en i princippet uafsluttelig tilblivelsesproces, hvorigennem individet former og tolker sine ligheder og forskelle med andre personer, grupper og idealer. Denne forståelse af identitet som en performativ selv-produktionsproces og eksplorativ afgrænsningsproces går som en rød tråd gennem hele denne artikel.

---

## Psykologiske teorier om identitet og identitetsudvikling

Før 1900 herskede der en meget udbredt og ganske enkel opfattelse af „Livsbuen“ – mandens og kvindens „naturlige“ udvikling opdelt i årtier, med en trinvis modning og opstigen til kulminationen omkring 50årsalderen og derefter en gradvis tilbagetrækning henimod støvets år. Man kunne også kalde det en cyklisk forståelse af menneskets udvikling.<sup>7</sup> I psykoanalysen møder vi som kontrast et ret pessimistisk og deterministisk syn på personligheden. Freud udviklede ikke en egentlig identitetsteori, men i hans personlighedsteori spiller de tidlige barnhedsår en afgørende rolle, og han har ikke meget at sige om udvikling af den personlige identitet efter pubertetsårene. Livsforløbs-perspektivet („Life-span“) er derimod tydeligt hos Jung, som med sit begreb om individuation definerer identitetsdannelsen som et livslangt udviklingsprojekt. Den første alment anerkendt identitetsteori tilskrives Erik H. Erikson, hvis Stadiemodell stadig er relevant at forholde sig til.<sup>8</sup> Erikson opererer med otte forskellige udviklingsstadier, hvoraf de fem første refererer til Freud og psykoanalysen: 1. Det orale stadium (0-1 år), 2. Det anale stadium (1-3 år), 3. Det falliske (4-5/6 år), 4. Latensperioden (frem til pubertetsbegyndelse), 5. Pubertet og de unge år – mens de sidste 3 er Erikssons originale tilføjelser: 6. Tidlig voksenalder, 7. Voksenalder, 8. Modenhed. Det interessante er de dilemmaer eller selvoplevelses-polariteter, der iflg. Erikson karak-

---

5 Ruud 1997.

6 Frith 1996.

7 Fjord Jensen 1993.

8 Erikson 1990 (originalen *Childhood and Society* er fra 1950).

terer de enkelte faser eller stadier: 1. Tillid vs. mistillid, 2. Autonomi vs. skam/tvivel, 3. Initiativ vs. skyldfølelse, 4. Arbejdsevne vs. mindreværd, 5. Identitet vs. rolleforvirring, 6. Intimitet vs. isolation, 7. Generativitet vs. stagnation og 8. Integritet vs. fortvivlelse. – Pointen er altså, at hvert stadium stiller personen over for en udfordring, en opgave med at forstå og definere sig selv ift. omverdenen. Personens interesser og forhold til sig selv og andre mennesker spiller sammen i et dynamisk forhold, og udfaldet kan være positivt eller negativt. Til den positive løsning af hvert stadiums dilemma kan knyttes en oplevelseskvalitet eller værdi („virtue“), som tilsammen udgør et beredskab hos det fuldt udviklede (individerede) menneske: 1. Håb, 2. Vilje, 3. Formål, 4. Kompetence, 5. Troskab, 6. Kærlighed, 7. Omsorg og 8. Visdom. Det var også Erikson, som med begrebet „grundlæggende tillid“ (basic trust) gjorde opmærksom på den stabile tilknytning til betydningsfulde andre som en afgørende faktor i identitetsdannelsen.

Litteraten Johan Fjord Jensen har i bogen *Livsbuen*<sup>9</sup> givet en kulturhistorisk orienteret fremstilling af de nævnte teorier. Der går en lige linje fra Eriksons udviklingsteori, hvor identiteten udvikles og realiseres positivt gennem komplekst og krævende 'indre arbejde', til „psykologiens tredje bølge“, den humanistiske psykologi (med Maslow som hovednavn) og dens 'udviklingsprogram' for en realisering af menneskets fulde potentiale. Maslows begreber om „behovshierarkiet“ og „højdepunktsoplevelser“ er velkendte også uden for psykologien. I psykologiens „fjerde bølge“, den transpersonlige psykologi, udvides identitetsbegrebet så det rækker udover den personlige oplevelses- og erfaringshorisont og ind i spirituelle og transpersonlige domæner. Den kontroversielle amerikanske filosof Ken Wilber har i en lang række udgivelser stræbt efter at sammenfatte eller integrere de mange udviklingsteorier i en samlet teori.<sup>10</sup>

I denne artikels sammenhæng er det ikke muligt at give et samlet overblik over de psykologiske identitetsteorier, der er blevet udviklet efter Erikson. Interesserede henvises til bøger som *Handbook of Self and Identity*<sup>11</sup> og *The Oxford Handbook of Identity Development*.<sup>12</sup> Der findes også gode oversigtsskabende bøger på dansk.<sup>13</sup> Jeg vil her koncentrere mig om nogle af de teoretiske positioner og polariteter, som er på spil i de moderne identitetsteorier efter Erikson, og jeg vil fokusere på narrativitetens/fortællingens særlige betydning og funktion i forhold til identitetsdannelsen. Nogle af de vigtigste polariteter kan kort beskrives som spørgsmål:

- Har individet/personen en stabil kerne, eller er personligheden snarere dannet som lag på lag (metaforisk: blomme eller løg)?

9 Fjord Jensen 1993.

10 Fjord Jensen 1993; Wilber 1998, 2000; Tønnesvang 2004; Sonne-Ragans 2012.

11 Leary & Tangney 2003.

12 McLean & Syed 2014.

13 Jørgensen 2008; Brinkmann 2008.

- Har individet/personen én klar, samlet identitet eller snarere et antal delidentiteter – og er det personlige klart afgrænset fra det sociale, eller kan der også tales om kollektiv identitet?
- Er personlighedsudviklingen en permanent proces, eller kan man fra et bestemt tidspunkt tale om et „produkt“ – formuleret på en anden måde: er livsrejsen et middel til et mål eller et mål i sig selv?
- Er personlighedsudviklingen primært defineret af arv eller af miljø – formuleret på en anden måde: er vi determineret af vores gener, eller kan vi udvikle vores (medfødte?) talenter frit?
- Kan personlighedstræk defineres klart, og kan kombinationer af disse samles i valide personlighedstyper, eller er dette rene akademisk-teoretiske konstruktioner? (Som et klassisk eksempel kan nævnes „De fire temperamentter“,<sup>14</sup> som et aktuelt eksempel „The Big Five“<sup>15</sup> – den mest kendte moderne træk-teori inden for personlighedspsykologien.)

Disse spørgsmål går igen i den psykologiske litteratur om identiteten,<sup>16</sup> ofte sammen med spørgsmålet om der eksisterer et „selv“, hvad dette selv i givet fald er og hvordan det fungerer. I en af de vigtigste nyere håndbøger *Handbook of Identity Theory and Research*<sup>17</sup> gør redaktørerne sig til fortalere for „et integrativt syn på identiteten“, dvs. at de forstår de ovenfor nævnte polariteter (i hvert fald til en vis grad) som en kunstig og problematisk skelnen mellem kvaliteter, der bedre kan betragtes som dele af et bredt spektrum. De argumenterer ud fra både teoretiske præmisser og empirisk forskning for at (1) identiteten skal forstås både som et personligt, et relationelt og et kollektivt fænomen; (2) identiteten er både forholdsvis stabil og under konstant forandring; (3) identiteten 'opdages' af den enkelte person, men den konstrueres også i et samspil mellem individuelle og sociale fortællinger; (4) for at studere identiteten må forskningen anvende

---

14 Teorien om de fire fundamentale personlighedstyper – sangvinikeren, flegmatikeren, kolerikeren og melankolikeren – går helt tilbage til Hippokrates (460–370 f.Kr.), som relaterede temperamenterne til dominans af en af fire forskellige „legemsvæsker“ (blod, slim, gul galde, sort galde).

15 De „Fem Store“ personlighedstræk eller Fem-faktor-modellen er en moderne, empirisk begrundet personlighedsteori, der beskriver (og tester) det enkelte menneskes personlighedsprofil som en balance mellem fem overordnede dimensioner: ekstraversion, neuroticisme, åbenhed, samvittighedsfuldhed og venlighed.

16 Der findes naturligvis også identitetsteorier uden for psykologien. Samfundsforskere som Baumann, Giddens og Bourdieu interesserer sig fx meget for samspillet mellem samfundets strukturer og individets værdier, og dette udnyttes også i empirisk forskning. I dansk medieforskning har en Bourdieu-inspireret „segmentering“ således spillet en stor rolle gennem årtier. Befolkningen (fx radiolyttere) opdeles i 5 „segmenter“ ud fra et værdikort med akserne Moderne-Traditionel og Pragmatisk-Idealistisk, og deres radio-, musik-, osv.-præferencer kan kortlægges på samme måde.

17 Schwartz, Luyckx & Vignoles 2012.

såvel naturvidenskabelige (fx statistiske) som humanistiske (fx beskrivende og tolkende) metoder.

Jeg er selv, ikke mindst på baggrund af min forskning, tilhænger af dette pragmatiske og integrative syn på identitet og studiet af identitet. De mange 'musikalske selvbiografier', jeg har læst og analyseret gennem årene, og som illustreres med et lille uddrag nedenfor, er næsten altid præget af forfatterens oplevelse af sig selv som et væsen med en personlighedskerne („blommens sten“), samtidig med at personlighedsudviklingen har kunnet gennemløbe endog meget uforudsigelige baner, hvor samspillet med betydningsfulde andre og forholdet til musik har åbnet for nye indsigter, potentialer og muligheder. Mange af artiklerne i indeværende temanummer illustrerer også dette „integrative“ syn på identitet, knyttet til forskellige former for musikudøvelse og -oplevelse.

---

### Uddrag af *Musikalsk Selvbiografi* (Bülow, 2015):

Jeg synes det er sjovt at spille musik. Men det er ikke kun derfor jeg gør det. Musik føles vigtigt for mig. Og ikke kun i den forstand at det er vigtigt for mig personligt, men jeg føler at det er vigtigt for verden. Det har en funktion – på mange planer og områder. Det er muligt at musik ofte opleves som ren underholdning eller auditivt nydelsesmiddel (hvilket også er en stor kvalitet), men det kan være, og er, så meget mere end det.

Musik kan være helende og trøstende. Livgivende og inspirerende. Jeg kan grine af glæde over at høre god musik – hvilket nogle gange bliver misforstået. Musik kan sprede glæde og sorgløshed, og til andre tider, når der er brug for det, rumme den sorg man måtte bære rundt på. Som en lille stemme der siger: „Det er okay at du er ked af det“.

For mig kan det jage både ulykkelighed og fysiske smerter på flugt. Jeg bruger musik til at komme i en særlig stemning, for enten at blive beroliget eller beruset. Har jeg ondt nogen steder, og jeg skal spille koncert, forsvinder smerten næsten altid når jeg går i gang med at spille. Jeg glemmer smerten, og mærker bare musikken, og dem der er omkring mig.

(...)

Det er det musik kan. Man flyver væk til et andet sted, driver med, bliver revet med, trækkes ind. Nogle gange glemmer jeg alt andet når jeg lytter til eller spiller musik. Jeg er bare.

Andre gange er jeg meget bevidst om min oplevelse. F.eks. om det samvær og den samhørighed som musikken kan bringe med sig. Mu-

sik genererer kærlighed i min krop. Til verden, til dem jeg er sammen med, til dem jeg hører spille eller dem jeg spiller sammen med.

Når jeg spiller kan jeg føle en meget stærk form for kærlighed og forbindelse til dem jeg spiller sammen med, som er helt uforlignelig. Jeg er på mange måde et genert væsen, og ofte ikke særlig god til at dele ud af mig selv og mine tanker, jeg lytter hellere på hvad andre har at sige. Tanker og følelser kan godt hobe sig op indeni mig.

Men jeg *vil* gerne dele, og nogle gange er den nemmeste måde for mig at dele ud af mig selv på, gennem musikken. Det er en måde hvorpå jeg føler at jeg kan give noget til andre. Jeg har nogle kompetencer omkring musik hvor jeg føler at jeg har noget at byde på, og jeg har et behov for at dele ud af det. Det kan både være ved koncerter, private sammenkomster, eller når jeg underviser min lillesøster i sang og bas eller mine guitarelever.

Gennem musik føler jeg at jeg kan udtrykke og videregive kærlighed, omsorg og glæde. Det er noget jeg har brug for at gøre for min egen skyld, men også en måde for mig at give opmærksomhed til andre på.

(...)

Jeg har på den ene side en stor selvtillid i forhold til musik, og er bevidst om mine kvaliteter som musiker. Samtidig fyldes jeg ofte af mindreværdskomplekser. Det sidder så dybt i mig, og er en del af min musikeridentitet, at jeg ikke er „lige så god som de andre“, og jeg kan derfor have svært ved at tage plads og stå ved det jeg har at komme med. „Hvordan skulle jeg kunne tillade mig det? Hvilken værdi har det jeg kan?“

Men netop dét har måske også gjort at jeg en føler en utrolig stor taknemmelighed omkring det at spille musik. Jeg ser det ikke som en selvfølge, overhovedet, men som et meget stort privilegium.

Musik er i min hverdag og i mit liv hele tiden og er en vigtig del af min identitet. Som musiker udlever jeg en drøm. En drøm jeg faktisk aldrig rigtig turde drømme, før den pludselig var gået i opfyldelse, og jeg kan slet ikke forestille mig mit liv uden.

---

## McAdams og 'den fortalte identitet'

En vigtig forsker og teoretiker inden for identitetspsykologien er Stephen McAdams som skal omtales nærmere her, fordi han i særlig grad har studeret betydningen af „den fortalte identitet“, altså livsfortællingernes rolle i identitets-

og personlighedsdannelsen.<sup>18</sup> I arbejdet med ’musikalske selvbiografier’ bliver det tydeligt for mange af forfatterne, at den historie de vælger at fortælle kun er én blandt flere mulige, og at måden at fortælle den på – diskursen – i sig selv er med til at påvirke identitetskonstruktionen, fx om man fremstår som subjekt eller objekt.

McAdams’ artikel fra 1996 er et pion rarbejde fra den tidlige fase i narrativ psykologi. Her præsenteres en rammeforst else for studiet af personligheden og dens udvikling, i forlængelse af personlighedspsykologiens forskellige bud på en ’generel teori om personligheden’. McAdams skelner grundlæggende mellem ’Jeg’ og ’Mig’: ’The ’I’ may be viewed as the process of ’selfing’, of narrating experiences to create a modern self, whereas the ’Me’ may be viewed as the self that the I constructs.’ Det er altså en (social)konstruktivistisk teori, som er kritisk over for mere enkle og genetisk orienterede teorier, fx tr kteoriene (Big Five). McAdams ser det genetiske (fx en persons Big Five-profil) som mindre vigtigt end en persons livsm l, værdier, motiver og strategier, sådan som disse er formet i samspil med omgivelserne, og som de kommer til udtryk i personlige livshistorier, narrativer om fortid, nutid og fremtid.

Artiklen gennemgår moderne og postmoderne teorier om personligheden, og på baggrund af dette samt analyse af mere end 200 livsfortællinger foreslår McAdams at voksne menneskers livshistorier kan forstås i forhold til følgende træk: 1. Den narrative grundtone (pessimisme vs. optimisme); 2. Indre billeder (metaforer og forestillingsbilleder i forskellige sansemodaliteter); 3. Tema (motivation); 4. Ideologisk rammeforst else (godt og dårligt, moral); 5. Kerneepisode(r) (en eller flere særligt betydningsfulde oplevelse(r), vendepunkt(er)); 6. Imagoer (idealiserede Mig’er); 7. Konklusioner eller moraler (slutninger=nye begyndelser; ’læren af dette’).

I en senere artikel<sup>19</sup> fokuserer McAdams på personlige narrativer i et meta-teoretisk perspektiv. Individitet skaber en form for enhed eller integration i sin forståelse af sig selv og sin historie gennem fortællingen: ’The self comes to term with society through narrative identity’. Det sker i en balancegang mellem personlige og sociale aspekter og perspektiver, og teorierne afspejler dette i seks gennemgående temaer eller principper:

- Selvet er et ’fortalt selv’ (’,Jeg’ fortæller om og skaber ’Mig’ gennem fortællingen)
- Fortællinger skaber sammenhæng i livet (synkron og diakron integration)
- Fortællinger fortælles til og er rettet mod andre i fællesskabet (konteksten)
- Fortællinger ændrer sig i løbet af livshistorien (den ustabile fortælling)
- Fortællingerne følger og spejler kulturelle normer og træk (særlige scripts)

---

18 McAdams 1996, 2008.

19 McAdams 2008.



- Nogle fortællinger er bedre end andre (hvilket åbner for relevansen af narrativ terapi)

McAdams' tilkender livsfortællingerne (Life Stories) afgørende betydning for identiteten/personligheden, som den fremtræder såvel for personen selv som for omverdenen. Livsfortællingerne indgår, som allerede nævnt, i et komplekst samspil med biologi (personlighedstræk) og kultur (adaptation).

Brinkmann er inde på det samme, når han beskriver identitet som selvfortolkning – „en persons refleksive selvfortolkning af sin personlige biografi“.<sup>20</sup> Identitet er således summen af midlertidige tolkninger/narrativer, og selvfortolkningen skal både have *korrespondens* (overensstemmelse mellem narrativet og individets moralske horisont) og *kohærens* (narrativerne skal have en indre sammenhæng).

McAdams teori er med sit fokus på narrativet et godt springbræt til forskningen i musik og identitet, som i høj grad er baseret på menneskers små og store fortællinger om musikkens betydning i deres livshistorie.

---

## Musik og identitet som forskningsfelt

I 1997 udgav den norske musikforsker Even Ruud bogen *Musikk og identitet*.<sup>21</sup> Det var den første akademiske udgivelse der havde fokus på livsfortællinger med musik som omdrejningspunkt. Men naturligvis havde musikkens rolle i identitetsdannelsen været studeret før. Især musikanthropologer og -etnologer havde interesseret sig for musikkens rolle i det sociale spil. Englænderen John Blackings studier af musikkens rolle hos Venda-stammen i Sydafrika var pionérforskning, som tydeliggjorde musikkens mange funktioner i social og kulturel identitetsdannelse.<sup>22</sup> Der foreligger mange andre musikanthropologiske og -etnologiske studier fra 1970'erne og 80'erne, hvor identitet er en vigtig dimension.<sup>23</sup> Også inden for (sub)kulturstudier (cultural studies) siden 1960'erne har der været stor interesse for populærkulturens og ikke mindst populærmusikkens betydning og funktion for identitetsdannelsen i forskellige subkulturer.<sup>24</sup> Autoetnografien kan ses som en krydsning mellem kulturstudier og etnografi, hvor (som regel) 1.personsberetninger præsenterer sammenhængen mellem musik og kulturel, social og politisk identitet i forskellige formater og med forskelligt fokus (fx udviklingen af en

---

<sup>20</sup> Brinkmann 2008, s. 22.

<sup>21</sup> Ruud 1997. Bogens 2. udgave kom i 2013.

<sup>22</sup> Blacking 1973.

<sup>23</sup> Som nogle få eksempler kan nævnes Sara Cohens etnografiske studie af den betydning rockbands har haft for byen Liverpools moderne identitet (Cohen 1991), og tidsskriftet *Popular Music* temanummer om etnografi og populærmusikstudier (Vol. 12, nr. 2, 1993).

<sup>24</sup> Fx Hebdige 1979, 1987; Middleton 1990; Frith 1996, 2004.

identitet som instrumentalist, sangskrivning som udtryk for personlig identitet, musik og sorgarbejde i en etnisk gruppe).<sup>25</sup> Musikpsykologien, som er i fokus i denne artikel, var derimod længe om at nå frem til teoretiske bud og empiriske undersøgelser af forholdet mellem musik og identitet.

### **Musik og identitet 1 – Even Ruud giver bolden op**

Gennem et par årtier indsamlede Even Ruud i forbindelse med sin undervisning af musik- og musikterapistuderende næsten tusind større eller mindre fortællinger om mindeværdige og stærke musikoplevelser og deres betydning for informanternes identitet (flertallet af informanterne var musikterapistuderende i Norge og andre lande).<sup>26</sup> Ruud udgår fra følgende definition af ’musikalitet’: „Å være musikalsk betyr å råde over et kognitivt system hvor musikken kan frambringe minner og skape assosiasjoner og historier“.<sup>27</sup> Han knytter desuden an til sociologen Giddens’ forståelse af selvet eller selvidentiteten i moderniteten som et vedvarende refleksivt projekt, vi som individer hele tiden må bidrage til.<sup>28</sup> Det handler altså ikke om hvordan man udøver musik eller bearbejder auditive stimuli, men derimod om hvordan man reagerer følelsesmæssigt på musik, forstår musik mere kognitivt og hvordan man reflekterer over musikkens rolle i livshistorien – det er en afgørende forskel i forhold til klassisk musikpsykologi. Ruud placerer sig – på linje med McAdams – i en konstruktivistisk tradition, hvor der lægges vægt på fortællingerne som brikker i et puslespil, fortælleren lægger om sit eget liv – et refleksivt, dynamisk projekt, hvor visse aspekter fremhæves, andre henligger i skygge eller mørke. Begreber som (musik som) „identitetsmarkør“, „forskelsmarkering“, „erindringsarbejde“ og „symbolressource“ viser tydeligt, hvordan Ruud knytter an til moderne kulturteorier a la Giddens og narrativ psykologi a la McAdams. Musikken afspejler ikke „virkeligheden“, men kan være med til at tegne „et kort over virkeligheder“.<sup>29</sup>

Gennem *grounded theory-baseret* analyse af godt et halvt hundrede ’musikalske selvbiografier’ skrevet af norske musikterapistuderende identificerede Ruud hvad han kaldte identitetsdannelsens „4 rum“ – konstruktivistiske begreber om konkrete såvel som metaforiske rum, hvor musik kan spille en vigtig rolle. Her præsenteres de fire rum ganske kort og i stikordsform – med danske eksempler:

Ruuds teori har fungeret som inspiration til og grundlag for andre undersøgelser. I dette nummer af Kulturstudier viser Jens Henrik Koudal fx, hvordan danske dirigenters udgivne autobiografier kan analyseres ud fra Ruuds kategorier,

25 Bartleet & Ellis 2011.

26 Ruud 2013, forordet.

27 Ruud 2013, s. 74.

28 Giddens 1996.

29 Ruud 2013, s. 71. I 2. udgave er det teoretiske kapitel stærkt udvidet (s. 51–81).

og Charlotte Rørdam Larsen viser med inspiration i Ruud, hvordan fire modne mænds forhold til musik tager form i en række narrativer.

Da Ruuds teori er empirisk funderet, er det også muligt at underkaste den empirisk testning – det er muligt at „falsificere“ den (jf. Popper), hvilket ikke er en selvfølge inden for humanistisk forskning. Jeg har selv gennem årene analyseret mine studerendes musikalske selvbiografier med udgangspunkt i Ruuds kategorier, ligesom jeg har analyseret dem ud fra andre optikker.<sup>30</sup>

Den empiriske „testning“ har bekræftet validiteten af Ruuds kategorier. De tre første rum er i rigt mål repræsenteret også i danske musikalske selvbiografier gennem næsten to årtier, naturligvis farvet af specifikt danske forhold, fx Efterskole- eller Højskole-musiktraditionerne. Det fjerde, transpersonlige rum er sjældnere repræsenteret end de tre andre rum, kun i omkring en tredjedel af materialet. Dette kan skyldes mange ting, men det er vigtigt at bemærke, at denne type oplevelser er vanskeligere at give en sproglig form end de øvrige – det drejer sig ofte om decideret sprogløse oplevelser.<sup>31</sup>

Ruud har selv fulgt op på sin forskning, dels i anden stærkt udvidede udgave af bogen *Musikk og identitet*, dels i en ny undersøgelse baseret på dybdeinterviews med frivillige informanter.<sup>32</sup> Her inddrager Ruud bl.a. socialpsykologen Gibsons begreb om „affordance“ (tjenlighed) i sin analyse af interviewene. I kraft af sin principielle flertydighed (musikken har kun signifiant, ikke signifié, hvis vi anvender lingvisten Saussures semiotiske begreber)<sup>33</sup> kan musikken tilbyde en lang række funktioner: (1) Musik kan spejle indre selvopfattelser, (2) Musik kan bruges i konstruktionen af identiteten, fordi (3) Musik muliggør meningskonstruktion på mange niveauer/i forhold til mange oplevelses- eller betydningslag. – Det er den konkrete kontekst der afgør, hvordan mulighederne for mening udnyttes eller tilegnes (appropriation).<sup>34</sup>

Musikkens mange betydningslag illustreres i figur 2 (efter Frede V. Nielsen, professor ved DPU og Tia DeNora<sup>35</sup>), som bygger videre på en fænomenologisk forståelse af musikoplevelse.

30 Bonde 2013. Mine studerende blev naturligvis ikke informeret om Ruuds kategorier/teori inden de skrev deres musikalske selvbiografier. Det er naturligvis muligt at anlægge andre optikker end Ruuds '4 rum' på materialet, fx kan man anvende mere deskriptive kategorier, som fokuserer på alder/livsperioder (barndom, ungdom osv.), mennesker med indflydelse (familiemedlemmer, venner, musiklærere), genrer og stilarter osv. Via disse andre indfaldsvinkler til narrativerne har det bl.a. været muligt at studere hvilken indflydelse „gode“ vs. „dårlige“ musiklærere har haft gennem livsforløbet, og det er blevet tydeligt at „musik som selvterapi“ (fx musik til bearbejdelse af sorg og krise) optræder i mange af narrativerne.

31 Gabriëlsson 2008 er det hidtil mest omfattende studie af sådanne „Stærke musikoplevelser“.

32 Ruud 2013.

33 Se Bonde 2009, s. 112 f.

34 Bonde 2009 beskriver begreberne affordance og appropriation mere udførligt. Se også DeNora 2000, 2007.

35 Nielsen 1998; DeNora 2000, 2007.

### 1. Det personlige rum

Oplevelser af tillid, tryghed, intense følelser med musik som kilde eller ramme. Meget ofte barndomsoplevelser, men også vigtige oplevelser i ungdom og voksenalder. Eksempel: *Jeg er opvokset med at musik er en selvfølgelighed og naturlig del af livet, og har altid følt stolthed over at have noget, for mig, så smukt og dyrebart i mit liv.*

### 2. Det sociale rum

Fællesskabsoplevelser i/med musik. Ofte barndomsoplevelser, men især ungdomsoplevelser knyttet til intenst samvær i bands, kor, ensembler, på skoler, efterskoler, højskoler, musikfestivaler o.l.

Eksempel: *Musik og sang fyldte meget i mit barndomshjem. Det var en måde at være sammen på.*

### 3. Tidens og stedets rum

Oplevelse af intense øjeblikke, som kan tid- og stedfæstes. Disse oplevelser er ofte multimodale (involverer mange sanser) og fortætter musikkens betydning i tilknytning til steder, begivenheder og mennesker.

Eksempel: *Da min far fyldte 50 år, kom 4 af hans elever på uanmeldt besøg midt på dagen. De havde lavet et smukt 4-stemmigt korarrangement af "Girl Talk" (Neal Hefti) og skrevet en fødselsdagstekst til min far, som de opførte uden for vores hoveddør. Jeg var 6 år og syntes det var noget af det mest fantastiske jeg nogensinde havde oplevet og hørt!*

### 4. Det transpersonlige rum

Oplevelse af 'Det som er helt anderledes'. Musikken bringer personen i kontakt med kræfter eller sammenhænge, som transcenderer den personlige historie og fører mod noget kollektivt og universelt.

Eksempel: *Musik genererer kærlighed i min krop. Til verden, til dem jeg er sammen med, til dem jeg hører spille eller dem jeg spiller sammen med.*

Figur 1. Even Ruuds teori om „De 4 rum“. Eksemplerne er uddrag fra en dansk musiker og musikterapeutstuderendes musikalske selvbiografi (Bülow, 2015).

Ruuds interviewbaserede artikel er en del af antologien *Musical Life Stories*,<sup>36</sup> som kortlægger de mange funktioner musikken kan have i menneskers liv og identitetsdannelse, med særligt henblik på den helse-fremmende dimension. Ruud fokuserer i artiklen specifikt på musikkens potentiale i forhold til sorgarbejde og gennemlevelse af livskriser, og i analysen af to narrativer viser han i det ene tilfælde, hvordan musikken kan spejle identiteten gennem lytning til specielt udvalgt musik, i det andet tilfælde hvordan musikken kan udtrykke personens stærke følelser gennem aktiv musicering. Analyserne viser hvordan musik kan

36 Bonde et al. 2013. I bogen fremanalyseres musikkens helsefunktioner gennem livshistorien i en række temaer: Musik og eksistentiel helse, Musikken som ven, Musik og sorgarbejde, Musikken som terapeut, Musik som fællesskab, Personlige musikfortællinger. Se også Ruud 2002.



**Figur 2. Musikoplevelsens mange lag – Musikkens „tjenlighed“ (affordance) og tilbud om „tilegnelse“ (appropriation).**

fungere som selvobjekt – i Kohuts forstand: musikken kan opretholde, støtte eller genskabe selvet i en kriseperiode.<sup>37</sup>

### **Musik og identitet 2 – eksempler på andre forskeres bidrag**

Den engelske musikforsker Nicholas Cook skrev året efter at Ruuds bog var udkommet følgende: „I verden af i dag er det at beslutte sig for at lytte til noget bestemt musik en vigtig del af at beslutte sig for og meddele andre ikke bare hvem man ’ønsker at være’, men hvem man *er*... ’Musik’ er et meget lille ord, som omfatter noget meget større, noget der antager lige så mange former som der findes kulturelle eller subkulturelle identiteter.“<sup>38</sup>

Citatet indtager en prominent plads i det indledende kapitel af bogen *Musical Identities*.<sup>39</sup> Den udkom fem år efter Ruuds bog og indeholder en række emnestudier, der belyser nogle af de mange forskellige måder, musikalsk(e) identitet(er) kan udvikles på, og de mange former de kan antage. Skolens og musikundervisningens mulige og faktiske rolle i udviklingen af unge musikeres musikalske

<sup>37</sup> Selvspsykologen Heinz Kohut skrev allerede i 1950’erne artikler om musikkens psykologiske funktioner (se Bonde 2009, s 87f), og Kohuts senere begreb om „selvobjekter“ er meget velegnet til at forklare nogle af musikkens funktioner i identitetsdannelsen.

<sup>38</sup> Cook 1998 s. 5, her oversat efter MacDonald et al. 2002, s. 1.

<sup>39</sup> MacDonald et al 2002.

identitet undersøges,<sup>40</sup> musik-solist-identiteten studeres,<sup>41</sup> musikkens potentiale i udviklingen af identiteten hos mennesker med forskellige handicaps belyses,<sup>42</sup> og et mere socialt-kollektivt-nationalt aspekt af musikalsk identitet behandles ud fra et svensk perspektiv.<sup>43</sup> Men måske er antologiens mest interessante kapitel det første, hvori der spørges: „Hvad er musikalsk(e) identitet(er)?, og hvorfor er det et vigtigt spørgsmål?“<sup>44</sup> Artiklen introducerer bl.a. en afgørende begrebslig skelnen mellem *Identities in music* (Musik som identitet) og *Music in identities* (Musik og identitet), som jeg nævnte i indledningen og vil komme nærmere ind på i afrundingen af denne artikel. De såkaldte „musikalske vidunderbørn“ udgør den ene pol: i kraft af deres ekstraordinære musikalske talent bliver deres identitet i meget høj grad defineret 'som' musik. Den anden pol udgøres af mennesker, fx dedikerede fans, der måske ikke selv er musikalsk udøvende, men som bruger musik som en blandt flere byggesten i identitetsdannelsen.

Mine egne undersøgelser placerer sig i et midterfelt, hvor fx musikterapeuter og musikpsykologer befinder sig. Disse er ikke (eller sjældent) udøvere på topprofessionelt plan, men har både personligt og professionelt et meget nært forhold til musik som medium. I mine undersøgelser af danske musikterapistuderendes identitet har jeg udover tematiske analyser af musikalske selvbiografier anvendt en særlig interviewmetode, RepGrid-interviewet. Metoden er baseret på George Kellys *Repertory Grid Technique* fra 1955.<sup>45</sup> Kelly var nok den første konstruktivistisk orienterede psykolog, og han udviklede en metode til at afdække tavs viden. Det var Kellys opfattelse, at vi orienterer os i verden gennem erfarede modsætninger/polariteter. Disse ofte 'tavse' polariteter (ondt-godt, smukt-grimt, barnligt-modent osv.) kan afdækkes gennem en systematisk interviewprocedure. *RepGrid* (softwareprogram) er designet med henblik på at kunne undersøge oplevelser, begivenheder, processer, relationer mm. af livshistorisk betydning. – Deltageren (i dette tilfælde en musikterapistuderende) udvælger og identificerer 8-10 *elementer* (i dette tilfælde musikoplevelser), som kan være med til at tegne et karakteristisk billede af det konkrete undersøgelsesfænomen (i dette tilfælde musikoplevelser af livshistorisk betydning). Elementerne sammenlignes i triader (3 elementer sammenlignes), og en samtale om ligheder og forskelle fører til opstilling af *constructs (polariteter)* som elementerne placeres i forhold til. Programmet analyserer data og præsenterer analyseresultatet grafisk på forskellige måder. Et eksempel ses i figur 3.

---

40 Lamont 2002; Borthwick & Davidson 2002; O'Neill 2002.

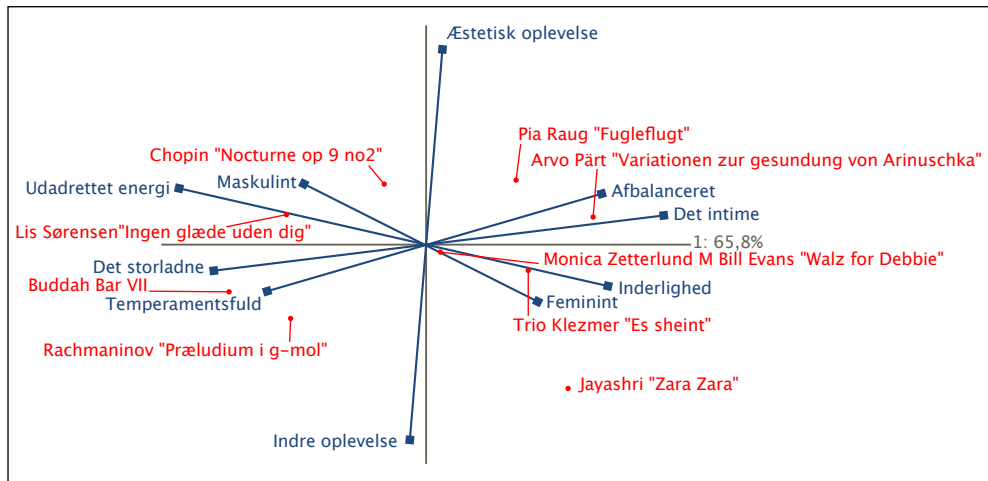
41 Davidson 2002.

42 MacDonald & Miell 2002; Magee 2002.

43 Folkestad 2002. Det kan for læsere af dette tidsskrift være interessant at sammenligne Folkestads analyse af „National identitet og musik“ med Brincker & Brincker 2004.

44 Hargreaves, Miell & MacDonald 2002. What are musical identities, and why are they important?

45 Kelly 1955. Den nutidige, digitale udgave af RepGrid-metoden er bl.a. omtalt af Abrams 2002.



**Figur 3. PrinGrid diagram – fra RepGrid–analyse af en kvindelig musikterapistuderendes musikalske oplevelsesverden. Med blå tekst angives polariteterne, med rød elementerne (musikoplevelserne). I dette tilfælde kan hver af de fire kvadranter identificeres som overordnede polariteter: Det maskulint–udadrettede vs. Det feminint–inderlige og Det storladent–dynamiske vs. Det intimt–afbalancerede.**

Hver deltagers „identitetskort“ (PrinGrid) er unikt og afspejler individuelle forskelle i såvel musikalsk baggrund som forståelsen af musikkens *affordances* og de personlige *appropriations*. Der kan dog også peges på nogle fællestræk i materialet (polariteterne), bl.a. nedenstående polariteter, som optræder i mange af de 21 RepGrid-interviews, der udgjorde data:

- *Personlig udvikling vs. Musikalsk udvikling* er to forskellige udviklingskontekster for musicering, både individuelt og i grupper
- *Introversion vs. Ekstroversion* er forskellige grundindstillinger til (ekspressiv/receptiv) musicering
- *Enkelhed vs. Komplexitet* kan begge opleves som musikkens kernekvalitet; den musikalske kontekst afgør ofte hvad der er vigtig(st)
- *Spontanitet vs. Refleksion* er to lige vigtige, men afgørende forskellige grundindstillinger til musikoplevelse
- *Selvet vs. Fællesskabet* er to forskellige, men lige vigtige rammer og mål for musicering

RepGrid-analysen afdækker således en række – ellers ofte ubevidste eller implisitte – polariteter i informantens oplevelse af musik som medium og identitetsfaktor. Den kan derfor supplere eller erstatte den mere traditionelle tematiske analyse af musikalske narrativer indsamlet gennem interviews eller musikalske selvbiografier.

Antologien *Musical Life Stories*<sup>46</sup> indeholder et særligt afsnit, hvor tretten af bogens forfattere – musikforskere med meget forskellig baggrund – i korte personlige narrativer fortæller om musikkens betydning i deres liv og identitetsdannelse. Disse fortællinger er oplagt datamateriale til tematisk analyse, og jeg har i min analyse af narrativerne identificeret seks hovedtemaer,<sup>47</sup> som er fælles for det store flertal af forfatterne/forskerne. Det viser sig også ved en sammenligning, at disse temaer er meget tæt på de musik og identitets-temaer, jeg har fremanalyseret i de danske musikterapistuderendes selvbiografier. De seks hovedtemaer er:

1. *Musik er et bindeled.* Musik forbinder mennesker og fungerer som en mediator i/for socialt fællesskab.
2. *Musik er en kraft.* Gennem musiklytning opleves primært en følelsesmæssig kraft, gennem musikudøvelse primært en ekspressiv kraft.
3. *Musik er en følgesvend.* Musikken fungerer som et spejl og som et medium for selvudtryk og følelsesindtoning. Musikken opleves som en ven.
4. *Mestring.* Mestring af instrument/stemme giver større personlig selvtilid og adgang til (måske ellers utilgængelige) fællesskaber.
5. *Transcendens.* Musikken er en vej til fred og balance og en port til transpersonlige og andre stærke oplevelser.
6. *Eksistentiel helse.* Man kan lære sig selv bedre at kende gennem musikken, og den er en kilde til myndiggørelse, fortryllelse og begejstring.

Af disse seks hovedtemaer er det kun det fjerde, som kræver specifikke forudsætninger i form af musikalske færdigheder. De fem øvrige kan genfindes – om end med andre betegnelser – i den svenske musikpsykolog Alf Gabrielsson enestående studie i „Stærke musikoplevelser“ – med undertitlen „Musik er meget mere end musik“. Gabrielssons studie er baseret på omkring 1000 korte narrativer, hvor frivillige informanter beretter om musikoplevelser af eksistentiel betydning.<sup>48</sup>

At „almindelige“ mennesker bruger musik til andet end blot afslapning og underholdning er også dokumenteret i en ny dansk folkesundhedsundersøgelse, hvor ca. 14.000 danskere besvarede spørgsmål bl.a. om hvad de bruger musikken til i deres hverdag. I figur 4 er nogle af svarene (Ekholm, Juel & Bonde 2015).<sup>49</sup>

I et identitetsperspektiv er det fx tankevækkende, at omkring 10% af de adspurgte 14.000 voksne danskere svarer, at de „bruger musik til at blive klogere på sig selv“, jf. temaet „Eksistentiel helse“ ovenfor. Man kan naturligvis bruge mange af musikkens øvrige „affordances“ uden at musikken derfor spiller en vig-

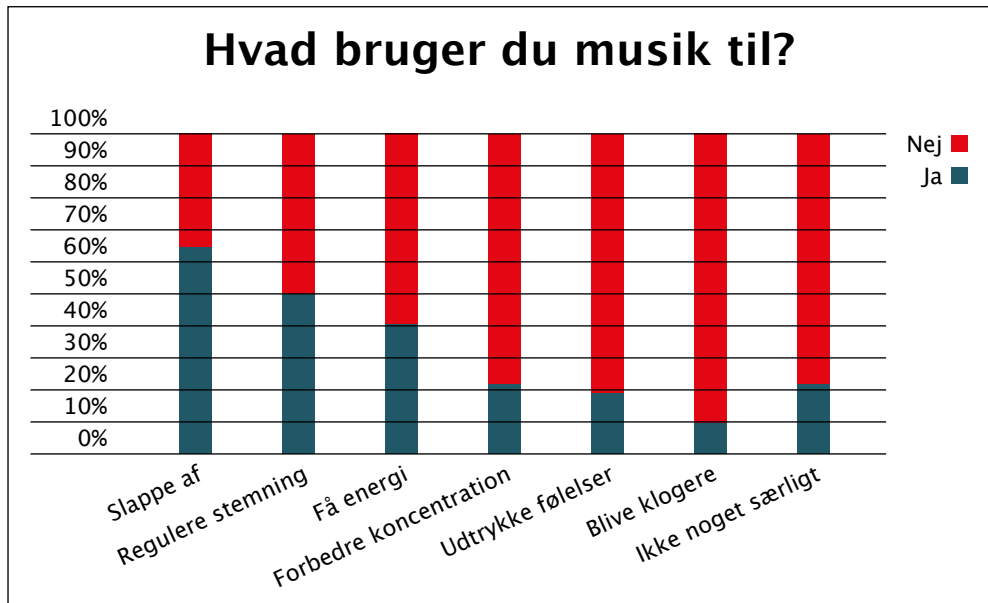
46 Bonde et al. 2013, s. 339–350.

47 Bonde 2014.

48 Gabrielsson 2008. Se også interview med Alf Gabrielsson i Danish Musicology Online 2014.

49 Undersøgelsen af voksne danskeres brug af og syn på musik er foreløbig rapporteret i Bonde 2014, Ekholm, Juel & Bonde 2015.





**Figur 4. 14.000 danskeres svar på spørgsmålet „Hvad bruger du musikken til i hverdagen?“**

tig rolle i identitetsdannelsen. Men hvis 10-20% af den voksne danske befolkning faktisk bruger musik til at udtrykke og udforske følelser og til at blive klogere på sig selv, har musikken altså et næsten upåagtet folkesundhedspotentiale, der går ud over dens i øvrigt veldokumenterede evne til at støtte og forbedre fysiske sundhedsparametre.

Det meste af den empiriske forskning i emnet musik og identitet er af anglo-amerikansk eller nordisk oprindelse. Men jeg vil også gerne nævne den tyske musikforsker Heiner Gembris, som i en række publikationer har belyst lifespan-perspektivet på musik og identitet<sup>50</sup>. Metodisk er der typisk tale om en kombination af kvalitative metoder (biografiske interviews, fænomenologiske beskrivelser) og kvantitative metoder (spørgeskemaer og numeriske opgørelser/statistiske analyser af fx antal indstuderede værker, koncerter,  vetimer osv.).<sup>51</sup>

Endelig vil jeg nævne de svenske musikforskere Thomas Bossius og Lars Liljestam, som stod bag den omfattende, interviewbaserede undersøgelse af mu-

50 Gembris 2006 er en antologi, hvor en række europæiske forskere præsenterer empirisk forskning i „Musikalsk udvikling i et livshistorisk perspektiv“. Undersøgelserne har fokus på professionelle musikere inden for forskellige genrer og stilarter - og på deres udvikling efter f rdiguddannelsen. Disse undersøgelser knytter altså an til 'musik som identitet'.

51 Gembris 2008 er en antologi med fokus på musik og identitet hos ældre mennesker, både professionelle og amatørmusikere. I Gembris' egen undersøgelse af musikud velsens helsefunktioner hos ældre amatørmusikere svarede min. 90% af de flere hundrede informanter, at musik „Helt sikkert“ eller „Delvist“: giver vitalitet, øger livskvaliteten, skaber glæde, skaber kontakter og er en udfordring. Gembris har også gennemført en lang række undersøgelser inden for området „Musikalitet, musikalsk begavelse og musikalsk udvikling“.

sikkens betydning i almindelige svenskeres liv – *Musik i Människors Liv* 2007-2010.<sup>52</sup> På baggrund af moderne kultur- og samfundsteorier analyserer de to svenske forskere i alt 42 interviews – med 21 mænd og 21 kvinder i alderen 20-95, bosat i Göteborg-området. Alle former for musicering indgår i narrativerne – musikudøvelse, lytning, koncertoplevelser, dans, erindringer, følelser og stærke oplevelser med musik – og det vises hvordan musikoplevelserne har bidraget til informanternes identitetsdannelse og deres „eksistentielle helse“. Undersøgelsen viser mange fællestræk mellem informanterne, især musikkens specielle rolle i forbindelse med vigtige skift i livssituation (uddannelse, ægteskab, arbejde, pensionering), men den betoner også indflydelsen på deres „musikalske habitus“ af en lang række baggrundsvariable, især alder (generation), køn, social, demografisk og etisk baggrund. Musikken har været „et lydspor gennem livet“ for de fleste informanter, men på mange forskellige måder.

---

### **Arv og miljø – er vi på forhånd dømt ude eller inde i forhold til musikken?**

De omtalte undersøgelser dokumenterer, at musik – ud over at være et middel til afslapning, underholdning, koncentration osv. – kan bruges som det, Even Ruud kalder en „identitetsmarkør“ på mange forskellige måder gennem livet. Vi har alle mulighed for at bruge musikken til fortælle andre noget om, hvem vi er (eller hvem vi gerne vil være eller fremstå som)<sup>53</sup> – explicit eller implicit. Men tilbage står et vigtigt spørgsmål: Er identiteten som „musiker“ – musik *som* identitet – forbeholdt særlige talenter? Og er disse talenter produkter af specifikke gener eller af et stimulerende miljø? Dette spørgsmål har været en kilde til strid i musikpsykologiens historie.<sup>54</sup> Biologisk orienterede psykologer har hævdet det første, behavioristerne det sidste. Mere humanistisk og samfundsorienterede psykologer ser det nok mere som et samspil – hvad det da også har vist sig at være, hvis vi kan stole på den nyeste forskning.

De såkaldte „musikalske vidunderbørn“ har haft en særlig rolle i denne debat – med Mozart som mønstereksemplet. Mange af disse uomtvisteligt særligt musikalsk begavede børn har i deres samtid haft nærmest guddommelig status; man har forstået deres talent som en medfødt, næsten ubegribelig gave – helt uden sammenhæng med omgivelserne. I dag ved vi, at der *er* en sammenhæng. Den skotske biologiske psykolog Colwyn Trevarthen har gennem et langt liv dokumenteret,

---

52 Lilliestam 2009. T. Bossius & L. Lilliestam: *Musiken och Jag. Musik i Människors liv*, 2011. Kun én af de 42 informanter havde musik som erhverv. Alle interviews begyndte med spørgsmålet: „Hvad betyder musik for dig?“

53 Frith 1996.

54 Bonde 2009, kap. 14

at mennesker fødes med en evne til at interagere musikalsk med omgivelserne – det kaldes „kommunikativ musikalitet“.<sup>55</sup> Ifølge denne opfattelse er den særlige musikalitet, der viser sig i mere eller mindre udviklede evner til at synge, spille og komponere, ikke primært et spørgsmål om arv eller gener, men om den rigtige stimulering og støtte på det rigtige tidspunkt og af de rigtige mennesker – først og fremmest tidligt i livet. Et godt, omend på nogle områder atypisk, eksempel på dette er historien om pianisten Tiffany Poon fra Hong Kong, som meget tidligt blev fulgt af musikforskeren Gary McPherson, tættest fra hun var 3 til hun blev 9, hvor hun flyttede til New York for at studere på det berømte konservatorium Juilliard School. Det atypiske er, at Tiffany meget hurtigt fandt sin helt personlige måde at øve og indstudere musik på, uden særlig meget traditionel undervisning. Det typiske er, at Tiffanys udvikling lever op til tre kriterier, som McPherson har observeret hos mange musikalske vidunderbørn: 1) oplevelsen af en meget tæt og positiv relation til forældre og lærere, 2) den motivationsbefordrende oplevelse af at beherske et instrument og et repertoire, og 3) oplevelsen af autonomi, at kunne finde sin egen vej frem og ikke være styret af ydre autoriteter.<sup>56</sup> Tiffany er i dag 21 og ser ud til at være på vej mod en strålende pianist-karriere.

Men hvad med generne – for de betyder jo noget? Finske forskere under ledelse af professor Irma Järvelä har for få år siden opdaget en gen-variant – *arginine vasopressin 1a* receptor-genet (AVPR1A) – som er knyttet til musikalsk talent, og i øvrigt også til generøsitet og altruisme. Selvom der altså kan peges på specifikke genetiske faktorer, konkluderer forskerne, at (kun) 50% af et individs musikalske talent kan tilskrives generne. Det er *kun* vedvarende stimulering af og inspiration fra det omgivende miljø, især fra forældre og musiklærere, der aktiverer „de musikalske gener“ og barnets motivation for læring. Og hvis barnet ikke er motiveret for at øve sig, eller hellere vil udforske andre talenter, er generne ikke nok i sig selv. Der skal tusindvis af øvetimer til for at udvikle et særligt talentfuldt barn til en stjerne, som bærer udover fx X-Factors kortvarige berømmelse. Shows som X-Factor viser tydeligt, at *musik som identitet* er attråværdig for mange. Kandidaterne kommer uden tvivl med mange gode musikoplevelser i både „det personlige rum“ og „det sociale rum“ (Ruud) som ballast. Men de har ikke altid gjort sig klart, at „beherskelse“ (af instrumentet, stemmen, den musikalske stil osv.) er en vigtigere forudsætning. De ved ikke, at det hårde og ofte ensomme slid i øvelokalet er en uomgængelig forudsætning for at nå frem til en identitet som (stjerne) musiker.

Forskningen i musikalsk identitet er ikke begrænset til individets brug af musik i identitetskonstruktionen – hvilket vi også så i den korte omtale af musikanthropologiske, musiketnologiske og musiksociologiske studier. Både *personers*,

55 Trevarten 2002; Trevarten & Malloch, 2009.

56 McPherson 2006. Videos mm kan findes på Tiffanys officielle hjemmeside [tiffpoon.com](http://tiffpoon.com) – også en del klip på YouTube.

*familiers, grupper, subkulturers, steders, institutioners og nationers* musikalske identitet kan studeres – og er blevet studeret. Folkestads undersøgelse af national identitet i svensk musik er allerede omtalt – og i dette temanummer er der flere eksempler på musikalsk identitetsdannelse i et musikalsk-nationalt-etnisk spændingsfelt. Jeg vil her nævne et enkelt, norsk eksempel, nemlig musikkens rolle i tiden efter Anders Behring Breiviks terrorhandling i Oslo og på Utøya i 2012. Musik spillede en vigtig rolle i den nationale sorgproces, og forskellige aspekter af denne proces er dokumenteret i antologien *Musikk etter 22. Juli*.<sup>57</sup> Nogle af de spørgsmål, som behandles dér er: Hvordan blev musikken brugt til at mindes? Hvordan blev musikken brugt til at sørge og rejse sig igen? Metodologisk er artiklerne i antologien baseret på så forskellige indfaldsvinkler som personlige erindringer, analyser af TV-udsendelser og analyser af enkelte vigtige sanges historie. Antologien rummer også en artikel, som fokuserer på Breiviks forhold til musik.<sup>58</sup> Det må ikke forbigås, at Breivik faktisk brugte musik meget aktivt og bevidst – med den svenske nationalistiske singer-songwriter Saga som primær inspirationskilde – til at opbygge sin egen identitet som nationalist på et andet grundlag end den neo-nazistiske skinhead-subkultur, han havde været tæt på i sin ungdom. Både Breiviks personlige brug af musik og det norske samfunds modsvar i form af fællessang er eksempler på det politiske aspekt af musikkens rolle i identitetsdannelsen, et aspekt det desværre ikke har været muligt at udfolde yderligere i denne sammenhæng.

---

## Musik og identitet – musik som identitet

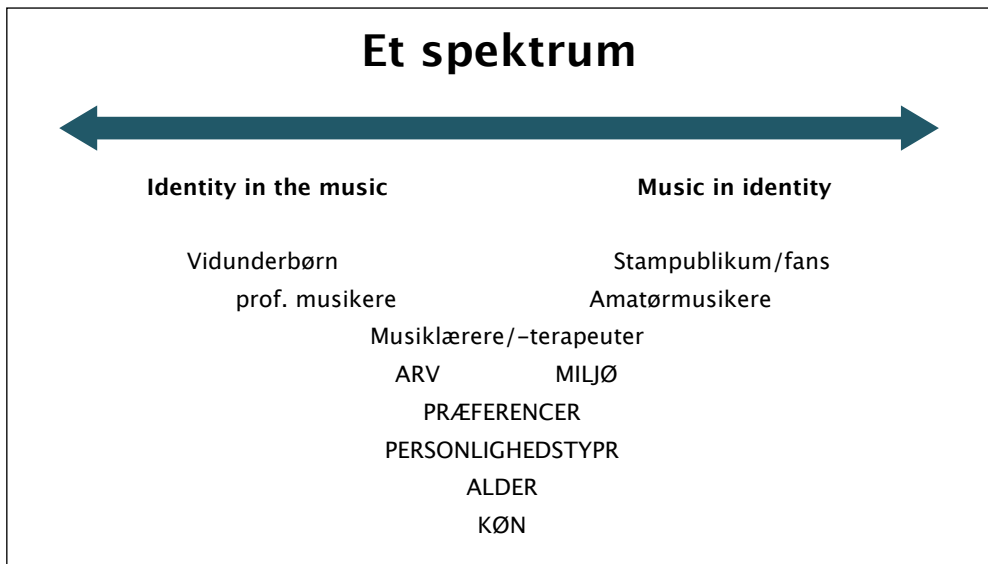
I denne artikel er det blevet givet en række eksempler på studier både af 'musik som identitet' og 'musik og identitet'. Sammenfattende kan feltet præsenteres deskriptivt ved hjælp af nedenstående model, som anbringer nogle af feltets polariteter og aktører i et spektrum (figur 5).

Musik *som* identitet (Identity in music) udgør altså den ene pol (venstre side), Musik *og* identitet (Music in identity) den anden (højre side). De musikalske vidunderbørn, født med ekstraordinære musikalske talenter, som med omgivelsernes støtte udfoldes fra de tidlige barneår, definerer primært deres identitet gennem deres forhold til musikken (i hvert fald i forhold til offentligheden), og det er ikke sikkert at andre identitetsmarkører udvikles stærkt senere i livet. De samme vidunderbørns trofaste fans (fx visse musikeres eller bands' stampublikum) bruger deres relation til og præferencer for netop denne musik(er) som identitetsmarkør,

---

57 Knudsen, Skånland & Trondalen 2014. Det er værd at nævne, at en af de helt centrale sange i det nationale sørgearbejde var Nordahl Griegs *Til Ungdommen/Kringsatt av fiender* med melodi af den danske komponist Otto Mortensen.

58 Teitelbaum 2014.



**Figur 5. Musik og/som identitet – et spektrum.**

typisk i en bestemt fase i livet, men også mange andre elementer indgår i deres identitet som mennesker. De kan fx være tilhængere af bestemte fodboldklubber, læse bestemte typer bøger, se film i bestemte genrer eller være engagerede i forskellige typer frivilligt arbejde. Temanummeret rummer flere eksempler fra begge sider af spektret.

„Det man hører er man selv“ – P3s kendte slogan – er et udsagn med propagandistisk slagkraft, men dets sandhedsværdi må modereres.<sup>59</sup> Et menneskes musikpræferencer kan være en kraftig „identitetsmarkør“ på forskellige tidspunkter i livshistorien, men musikpræferencerne kan også ændre sig mange gange i livsløbet. DRs radiokanaler er profileret af musikken. I DR årsrapporten for 2010 står der fx, at „P3 er kanalen for unge. Det er kanalen, der fornyer radiomediet og prøver grænser af, og som er med til at give uprøvede musikere chancen for at bryde igennem i forhold til et bredere publikum“. I 2010 havde P3 en markedsandel på 19,8%, mens P4s andel var 43,8%. Iflg årsrapporten er P4 „kanalen, som sætter hele Danmark på dagsordenen, og henvender sig til voksne danskere med et miks af regionale og landsdækkende programmer.“ Her står der ikke et ord om musikken, men P4s musikprofil er skabt sådan, at „voksne danskere“ kan være sikre på at høre deres ungdoms musik – og at de (stort set) slipper for at høre den stærkt profilerede nye populærmusik fra P3 (altså ‘de unges musik’). Logikken er altså, at P3 tilbyder (især) unge musik som en markant identitetsmarkør, og at unge gennem deres – i perioder måske stærkt skiftende – musikvalg får mulighed

<sup>59</sup> Graakjær (2014) undersøger den mulige betydning af udsagnet, ord for ord, og når frem til følgende: „Hvad er man så selv, hvis man hører P3? Jo man er vel sådan ca. mindst 40% dansk, uundgåelig i én uge og lidt kitschet. Hvis det er det man er, så ved man, at det er her, man hører (til).“

for at signalere, hvem de gerne vil være. Møns P4 med sin musikprofil henvender sig til mere modne lyttere, der (i deres ungdom) har lagt sig fast på bestemte musikpræferencer. Dette underbygger iagttagelsen, at man i forskellige livsfaser lytter med forskellig intensitet og interesse til „identitetens lydspor“, som Even Ruud kalder det.

Bossius og Lilliestams undersøgelse af musikkens betydning i almindelige menneskers liv bekræfter og nuancerer Ruuds forskningsresultater (og resultaterne fra flere andre undersøgelser baseret på data fra musikuddannede personer) – og også svenskerne understreger især musikkens betydning som identitetsmarkør i ungdomsårene:

„The informants frequently tell their life stories by talking about music that has been of great importance for them. Almost all of them speak about the music that had a great impact on them in their youth. Hence, music may well form a 'soundtrack of our lives', as it is associated with memories of people and with significant and minor episodes in one's life. In this way one can build one's identity and personal history with the help of music.“<sup>60</sup>

Lignende pointer kan findes i Charlotte Rørdam Larsens artikel i dette temanummer. Informanterne i disse undersøgelser er gode eksempler på mennesker, der hører hjemme i højre side af det spektrum, der illustreres i Figur 5 – musik og identitet – hvor musikken er en vigtig identitetsmarkør, men ikke nødvendigvis den vigtigste i alle livsfaser. De „musikalske vidunderbørn“ hører som voksne (hvis de har holdt fast i motivationen og øvet sig meget) hjemme i venstre side af spektret, hvor musikken er den vigtigste identitetsmarkør – det er musik *som* identitet. Komponisten Bernhard Christensen (artiklen af Peder Kaj Pedersen i dette nummer) og de danske dirigenter (artiklen af Jens Henrik Koudal) er andre – meget forskellige – eksempler på musik *som* identitet.

Mine egne undersøgelser med danske og internationale informanter med forskellig musikbaggrund placerer sig midt i spektret og viser, at en „musikalsk identitet“ for denne gruppe er resultatet af et i princippet livslangt projekt, hvor personlige behov og potentialer skal balancere med muligheder og forventninger i forskellige kontekster. For disse musikprofessionelle er musikken i nogle livsfaser måske den vigtigste identitetsmarkør, i andre ikke. I bedste fald udvikles der et sæt af bærende værdier, som kan favne både den personlige erfaring med musik som kilde til oplevelse og erkendelse – og musikkens potentiale i en bredere sammenhæng, det være sig kunstnerisk, pædagogisk eller terapeutisk.

---

60 Bossius & Lilliestam 2011, s. 305.

---

## Konklusion

Stuart Hall stillede allerede i 1996 spørgsmålet: „Who needs 'Identity'?“ – og gav bolden op til en aldrig afsluttet diskussion om hvordan køn, race, sprog, politik og æstetik spiller sammen i en permanent proces, hvorigennem vi som enkelt-personer, grupper og måske endda nationer forstår og formulerer os selv. Musikforskerne har deltaget i diskussionen med mange forskellige bud på hvordan musikken indgår i denne selv-afklarings- og -defineringsproces. Halls spørgsmål er stadig relevant, men måske på en anden måde end for 20 år siden. I dag er det i den vestlige verden nærmest en selvfølge og en individuel opgave, at vi selv skaber vores identitet, at den er fleksibel og under permanent forandring. Som det hedder på nudansk, skal vi være „omstillingsparate“. Denne forståelse kan problematiseres, uden at man derfor vender tilbage til en essentialistisk forståelse af identiteten,<sup>61</sup> og dette giver efter min mening spørgsmålet om musikkens rolle i identitetsdannelsen en ny relevans. Som artiklen har vist, kan musik forankre os i os selv og i små og store fællesskaber. Men musikken kan også sendes os ud på åbent hav uden at vi kender kursen, og vi kan lande de mest uventede og forbløffende steder. Måske endda der, hvor vi startede!

Simon Frith konkluderede allerede i 1996 i sin dengang banebrydende artikel: „Music constructs our sense of identity through the direct experiences it offers of the body, time and sociability, experiences which enable us to place ourselves in imaginative cultural narratives.“<sup>62</sup> Det er vel dette musikkens forbløffende, multidimensionelle potentiale som medium, oplevelse og aktivitet vi møder i slagordsform i P3-mottoet, som altså viser sig at have en vis sandhedsværdi. Ruud præciserer udsagnet med følgende formulering: „„Si meg hvilken musikk du liker...“, og jeg skal *ikke* påstå hvem du er. Men fortell mig historiene om dine minner om musikk, hvilke artister og sjangrer du identifiserer deg med, så skal det bli tydeligere hvor du kommer fra og hører til, og hva du beveger deg i retning av og holder for viktig her i livet.“<sup>63</sup>

---

## Litteratur

Abrams, Brian 2002: „Transpersonal dimensions of the Bonny Method.“ Ken Bruscia & Denise Grocke (red.) *Guided Imagery and Music. The Bonny Method and beyond*. Gilsum NH: Barcelona Publishers.

---

61 Brinkman 2014.

62 Frith 1996, s. 124.

63 Ruud 2013, s. 17.

- Abrams, Brian & Meadows, Anthony 2005: „Personal construct psychology and the repertory grid technique.“ Barbara Wheeler (red.): *Music therapy research. Second edition*. Gilsum, NH: Barcelona Publishers, s. 472-486.
- Bartleet, Brydie-Leigh & Ellis, Carolyn 2011: *Music Autoethnographies: making autoethnography sing; making music personal*. Palo Alto: ebrary.
- Blacking, John 1973: *How musical is man?* Seattle: University of Washington Press.
- Bonde, Lars Ole 2009: *Musik og Menneske, Introduktion til musikpsykologi*. Samfundslitteratur.
- Bonde, Lars Ole 2012: „Bent Lorentzen – den folkelige avantgardist: Rapport fra et forskningsprojekt.“ *Danish Musicology Online*, 10.
- Bonde, Lars Ole 2013: „The musical identities of Danish music therapy students: A study based on musical autobiographies.“ Lars Ole Bonde, Even Ruud, Marie Skånland & Gro Trondalen (red.): *Musical Lifestories – health musicking in everyday life*. Oslo: NMH-Publikationer: (Skriftserie for Senter for musikk og helse Vol. 6), s. 307-328.
- Bonde, Lars Ole 2014: „Music and Health Promotion – in the Life of Music Therapy Researchers and Psychologists.“ *Voices* 14(1).
- Bonde, Lars Ole 2015: „Den pædagogiske modernist. Bent Lorentzens ‘musik af, for og med børn’“. *Nordisk Musikkpedagogisk Forskning 2015*, s. 251-270.
- Bonde, Lars Ole, Even Ruud, Marie Skånland & Gro Trondalen (red.) 2013: *Musical life stories. Narratives on health Musicking*. Oslo: Publications from the Centre for Music and Health, Norwegian Academy of music. Anthology #6.
- Born, Georgina & Hesmondhalgh, David (eds.) 2002: *Western Music and its Others. Difference, Representation, and Appropriation in Music*. London: University of California Press.
- Bossius, Thomas & Lilliestam, Lars 2011: *Musiken och jag, rapport från forskningsprojektet „Musik I Människors Liv“*. Göteborg: Bo Ejeby Förlag.
- Bothwick, Sophia J. & Davidson, Jane W. 2002: „Developing a child’s identity as a musician: a family ‘script’ perspective.“ Raymond MacDonald, David J. Hargreaves & Dorothy Miell (red.): *Musical Identities*. Oxford University Press, s. 60-78.
- Brincker, Benedikte & Brincker, Jens 2004: „Musical Constructions of Nationalism: A comparative study of Bartók and Stravinsky“. *Nations and Nationalism*, 10:4, s. 579-597.
- Brinkman, Sven 2008: *Identitet: Udfordringer i forbrugersamfundet*. KLIM.
- Brinkman, Sven 2014: *Stå fast. Et opgør med tidens udviklingstvang*. Gyldendal.
- Bülow, Marie Louise von 2015: *Musikalsk selvbiografi*. Upubliceret opgave, Aalborg Universitet, efter/videreuddannelsen i Professionsrettet Musikanvendelse (PROMUSA).



- Cohen, Sara 1991: *Rock Culture in Liverpool. Popular Music in the Making*. Clarendon Press.
- Cook, Nicholas 1998: *Music: A very short Introduction*. Oxford University Press.
- Davidson, Jane W. 2002: „The solo performer’s identity.“ Raymond MacDonald, David J. Hargreaves & Dorothy Miell (red.): *Musical Identities*. Oxford University Press, s. 97-113.
- DeNora, Tia 2000: *Music in everyday life*. Cambridge University Press.
- DeNora, Tia 2007: „Health and Music in Everyday Life – a Theory of Practice“. *Psyke & logos* 28(1), s. 271-287.
- Ekholm, Ola, Bonde, Lars Ole & Juel, Knud 2015: „Music and Public Health – An empirical study of the use of music in the daily life of the adult Danish citizens and the health implications of musical participation.“ *Arts & Health*.
- Erikson, Erik H. 1990: *Barnet og samfundet*. 3. udgave, Hans Reitzel.
- Fjord Jensen, Johan 1993: *Livsbuen*. Gyldendal.
- Følkestad, Göran 2002: „National identity and music.“ Raymond MacDonald, David J. Hargreaves & Dorothy Miell (red.): *Musical Identities*. Oxford University Press, s. 151-162.
- Frith, Simon 1996: „Music and Identity.“ Stuart Hall & Paul Du Gay (red.): *Questions of Cultural Identity*. Sage, s. 108-127.
- Frith, Simon (red.) 2004: *Popular Music Vol 4.: Music and Identity*. Routledge.
- Gabrielsson, Alf 2008: *Starka musikkupplevelser. Musik är mycket mer än bara musik*. Gidlunds förlag. (Engelsk udgave 2011).
- Gembris, Heiner (red.) 2006: *Musical Development from a Lifespan Perspective*. Peter Lang.
- Gembris, Heiner (red.) 2008: *Musik im Alter: Soziokulturelle Rahmenbedingungen und individuelle Möglichkeiten*. Peter Lang.
- Giddens, Anthony 1996: *Modernitet og selvidentitet. Selvet og samfundet under sen-moderniteten*. Hans Reitzels Forlag.
- Graakjær, Nikolaj J. 2014: „Er man selv, det man hører? – Om musikradioen.“ *Videnskab.dk* 10.10.2014, downloadet 5.1.2015 kl. 15.06.
- Hall, Stuart 1996: „Introduction: Who Needs Identity?“ Stuart Hall & Paul Du Gay (red.): *Questions of Cultural Identity*. Sage, s. 1-17.
- Hargreaves, David J., Miell, Dorothy & MacDonald, Raymond A.R. 2002: „What are musical identities, and why are they important?“ Raymond MacDonald, David J. Hargreaves, & Dorothy Miell (red.): *Musical Identities*. Oxford University Press, s. 1-20.
- Hebdige, Dick 1979: *Subculture: The Meaning of Style*. Routledge.
- Hebdige, Dick 1987: *Cut ‘n’ Mix: Culture, Identity and Carribean Music*. Methuen.
- Jørgensen, Carsten René 2008: *Identitet: Psykologiske og kulturanalytiske perspektiver*. Hans Reitzel.

- Kelly, George 1955: *The psychology of personal constructs*. Vol. I, II. Norton (2nd printing: 1991, Routledge).
- Knudsen, Jan Sverre, Skånland, Marie S. & Trondalen, Gro (eds.) 2014: *Musikk etter 22. Juli*. Oslo: NMH-Publikationer 2014:5 (Skriftserie fra Senter for musikk og helse, Vol. 7).
- Lamont, Alexandra 2002: „Musical identities and the school environment“. Raymond MacDonald, David J. Hargreaves, & Dorothy Miell (red.) *Musical Identities*: Oxford University Press, s. 41-59.
- Leary, Mark R. & Tangney, June Price (eds.) 2003: *Handbook of self and identity*. Guilford.
- Lilliestam, Lars 2009: *Musikliv. Vad människor gör med musik – och musik med människor*. Göteborg: Bo Ejeby Förlag.
- Lilliestam, Lars 2013: „Music, the Life Trajectory and Existential Health.“ Bonde, Lars Ole, Ruud, Even, Skånland, Marie & Trondalen, Gro (eds.): *Musical life stories. Narratives on health Musicking*. Oslo: Publications from the Centre for Music and Health, Norwegian Academy of music. Anthology #6, s. 17-39.
- MacDonald, Raymond A.R & Miell, Dorothy 2001: „Music for individuals with special needs: a catalyst for developments in identity, communication, and musical ability.“ Raymond MacDonald, David J. Hargreaves, & Dorothy Miell (red.): *Musical Identities*. Oxford University Press, s. 163-178.
- McAdams, Dan P. 1996: „Personality, Modernity, and the Storied Self: A Contemporary Framework for Studying Persons.“ *Psychological Inquiry* 7(4), s. 295–321.
- McAdams, Dan P. 2008: „Personal Narratives and the Life Story.“ John, Oliver P., Robins, Richard W. & Pervin, Lawrence A. (Eds.): *Handbook of Personality Theory and Research*. 3<sup>rd</sup> New York: Guilford Press, s. 242-262.
- McLean, Kate C. & Syed, Moin 2014: *The Oxford Handbook of Identity Development*. Oxford: Oxford University Press.
- McPherson, G.E. (red.) 2006: *The Child as Musician. A Handbook of Musical Development*. Oxford University Press.
- Magee, Wendy 2002: „Disability and identity in music therapy.“ Raymond MacDonald, David J. Hargreaves & Dorothy Miell (red.): *Musical Identities*. Oxford University Press, s. 179-197.
- Middleton, Richard 1990: *Studying Popular Music*. Open University Press.
- Negus, Keith 1996: *Popular Music in Theory. An Introduction*. Blackwell.
- Nielsen, Frede V. 1998: *Almen musikdidaktik*. 2. udgave, Akademisk Forlag.
- Malloch, Stephen & Trevarthen, Colwyn (eds.) 2009: *Communicative Musicality. Exploring the Basis of Human Companionship*. Oxford University Press.
- Ruud, Even 1997: *Musikk og Identitet*. Oslo: Universitetsforlaget.

- Ruud, Even 2002: “Music as a Cultural Immunogen: Three Narratives on the Use of Music as a Technology of Health.” I.M. Hanken et al. (eds.): *Research in and for Higher Music Education: Festschrift for Harald Jørgensen*. Oslo: Norwegian Academy of Music 2002:2.
- Ruud, Even 2013: *Musikk og Identitet*. 2. udgave, Oslo: Universitetsforlaget.
- Ruud, Even 2013a: „Music, Guilt and Life Crisis.“ Lars Ole Bonde, Even Ruud, Marie Skånland & Gro Trondalen (red.): *Musical life stories. Narratives on health Musicking*. Oslo: Publications from the Centre for Music and Health, Norwegian Academy of music. Anthology #6, s. 165-180.
- Schwartz, Seth J., Luyckx, Koen & Vignoles, Vivian (eds.) 2012: *Handbook of identity theory and research*. Springer.
- Sonne-Ragans, Vanessa 2012: *Anvendt videnskabsteori*. Samfundslitteratur.
- Teitelbaum, Benjamin 2014: „The Path of Dreams: Breivik, Music, and Neo-Nazi Skinheadism.“ Jan Sverre Knudsen, Marie S. Skånland & Gro Trondalen (red.): *Musikk etter 22. Juli*. NMH-Publikationer 2014:5 (Skriftserie fra Senter for musikk og helse, Vol. 7), s. 119-138.
- Trevarthen, Colwyn 2002: „Origins of musical identity: Evidence from infancy for musical social awareness.“ MacDonald, Raymond A.R., Hargreaves, David J. & Miell, Dorothy (eds.): *Musical Identities*. Oxford University Press, s. 21-38.
- Tønnesvang, Jan 2004: „Integrativ tænkning og psykologisk forskningsmetodik.“ *Psyke & Logos* 25(2), s. 839-847.
- Wilber, Ken 1998: *Gud, livet, universet og alt muligt andet*. Borgen.
- Wilber, Ken 2000: *Integral Psychology*. (Collected Works, Vol 4). Shambala Press.

---

### English abstract

„Det man hører, er man selv“ („What you hear is what you are“) is the extremely well known slogan of Danish Radio’s P3 channel. It was first used at the beginning of the 2000s as an imaginative and popular reflection of a modern understanding of the role played by music and media consumption for the adult Dane. This article is not about P3 as a music channel. Rather, it goes behind the popular slogan to investigate the way in which music and identity interact. Which music (psychological) theories illustrate the role of music in identity formation? How is research in the area conducted and what results can be identified? One of the things documented by research is that many people actively use music as a resource to construct self and group identity and to create, maintain and regulate a variety of feelings. By means of a presentation of selected theories and specific studies, this review article provides a broad introduction to the subject and

shows how by working with interviews, diaries, (musical) autobiographies and fieldwork, music researchers can describe music as an often very important element in identity formation.

Charlotte Rørdam Larsen, cand.phil. Lektor ved Institut for Kommunikation og Kultur, Aarhus Universitet. Forskningsområder: musik og identitet, musik og erindring, musikerfaget i 1900-tallet, audiovisuelitet samt musik, radio og provins.

**Fagområde:** Musik og identitet

**Keywords:** Musik og identitet; musik og erindring; musik og livsfortælling; musik og generation

---

# FORTÆLLINGER OM MUSIK SOM GENERATIONS-, TIDS- OG ALDERSMARKØR

*Artiklen beskæftiger sig med fire aldrende mænds oplevelser og beskrivelser af hvad musik har betydet for dem i deres ungdom, og hvad den betyder idag. Umiddelbart tilhører de alle en generation, som musikalsk har haft rockmusikken som identitetsmarkør. Imidlertid forvalter de tilhørsforholdet til generationen forskelligt. Musiklytning er essentiel for dem alle, og indgår som et helt centralt element i af den enkeltes identitetsmæssige kontinuitet. Skønt man på forhånd kunne forestille sig, at forholdet til musik i ungdommen var nostalgisk, og at denne blev brugt som adgangsbillet til øjeblikoplevelser af en svunden tid, er der snarere tale om, at musikken anvendes reflektivt, til at begribe sig selv i nutiden. Musik i ungdommen opleves ikke som en tidsboble, man kan tilgå – snarere er den en forudsætning for at skabe en kontinuitet i selvfortællingen.*



„[...] faktisk startede jeg med at gå til guitar som 11-årig. Jeg fik en guitar i fødselsdagsgave [...] det var dengang Beatles kom frem. Jeg var 11. Det har været i 3-4-65. Og så sad jeg og spillede ungarsk kanon: *Jeg har fanget mig en myg*. Og fingerspil. Og imens lærte mine kammerater hinanden at spille rock'n'roll. Jeg blev deres roadie i stedet for. Det var min musikalske karriere. Og så er jeg begyndt at spille for mig selv. Jeg købte en Fender Stratocaster. Jeg så, de havde tilbud på den i Aldi. [...] Så stod jeg klokken otte om morgenen... nede i

Aldi – ude ved Grenåvej. Og vi stod fem gamle mænd, og – ikke løgn – vi havde alle sammen cowboyjakke på og gråt hår, og der var kun én, der købte den til sin søn. De andre, det var nogle, der aldrig... de havde aldrig haft en elguitar.“ (Interview med K 13. februar 2015)

---

## Ungdom, ungdommelighed og alderdom forstået gennem musik

Forholdet til musik er en livslang affære. Ovenstående citat viser, hvordan fortid og nutid udveksles ikke blot i erindringen men også i handlinger, man foretager senere i livet. Informanten K har omkring 60-årsalderen taget tråden op fra 11-årsalderen, og foran Aldi erfarer han, hvordan andre gør det samme. I hans optik optræder alder og generation som noget, der giver specifik betydning til hinanden: De cowboyjakkekledte aldrende mænd fra samme generation står i kø for at opfylde en drøm fra deres ungdom. Formålet med denne artikel har været at undersøge udvekslinger i forholdet mellem musik og alder, nærmere bestemt hvordan mænd omkring 60 år, dvs. mænd som er vokset op i slipstrømmen af ungdomsoprøret, oplever det at blive ældre i forholdet til musik.

Den svenske ungdomsforsker Johan Fornäs påpeger, hvordan den moderne epoke er kendetegnet ved at værdsætte fornyelse, hvorfor *ungdom*, som umiddelbart forbindes med *det nye*, er blevet en helt central aldersgruppe.<sup>1</sup> Som begreb er ungdom dels knyttet til noget *biologisk* (puberteten), dels til en *social position* (en venteposition i form af uddannelse med henblik på erhverv senere i livet), og endelig til hvad Fornäs betegner *kulturel ungdommelighed*, idet bestemte væremåder, stilarter og æstetiske udtryk forbindes med det at være ung (ungdomskultur).<sup>2</sup> Ungdomskulturen er en aldersbåren tradition og en følge af forskellige ungdomskulturers generationsbundne smagsmønstre.<sup>3</sup> Ungdomsbegrebet, der er tæt sammenkoblet med alder og generation, rummer imidlertid også sin egen modsætning: Den er foranderlig, idet dens biologiske natur gør den til en alderskategori, som alle mennesker gennemlever, men må forlade, fordi alder jo ændrer sig gennem hele livet. Samtidig er den statisk, fordi generationsbegrebet udtrykker, at man er medlem af en gruppe, som man er bundet til resten af sit liv. Ingen bibeholder deres alder, og ingen forlader deres generation.<sup>4</sup> Alder og generation er begge knyttet til tid, og Fornäs understreger, at det er vigtigt at holde de tre adskilte: Et tidsbundet fænomen er noget, som gælder i en afgrænset periode, og som i princippet er et vilkår for mange aldersgrupper og generationer (fx mo-

---

1 Fornäs 2004, s. 109.

2 Fornäs 2004, s. 110–111.

3 Fornäs 2004, s. 112.

4 Fornäs 2004, s.111.

derniteten). Et aldersbundet fænomen er noget, som angår en afgrænset aldersgruppe (fx teenagere eller tweens), mens et generationsbundet fænomen er noget, som opstår i ungdommen og karakteriserer årgangen gennem livet (fx „68'ere“).<sup>5</sup>

Disse tre tidsforståelser har vist sig centrale for min undersøgelse. Formålet med artiklen er således gennem interviews at undersøge, hvorledes fire mænd, der tilhører samme generation, alder og tid, opsøger, erindrer og oplever musik. Alle fire tilhører en generation som umiddelbart forbindes med rockmusik og en stærkt markeret ungdomskultur, men det forhold har de oplevet meget forskelligt. Inden interviewet har de alle givet udtryk for, at musik har spillet og spiller en vigtig rolle for deres identitet. Interviewene afsøger hvorledes alder, generation og (nu)tid præger den måde, hvorpå de tilgår musik, og artiklen diskuterer svarene i forhold til teorier i relation til musik og identitet samt musik og aldring. Omdrejningspunktet for interviewene er at undersøge forskellige forhold til musik som led i en kulturel aldring, ud fra idéen om at vi netop i mødet med musik befinder os i et komplekst rum, hvor erindring, fælles historie og øjeblikkelig samtid smelter sammen.<sup>6</sup>

Efter en kortfattet introduktion af min interviewmetode og de fire informanter vil jeg præsentere de teorier, der udgør undersøgelsens baggrund. Udover Fornäs inddrages musikforskerne Even Ruud og Simon Frith, der begge har forsket i forholdet mellem musik og identitet. Deres udgangspunkt er, at identitet må forstås som noget processuelt, idet vi livet igennem bestræber os på at forstå fortiden i forventningerne til fremtiden, hvorved vi skaber kontinuerlighed for os selv og opfatter livets hændelser som forskellige faser i vores individuelle livsforløb.<sup>7</sup> I forhold til deres opfattelse af identitet er alder, generation og tid at opfatte som strukturer, der understøtter et strukturelt perspektiv, men samtidig muliggør et individuelt, plastisk perspektiv på biografi. Som sociologen Peter Alheit påpeger, lever vi vores liv på baggrund af struktur, men organiserer det med en følelse af autonomi<sup>8</sup> således at vores livskonstruktioner genereres mellem struktur og subjektivitet.<sup>9</sup> Sådanne underliggende strukturer er, udover vores samfundsmæssige placering, også de kulturelt bestemte aldersmæssige faser. I forhold til musik er disse beskrevet og konkretiseret af musikpædagogikforskeren Heiner Gembris (2005). Informanternes fortællinger peger desuden på, hvordan også brugen af medier er helt central for udvekslingen mellem nutid og fortid, ungdom og alderdom. Derfor vil jeg også berøre mediernes betydning i denne proces.

Jeg har i analysen af mine interviews benyttet mig af såkaldt biografisk narrativ metode. Til grund for denne ligger en antagelse om, at individer konstruerer

---

5 Fornäs 2004, s. 112.

6 Kirkegaard 2013, s. 245.

7 Ruud 2013, s. 58.

8 Alheit 1994, s. 286.

9 Alheit 1994, s. 288.

og udtrykker fortællinger om de hændelser, der overgår dem i livet, og at sådanne fortællinger er en af de måder, hvormed individer kontinuerligt kan konstruere mening med tilværelsen på baggrund af de strukturer, der har organiseret deres individuelle liv. I det senmoderne liv og samfund er det overladt til den enkelte at skabe eller finde en biografisk sandhed.<sup>10</sup> Via fortællingen skabes en sammenhængende forståelsesramme, idet begivenheder i livshistorien forstås som en kæde og tolkes som var det en biografi, struktureret med en begyndelse, en midte og en slutning. Herved får struktureringen en narrativ karakter.<sup>11</sup>

Ifølge sociologen Feiwei Kupferberg er netop den biografiske metode i stand til at kombinere personlige og samfundsmæssige dimensioner, idet den både involverer samfundets mikro- og makroniveauer, som i mit tilfælde er til stede i form af individernes biografiske fortællinger, der er udformet på baggrund af udvekslinger mellem aldersmæssige strukturer og forståelser som generation, alder og samtid. Fordelene ved metoden er, at den kan identificere informanternes hovedtemaer og kognitive figurer i fortællingerne, frem for at man ud fra fortællingerne formulerer distinkte hypoteser, der kan verificeres eller afkræftes.<sup>12</sup> I nærværende tilfælde giver det mulighed for gennem det biografiske materiale at belyse, hvorledes de samfundsmæssige fortællinger og rammer, som ligger til grund for myterne om 60'ernes totale sammensmeltning mellem musik, alder og generation, er forvaltet i mine informanternes liv. Fortællinger om musik kan, som Even Ruud har vist, være kilde til endog særdeles meningsfulde fortællinger om det liv, man har levet.

Mine informanter er mænd mellem 59 og 63 år. Jeg ved fra mit forhåndskendskab til dem, at de er meget interesserede i musik, at de dyrker forskellig musik, og gør det på forskellig måde.<sup>13</sup> De har forskellige uddannelser og erhverv, og de repræsenterer forskellige perspektiver i forhold til synet på alder og musik. Der er tale om en kulturjournalist (K), en professionel musiker (M), en annonceredaktør (R) samt en ejendomsfunktionær (E). Det ligger i selve den biografiske metode, at undersøgelsen ikke kan præterere nogen form for repræsentativitet. I stedet giver den et billede af aldersrelateret musikoplevelse, fremstillet gennem hvad hver enkelt fortæller om tid, generation og alder, og hvordan musik spiller sammen med og formidler oplevelsen af dette. Til forskel fra hvad Keil har defineret som „ideografisk tilgang“, fordi den har fokus på hvordan hver enkelt person

---

10 Antoft og Thomsen 2005, s. 163.

11 Antoft og Thomsen 2005, s. 159.

12 Kupferberg 1995, s. 263.

13 Forhåndskendskabet er fra et tidligere nabolag (far til legekammerat), mine børns omgangskreds (svigerfar), min mands arbejdsplads (kollega), og min egen arbejdsplads (mand til kollega). Udvælgelsen er sket på baggrund af, at jeg på forhånd har haft kendskab til nogle udsagn eller nogle arbejdsforhold, som har kunnet sikre, at de hver især ville kunne bidrage til at belyse problemstillingen omkring musik og alder på forskellig vis. Se i øvrigt Bo 2005, s. 71.



danner mening med musik,<sup>14</sup> fx Bossius og Lilliestams (2011) *Musiken och Jag*, Crafts, Keil og Cavicchis legendariske *My Music* (1994) og Tia deNoras *Music in Everyday Life* (2000), forsøger jeg i artiklen at inddrage spørgsmålet om, hvordan den enkelte person har forvaltet fælles strukturer som alder, generation og tid gennem musik.

Når jeg har valgt ældre mænd som udgangspunkt for artiklen, er det fordi der synes indlejret en spænding mellem ungdom og alderdom, når det gælder musik. Samtiden efterspørger og vægter omstillingsparathed, hvilket indfris af unge musikbrugere, mens alder i samme optik må anses som noget, der tilsyneladende kan medføre stagnation, som det fx kom til udtryk i en nylig overskrift i *Ekstrabladet* (maj 2015), der proklamerede, at musiksmagen ligefrem dør, når man er 33.<sup>15</sup> Også marketingsforskere som Holbrook og Schindler beskriver i 1989 udviklingen af smag for populærmusik som noget, der toppe omkring det 24. år, idet den musik, man havde hørt som 24-årig, vedbliver at stå ens hjerte særlig nær.<sup>16</sup> For en umiddelbar betragtning synes retorikken at pege på, at musiksmagen mere eller mindre er i fare for at stagnere og tendentielt låses fast med alderen.

Men hvordan forvaltes alder i den enkeltes liv med musik? Hvorledes opleves alder, tid, generation og samtid i den enkeltes livsfortælling? Hvordan skaber de fire informanter sammenhæng, kontinuitet og mening i fortællingen om musikkens betydning i ungdom og alderdom? Strukturelt er de alle ved at nærme sig slutningen på et arbejdsliv. For en common sense-betragtning er de generationsmæssigt knyttet tæt sammen med rockmusik. „The baby boomer-generation<sup>17</sup> was the first generation to grow up entirely in the world of rock'n'roll music and culture, and many baby boomers experienced rock'n'roll as a master script for life. Therefore this highly self-integrated cultural resource [...] remains central to the self-identity of many baby boomers as they approach old age.“<sup>18</sup>

Sammenkoblingen af ungdom og vedholdende smag som stagnation og tendentielt forfald må man imidlertid forstå ud fra (sam)tiden.<sup>19</sup> Beat og rock blev i 1960'erne den første identificerende lyd af ungdom, ligesom ungdommens nære forbindelse med sin egen musik blev understøttet op igennem 70'erne, 80'erne, 90'erne og 00'erne med fremkomsten af forskellige medier, som alle sammen var med til at forstærke, at ungdommen overhovedet blev i stand til at dyrke musikken som sin *egen*. Pladespiller, spolebåndoptager, transistorradio, kassettebåndoptager, ghettoblaster, walkman, computer og iPod var således alle afspillemedier, som spillede en rolle for dette forhold. Rockmusikken var i høj grad

14 Keil i Crafts, Keil og Cavicchi 1993, s. 211.

15 Møller, Nynne H. 2015 „Din musiksmag dør, når du fylder 33“, *Ekstrabladet* 19. maj.

16 Holbrook og Schindler 1989, s. 122.

17 Generationen født efter Anden Verdenskrig.

18 Kotarba 2013, s. 13.

19 Når Danmarks Radio fx sendte „gammeldags“ eller „ældre“ dansemusik i modsætning til „moderne“ allerede fra 1926, refererede dette til generer – og ikke til publikums alder.

med til at sætte en bestemt tid og signalere de temaer og værdier, som prægede generationen, og igennem fortællinger om musikkens betydning genoplivedes den gamle tid i den nye tid. Skønt Kortarba i ovenstående citat omfatter en hel generation med rock, vil historierne som her oprulles rumme en større grad af differentiering. 1960'erne var nok perioden, hvor ungdommen for første gang kunne udtrykke alder og generation med musik. Men af denne mulighed opstår imidlertid et nyt spørgsmål: Betyder denne sammenkobling så også, at man kan føle sig gammel via den musik man hører, og hvordan opleves dette af generationen, hvis musik i den grad har været knyttet til ungdom?

Når jeg har valgt at skrive om mænd, er det fordi det især er mænd, der umiddelbart identificeres med den tids musik: Det var næsten udelukkende mænd, der spillede den, og det var også dem, der i høj grad blev eksponenter for tiden: rockstjerner, centrale ungdomsoprørsfigurer og frontfigurer i de synlige ungdomskulturer. Dette kønsaspekt er ikke noget, jeg har spurgt til i mine interviews.

Jeg har efter aftale med min informanter anonymiseret deres udtalelser, ligesom jeg har revideret talesproget, således at gentagelser og småord, der kan forstyrre læsningen, er udeladt.

---

## Musik og identitet

I den vestlige modernitetskultur er identiteten ikke noget, der er givet; den må hele tiden opbygges og skabes. Musik kan vi ligefrem også vælge i forhold til, hvem vi gerne vil fremstå som.<sup>20</sup> Even Ruud, der har forsket i sammenhængen mellem musik og identitet, tager udgangspunkt i den engelske sociolog Anthony Giddens' forståelse af selvet eller selvidentiteten i moderniteten som et vedvarende refleksivt projekt, vi som individer hele tiden må bidrage til.<sup>21</sup> Vi skaber fortællinger om os selv og vores livsforløb – fortællinger, som vi konstant arbejder kreativt på. Ruuds bog *Musikk og Identitet* er eksemplificeringer af, hvordan musik kan indgå som katalysator i sådanne fortællinger. Udgangspunktet er norske musikerapistuderendes fortællinger om musik og musikoplevelser, som samtidig er fortællinger om identitet, og om hvordan personerne forstår sig selv.<sup>22</sup> Ruud beskriver, det der sker, når vi tolker vores oplevelser i nutiden, som reenactment (genopførelse), et begreb der er lånt fra den type historieformidling, der består i at fortiden iscenesættes og bogstaveligt talt gennemspilles i slag og spektakulære tableauer. De reenactende (genopførende) forlader ikke nutiden, men forstår fortiden i nutidens billede: „Distanse i tid er å forstå som et prisme, der skiller det vigtige fra det mindre vigtige, som et forstørrelsesglass, som giver

---

20 Frith 1996, s.123.

21 Ruud 2013, s. 58, Giddens 1996, s. 14.

22 Ruud 2013, s. 253.

oss tilgang til det essensielle.<sup>23</sup> De fortællinger, Ruud anvender i sin bog, knytter liv og musik sammen, og identiteten opsummeres og udtrykkes gennem disse musikoplevelser. Identitet kan derfor betragtes som en opsummerende metafor for selvet-i-kontekst. Ruud systematiserer disse kontekster i fire rum: „det personlige rum“, der er karakteriseret af tidlige musikalske erfaringer med oplevelser af tillid og tryghed og udvikling af følelsesbevidsthed i forhold til musik; „det sociale rum“, hvor musik beforder markeringer udadtil i fællesskaber; „tidens og stedets rum“, der er knyttet til helt konkrete oplevelser knyttet til generation og alder og „hvor i verden vi kommer fra“<sup>24</sup>; og endelig „det transpersonlige rum“, hvor musikken har givet grænseoverskridende oplevelser uden for tid, sted og rum. I en artikel fra 2003 føjer Ruud dog et femte rum til disse. Dette rum er karakteriseret ved at ikke at være defineret af en kontekst. I stedet er rummet skabt af musikken her og nu: „Musikken opleves som mig“ skriver Ruud.<sup>25</sup> Musikken opleves som identitetsgivende, idet den producerer en helt særegen følelse af, at „denne musik er et udtryk for mig, den afspejler noget ved mig eller i mig på en fundamental måde.“<sup>26</sup> I alle tilfælde eller rum forstår den fortællende person sig selv gennem det musikalske materiale, hvilket Ruud tolker på den måde, at vi, gennem at fortælle hvad musik betyder for os, danner forestillinger om os selv.<sup>27</sup> Det er på den baggrund, vi skal forstå Ruuds betragtninger om at „genopføre“. Udvælgelsen, integreringen og sammenfletningen af en persons mange (måske modstridende) musikalske identiteter, hører ifølge Ruud til i en fase af livet, hvor man er i stand til at tage et overordnet perspektiv på musiksmag.<sup>28</sup>

Et eksempel på hvordan beretningen om musik inddrager mere end musikken, er Simon Friths artikel „Music and Identity“, hvori Frith understreger, at musikgenrer og stilarter ikke i sig selv udtrykker, hvem vi er, men snarere bruges til at udtrykke overfor omverdenen, hvem vi gerne vil fremstå som. Han beretter, hvordan han selv som ung i 1970'erne først følte sig tiltrukket af sort musik, og senere af diskomusik, og spørger til hvorfor? Baggrunden for spørgsmålet er, at han, i lighed med Ruud, betragter oplevelsen af musik som oplevelsen af identitet, men det Frith er optaget af er, i modsætning til Ruud, den identitetsmæssige sammenvævning af hvad musikken signalerer med lytterens jeg. For Frith drager musikoplevelsen os ind i følelsesmæssige samspil med performerens og dennes øvrige fans, alt imens musikkens abstrakte karakter og dens åbne muligheder for referencer gør det muligt for hver især at formulere sine egne tolkninger.<sup>29</sup> Musik kan således på samme tid lade os opleve kollektivt og individuelt, og betydningen

---

23 Ruud 2013, s. 255.

24 Ruud 2013, s. 197.

25 Første udgave af *Musikk og Identitet* udkom allerede i 1997.

26 Ruud 2003, s. 14, min oversættelse.

27 Ruud 2013, s. 258.

28 Ruud 2013, s. 261.

29 Frith 1996, s. 121.

kan samtidig variere fra kontekst til kontekst og fra individ til individ. Friths svar på spørgsmålet er, at han som ung forbandt sig med de narrativer, som musikgenrerne indeholdt, men at han udvalgte dem i forhold til den fortælling, han gerne ville forstå sig selv ind i. Konkret tolker han sin ungdoms specifikke fascination som et udtryk for den persona, han gerne ville forstås som. Han vedkendte sig en musik, som for ham satte fokus på undertrykkelse af hhv. race og seksualitet (diskomusik blev forbundet med bøsse kulturer), hvorved han deltog i *en forestillet, demokratisk tilgang* til omverdenen som indebar, at han kunne identificere sig (og blive identificeret som) – ikke afrikansk-amerikaner eller bøsse, men som en der havde særlige etiske værdier.<sup>30</sup> Musikken udtrykte et forestillet, idealiseret og etisk billede, men den lod ham også opleve dette ideal *direkte* igennem dans og selskabelighed. Friths pointe er ydermere, at også musikkens identitet er mobil, og at den ikke indeholder en for altid fastlagt betydning. Den kan skifte betydning, og betydningen kan bogstavelig talt flytte rundt. Man behøver (som i Friths tilfælde) ikke være afrikansk-amerikansk for at kunne forstå blues eller diskomusik på den rigtige måde, idet musik kan dyrkes og værdsættes af andre og andre steder end der, hvor den første gang er opstået. Vi skal således ikke spørge om, hvad musik siger om dem, der hører den, spiller den, eller synger den. Det vi skal interessere os for er, hvordan musikken så at sige *skaber* dem, og hvordan den kan få dem til at fremstå.<sup>31</sup>

---

## Musik og alder

Heiner Gembris har redegjort for, hvilke roller musik synes at spille i forskellige faser af vores liv, idet han slår fast, at alder er den vigtigste faktor, når det gælder præference og musiksmag.<sup>32</sup> I en oversigtsartikel fra 2005 om smagspræferencer relateret til forskellige aldre gør han rede for, hvordan forskellige undersøgelser viser, at man i *barndommen* generelt er åben og tolerant overfor forskellige musikalske udtryk, men at denne fordomsfrihed allerede mindskes fra 9 års-alderen, idet man begynder at orientere sig mere og mere mod sin egen musik, og dermed stiller sig kritisk an over for al anden musik end den man selv vælger – hvilket ofte er popmusik.<sup>33</sup> Perioden fra 10 år og frem betegnes som „Fremgangsfasen.“<sup>34</sup> Denne er præget af de samme kendetegn som Ruuds „sociale rum“, idet individet her orienterer sig mod jævnaldrende og opbygger musikpræferencer sam-

---

30 Frith 1996, s.123.

31 Frith 1996, s. 121.

32 Gembris 2005, s. 290.

33 Gembris 2005, s. 290–291.

34 Betegnelsen er lånt fra Dollases artikel, „Musikpräferenzen und Musikgeschmack Jugendlicher“ Bonde 2009 benævner fasen som udviklingsfasen, s. 239.

men med dem. Præferencerne skifter forholdsvis hurtigt, og den musik, man kan lide, hæves til skyerne, mens andet afvises pure. Alderen fra 13-14 år benævnes „Plateau-fasen“ og er kendetegnet ved en udvikling af differentiering fx i form af individuelle interesseprofiler og præferencer.<sup>35</sup> Omkring 20-års alderen synes smagen at være dannet, den stabiliseres, og der sker få ændringer.<sup>36</sup> Gembris anfører, at ungdomstiden har en prægende betydning for smag og præferencer, som ikke står til diskussion. Musik er forbundet med følelsesmæssig intensitet og socialt tilhørsforhold, og der er mange ting, musikken kan forbindes til: fester, venner, forelskelse etc. Den anvendes til at afgrænse sig fra andre, er desuden en informationskilde i forhold til nye trends, fungerer som aldersmarkør i forhold til både yngre og ældre, og den er en stimulans og en kropslig nydelse samt noget, der følger en overalt. Musikgrupperne er identifikationsfigurer, udtryk for protest eller det modsatte.<sup>37</sup> Fra midten af 20'erne indtræder så „Nedgangsfasen,“ idet musikinteressen og varigheden af musiklytning synes at aftage med voksenlivets indtræden.

De efterfølgende voksenår synes karakteriseret af, at musikken skifter funktion. Voksenlivet begynder omkring 30-årsalderen, og med den følger en ændring af livsbetingelser, af værdier, af job og tankegange.<sup>38</sup> Den egentlige fritid begrænses, og livet er præget af børn og/eller job. Den daglige omgang med (tid til) intellektuel og koncentreret musiklytning reduceres og interessen for nyt flader ud. Musikken tilpasses forpligtigelserne, rutinerne og skal skabe en god stemning. Bonde udbygger denne karakteristik ved at beskrive voksenlivets lytning som tilfældig og kontekstbestemt.<sup>39</sup>

I alderdommen, omkring slutningen af 60'erne og 70'erne, går man ind i den tredje alder, idet livsbetingelserne ændrer sig med pensioneringen.<sup>40</sup> Hermed opstår et frirum for musik, og den får forøget betydning bl.a. som værn mod ensomhed og tristhed. De ældre er dem, der synes dårligst om den nyeste populærmusik, idet fortrolighed med musik synes at være meget vigtig netop i den alder. Imidlertid hører de ikke kun de musikstykker, de allerede kender; de udvider også kendskabet til musikken fra deres ungdom.<sup>41</sup> Musik får en ny funktion i relation til erindring og historie.<sup>42</sup> Man hører musikken ved lavere volumen, også selv om man måske ikke hører så godt længere.

---

35 Gembris 2005, s. 296.

36 Gembris 2005, s. 295.

37 Gembris 2005, s. 297.

38 Gembris 2005, s. 300.

39 Bonde 2009, s. 240.

40 Gembris 2005, s. 302.

41 Jfr North and Hargreaves 2008, s. 110.

42 Bonde 2009, s. 240.

Plateau-idéen i ungdommen synes at finde en begrundelse i Holbrook og Schindlers allerede nævnte artikel<sup>43</sup> om musiksmag, der konkluderer, at vi smagsmæssigt holder os til den musik vi hørte, da vi var 24. Musikpsykologerne North og Hargreaves opregner fire punkter, som Holbrook og Schindler anfører som mulige årsager til 24-årsalderens vigtighed : 1) I den halvvoxne periode er man særlig sensitiv i forhold til prægning, 2) De unge i denne alder oplever særligt betydningsfulde overgangsriter [rites de passage], hvor en bestemt sang og en bestemt situation knyttes sammen, 3) Musikken er mere til stede i livet og bliver derfor hørt oftere,<sup>44</sup> og endelig er der 4) en generel tendens til nostalgi og følelse af, at fortidens musik var bedre.<sup>45</sup> Men North og Hargreaves påviser selv, at præferencen for musik knyttet til 24-årsalderen jo ikke blot gælder den populærmusik, der kom frem, da man var i 20'erne. Den gælder i det hele taget den musik, der eksisterede på det tidspunkt. De er således skeptiske i forhold til, at det specielt skulle være 24-årsalderen, der er vigtig. I stedet kæder de alder sammen med generation og fremhæver, hvordan udkrystalliseringen af musikalsk smag omkring midten af 20'erne synes at pege på det forhold, at hver generation har sin egen foretrukne populærmusik, hvilket også Gembris' artikel fremhæver, idet han nævner, at det i lang tid har været sådan, at fans af Elvis Presley var ældre end fans af Beatles, som var ældre end Bowie-fans, der var ældre end punk- og hiphop-fans, der var ældre end techno- og Lady Gaga-fans.<sup>46</sup> North og Hargreaves problematiserer i øvrigt den forskning, der bedrives omkring alder og musiksmag, som en forskning, der ikke kan vise udviklingen i den enkeltes smag, men som med begrebet „alder“ snarere kommer til at bekræfte kulturelle forestillinger om forskelle mellem aldersgrupper, hvorved forskningen ligeså meget er med til at confirmere disse kulturbestemte aldersforskelle og generationsbundne måder at lytte på, som den afdækker et decideret aldersmæssigt forhold til musik.

---

## Musikken i tiden

Når jeg har valgt at undersøge generationen omkring 60 og at gøre det via individuelle historier, er det bl.a. fordi jeg mener, at jeg kan udfordre sådanne kulturbestemte forskelle ved at pege på den enkeltes udvikling. Samtidig undersøger jeg, som allerede påpeget, den første generation, der praktisk talt uden differentiering er blevet identificeret med deres egen musikform – nemlig beat- og rockmusik-

---

43 Også Gembris anvender Holbrook og Schindler som kilde.

44 North og Hargreaves 2008, mener dog denne argumentation kan være tvivlsom i den digitale periode, hvor alt er tilgængeligt, s. 110.

45 North og Hargreaves 2008, s.110.

46 Philip A. Russel 1997: „Musical Tastes and Society“. North, Adrian & David Hargreaves (red.) 1997: *The social psychology of music* s. 146, her omtalt i Gembris 2005, s. 291.

ken, idet der, som tidligere nævnt, findes utallige eksempler på denne sammenkædning af alder og generation i medierne: Her er det forfatteren Jens-Emil Nielsen, der har skrevet flere bøger om danske ungdomsgenerationer i efterkrigstiden:

„Musikken fylder meget i de unges liv i 1960’erne. Skole, familie og fritidsarbejde fylder nok mere i deres liv, når det måles i tid, men i deres hoveder og kroppe bliver musikken næsten vigtigere end mad, tryghed, kærlighed og sex. Vi får den første ungdomsgeneration for hvem, musikken udtrykker en afgørende del af deres bevidsthed og udvikling. Og musikken bliver fra nu af den mest identitetsskabende faktor i unges liv og udvikling.“<sup>47</sup>

Musikalsk er generationen bundet op på beat- og rockmusik. Dette stiller det interessante spørgsmål, hvordan generationen forvalter at blive ældre med musik? Hvis vi, som Frith hævder, udtrykker os selv som subjekter gennem den musik, vi hører, hvad betyder det så, at vi bliver ældre? Bliver vi ved med at høre den samme musik, og udtrykker vi derigennem, at vi er forblevet unge, men samtidig er gået i stå, eller ændrer vi vores smag, men dyrker musikken således, vi stadig signalerer en ungdommelig tilgang?

Hvis vi igen vender tilbage til artiklens indledningscitater, så udtrykker dette på smuk vis tid, generation og alder: De guitarhungrende mænd tilhører samme generation, samme alder, men deres ønske om at spille, at tilegne sig noget de ikke havde opnået som unge, peger i retning af, at de ikke opfatter sig selv som gamle, skønt de ses som gamle af de forbipasserende. K’s oplevelse og hans tolkning af den giver et godt billede af, hvordan forholdet mellem mænd, deres identitet og deres ungdom opleves (og reenactes) i nutiden på baggrund af fortiden. Stratocasteren som mændene aldrig har ejet, og som de stadig begærer, cowboyjakken og det grå hår som signalerer alder og generation og samtidig manifesterer billedet af 60’er-unge i 2010’erne. Men det er et billede, som vi må dykke ned under. For K’s fortælling peger jo samtidig på, at ikke alle mænd havde en elguitar i 1960’erne, og at vi ikke kan forstå musik og identitet udelukkende ud fra alder, generation eller tid, men må se nærmere på forholdet mellem disse.

---

## Præsentation af de fire informanter

I det følgende vil jeg først lade de fire informanter præsentere sig selv og deres forhold til musik i ungdommen gennem centrale citater.

---

47 Nielsen 2011, s. 110.

**K<sup>48</sup>**

K er kulturjournalist. Han fortæller, hvordan mødet med The Beatles er skelsættende for ham, da han sammen med sin storebror er på besøg hos en fætter i Randers, og fætteren spiller en plade for ham:

„dengang der var popmusik bare popmusik, og det var fuldstændig sådan lydefri, og det var pop og feel-good og sådan noget. Og så lige pludselig: *Can't buy me love* – da Paul McCartney skriger... da var det fuldstændig... vi var rystede, og vi syntes, det var noget forfærdeligt noget, og F fra Randers han sagde: 'Bare rolig! Om 14 dage, så elsker I det'.“

For K bliver denne musik generationsskabende. Beatles gjorde noget, som man ikke havde hørt før, og det „blev selvfølgelig for hele generationen også den der – at det var ligesom noget, vi havde sammen. Og noget som i princippet var noget, som vores forældre ikke behøvede at blande sig i.“

K følte sig i takt med tiden i sin ungdom. Han hørte samme musik som kammeraterne hørte, men kom aldrig med i et band, som mange af vennerne. Han havde adgang til sin storebrors pladesamling, så han kunne stå for musikken til skolefesterne, hvilket igen betød, at han blev musikalsk ekspert, idet han kunne invitere de piger, han var interesseret i, til at danse til numre han på forhånd vidste, var egnede til formålet. Han husker sine teenageår som tidspunktet, hvor han begyndte at beslutte for sig selv, at „dette her, det er noget, jeg kan lide, dette her, det kan jeg ikke lide“. I sin generationen oplevede han, der var nogle skel, som han i dag karakteriserer som:

„det der, at der var nogle der kunne lide Elvis, og nogle der kunne lide Beatles – og man kunne ikke være begge dele. Og det fortsatte jo også op i 70'erne, for jeg var jo til den bluesbaserede rockmusik mere eller mindre og man kunne ikke lide ABBA samtidig med. Det var simpelthen: Enten så var du disker – eller også var du flipper.“

Som følge af dette fortæller han, at det at danse til et ABBA-nummer selv i dag føles grænseoverskridende for ham. I starten af teenageårene var han glad for Beatles, især John Lennon. Men senere afløstes dette af en kærlighed til Deep Purple, som for ham blev et vendepunkt, fordi han oplevede, at det var første gang, han selv valgte, hvilken musik han skulle høre, et valg der beroede på, hvad han selv havde lyst til:

---

48 Det følgende er baseret på et interview med K 13. februar 2015.



„Deep Purple, det var musikere, der var der for at spille musik, og for at have det sjovt. Og den fornemmelse af at her er noget, jeg kan lide, fordi jeg bare bliver glad af det, og det gør mig i festhumør. Jeg tænker, det var ligesom [når] der kom en rap-scene senere hen, eller techno. Altså nogle der siger: ‘Dette her, det er vores måde at være party på.’ [...] Jeg skulle ikke forklare, jeg gad ikke at forklare nogen, at jeg godt vidste, at de kun sang om at få noget fiske, og at man kunne se, når man var til koncerter, at de også prøvede at score nogle nede foran. Men det var simpelthen bare noget, jeg kunne lide, og det var noget, jeg valgte selv.“

Som 59-årig opsøger han i vid udstrækning, hvad han opfatter som sin ungdomsgenerations musik. Den er dyrebar for ham, fordi han kender den så godt, og han dykker længere og længere ned i den, både ved at abonnere på magasiner om den, og ved at høre den. Magasinerne vækker hans interesse for musikken på ny: „Nu hører man, hvor meget de har ligget i junk, hvis de har det, eller hvad de ellers har lavet og kunstneriske kriser, og hvem der blev smidt ud under optagelserne og sådan noget, som gør, at jeg faktisk lytter med den historie i, for første gang jeg har lyttet den musik, har jeg sådan set bare taget det ind instinktivt.“

Han beretter hvordan han har købt en cd-samling med 3 koncerter, som danner baggrund for hans yndlingsplade *Made in Japan* – en sammenklippet dobbelt live-lp med Deep Purple fra en turné i Japan 1972: „En lørdag aften drak jeg en halv flaske Jack D. og stod og dansede oppe på vores første sal. Og så hørte jeg alle tre koncerter. Som om jeg var tilstede. Altså det var øl og så Jack D. Jeg fik ikke slået ret meget græs dagen efter, men det var bare rigtig godt. Altså det med, at få den der: ‘Hvor gode var de egentlig på det tidspunkt?’“ Han lytter ikke meget til ny musik og går ikke til mange koncerter, men musik er en stor del af hans liv og en vigtig del af hans identitet. Han spiller musik når han arbejder, og han spiller musik på sit kontor og sætter en ære i, at yngre kolleger forbinder ham med 60’ernes og 70’ernes musik.

#### **M**<sup>49</sup>

M er professionel musiker. Efter at have fået klaverundervisning i 4 år holdt han op. Han mener selv, at undervisningsformen, leveret af en spillefrøken, var demotiverende. Hans tilgang til musik er, at den skal udfordre ham. Det gælder både spillemæssigt og intellektuelt.

„Så var der nogle i min skoleklasse – vi er sådan midt i 60’erne der – 65 – da jeg var omkring sådan en 12 år [...]: ‘Vi skal lave et band!’[...]“

---

49 Det følgende er baseret på et interview med M. 27. februar 2015.

Det endte med mig og så en kammerat. Han havde ingen forudsætninger, som jeg havde, fordi jeg jo kunne læse noder og spillede, og vidste noget om harmonik og sådan noget, så jeg anskaffede mig en bog og læste om, hvordan man lærte at spille guitar med akkorder, og hvordan man skulle bla bla bla [...]. Så ledte vi efter nogle at komme til at spille med, og der fik vi forbindelse med en, der var 23 år på det tidspunkt. Vi var sådan et par konfirmationsknægte på 14-15 år, og han havde spillet i sådan et rigtigt orkester. Og han kendte en guitarist [...] og så begyndte vi. Det var meget lærerigt. Vi var bare sådan et par talentfulde knægte, men det var sådan starten på det. [...] Men de holdt jo så op på et tidspunkt – så fandt vi nogle andre. Så var der X [...] hvis far spillede i symfoniorkesteret i Aalborg – og han havde faktisk levet af at være janitshar og trommeslager. Han var rigtig dygtig og meget tidligt fremme i skoene. Kunne trommesoli og sådan noget, og det var på det tidspunkt, hvor sådan nogle som Jimi Hendrix og Cream og sådan nogle [...] var vores idoler, og så havde vi sådan en trio der. Med store forstærkere og de brændte jo altid højttalerne af. Det skulle bare være så kraftigt som muligt.“

M spillede allerede professionelt i gymnasietiden, hvilket betød, at han fandt ud af, at han gerne vil være noget ved musikken, helst udøvende. Han rådførte sig med sin musiklærer i gymnasiet, der rådede ham mht. hvilket instrument han skulle vælge.

Musiklæreren kendte en god lærer, „og så møder jeg op ude hos ham [...] : ‘Jeg vil gerne på konservatoriet.’ [...] Og så begyndte jeg ved ham, mens jeg gik i III G, og det har været omkring nytår 72. ‘Hvornår skal du så på konservatoriet’, sagde han så. ‘Der er optagelsesprøver i april.’ Det synes jeg godt nok var ret kort tid. ‘Ej men så tager vi den næste år’, sagde han.“

M beretter om, hvordan han på et tidspunkt på konservatoriet valgte mellem to musikalske spor. På det tidspunkt spillede han i perioder tre forestillinger på teatret om dagen, nogle gange inkluderede dette turné, og han havde et band, som spillede funkrock. „Der var virkelig meget knald på. Men det var ligesom et andet spor. Jeg skulle også passe det klassiske.“ På et tidspunkt hvor M følte, at det hele blev for meget, spurgte han sin lærer til råds. „Gå nu hjem, og tænk dig om. Du har brugt næsten i al fald fem år på konservatoriet – så giv det en chance, inden...’ Og det er jeg fandeme glad for!“ Han siger selv, at det var fristende at opgive uddannelsen, fordi der var så meget knald på det andet miljø. Han er imidlertid glad for, at han ikke droppede ud, for han i dag synes han ikke udfordringerne i det miljø kunne være blevet så store, som de er i dag, hvor han er solospiller i et symfoniorkester: Han siger om den musik, han fravalgte:



Her er M sammen med den funkrock-gruppe, som var ved at få ham til at ændre sin musikalske løbebane. Gruppen fremtræder som en forsamling af alvorlige individualister, hvilket understreges af de mange hænder i lommerne. Seriositeten ligger i at der, skønt billedet er opstillet, ikke lefles for publikum. Privat foto.

„Det kan undre mig lidt [...] at musikken ikke udvikler sig særlig hurtigt. [...] Altså musikerne er blevet dygtigere til at udføre den musik. Og kan lave mere, og er raffinerede på flere måder, end mange var dengang. Men ellers så synes jeg ikke, udviklingen er særlig stor. [...] Det kan godt undre lidt, specielt hvis man er musiker eller interesseret i musik.“

Hele Ms liv med musik har været drevet af professionelle udfordringer. Lige efter valget af det klassiske spor vandt han en konkurrence og en plads i et internationalt ungdomseliteorkester, hvilket for ham var tegn på, at han var på rette vej, idet han nu var blevet målt og vurderet og fundet værdig. Han kalder det selv en „blåstempling“, der fastslog, at det kunne lade sig gøre for ham at blive musiker.

M forstår sit liv med musik som en lang udvikling, men han kan godt vende tilbage til sin ungdoms musik for at høre, om den holder, og for at vurdere hvad det var, der var godt.

„Nogle gange har jeg også en periode, hvor jeg kan finde på at købe cd'er, sådan gamle ting fra min ungdom. Jeg har selvfølgelig også en masse lp plader fra dengang, men det er sådan lidt nysgerrighed for... hvordan var det? Noget af det binder du jo også meget op på oplevelsen af i hvilken sammenhæng, det var. Man forbinder det måske

med nogle bestemte ting i ens liv. Men [det er] også ligeså meget for at finde ud af, om det egentlig var noget, der kunne holde. Altså har det en større værdi?“

M er sig helt bevidst, at han har et meget professionelt forhold til musik hele vejen igennem: „Der er jo nok det specielle ved, at hvis man beskæftiger sig med musik – specielt hvis man lever af at spille, jamen så er det der med at nyde musik og opleve den, altid præget af professionel lytning.“ Han kan ikke bare læne sig tilbage og tænke: 'Nej hvor er det dejligt og skønt dette her.' Han fortæller, at han har haft så mange oplevelser med musik, at der skal meget til før de kan overgås. „Så der bliver lidt længere mellem snapsene.“

### R<sup>50</sup>

R er annonceredaktør på et fagblad og stammer fra en vestjysk landmandsfamilie med

„radiogrammofon – og nogle plader. Men ikke nogen særlig musikinteresse. Det viste sig, at det var altså mig, der var mest interesseret i at spille pladerne. Allerede fra jeg var lille. [...] Min interesse for musik er udelukkende kommet fra grammofonpladerne. Fordi det var det, vi havde. Og så er det så udvidet fordi, det var i 78'ernes finaletid, og efter det. Min storesøster fandt ud af, at jeg var interesseret i de der gamle plader, og så – hvis hun hørte, der var nogen, der var i gang med at smide ud, så sagde hun: „Jeg har en lillebror, som gerne vil have dem,“ og så fik jeg så en ny samling 78-plader, som jeg kunne begynde at spille og høre ny musik, som ingen andre gad at høre i familien. Og der startede det.“

At lytte til musik og at fremskaffe den spiller en stor rolle i R's liv. Han har hele livet været en fordomsfri lytter, idet han er gået meget mere efter lyden af musikken, end efter hvad den signalerede kulturelt: „[...]der er forskellige melodier, som har fanget mig, så jeg er stoppet op og har spurgt: Hvad er det her? [...] Og dem måtte jeg også bare have.“ Hans udgangspunkt som samler af optaget musik i bred forstand betyder, at han har en meget vid musiksmag, der rummer symfonisk musik, operaer (især Dvoráks), engelsk danceband musik fra 30'erne og 40'erne<sup>51</sup>, tysk slagermusik fra 50'erne og 60'erne, suppleret med en stor passion for filmmusik.

50 Det følgende er baseret på et interview med R. 25. februar 2015.

51 Dansemusik spillet i engelske ball rooms.

R's interesse for musik fra plader fik nye dimensioner, da han kom på ungdomsskole, hvor han bl.a. blev præsenteret for en opførelse af Donizettis opera *El-skovsdrikken*.

„Og alle de her unge mennesker sad og surmulede i bussen på vej derned... og blev fuldstændig begejstrede. Og sad og snakkede helt anderledes på vej hjem. Denne her lille tenor nede på scenen – Kurt Westi – som kunne synge det hele igennem uden mikrofon – og de kunne følge med i historien og de syntes det var sjovt. Den oplevelse – den er der stadigvæk.“

Han var helt tydeligt ikke typisk for eller i sin generation. „På ungdomsskolen var der nogle, der kaldte mig *Mærkelig Musikmand*. Fordi jeg spillede klassisk. Og dem var der ikke så mange af. Så jeg havde nogle lidt mærkelige plader med.“

På spørgsmålet om hans musikalske præferencer i dag er de samme, som da han var ung, svarer han benægtende. De udvider sig hele tiden: „Der er nogle ting, som man vokser til. Blandt andet Mahler. Som jeg ikke var voksen nok til, da jeg hørte den først. Og kammermusik virkede kedeligt. På det tidspunkt. Og det gør det så ikke mere.“ Men samtidig må han også erkende, at der er „nogle ting, jeg står af på, hvor jeg simpelthen ikke gider bruge energi på at lære at synes om. Det synes jeg livet er for kort til, og der er nok andet, jeg hellere vil høre.“

R's samleridentitet betyder en stor åbenhed i musikalske præferencer. På spørgsmålet om musik kan få ham til at føle sig gammel, svarer han nej:

„Altså: Det er muligvis, fordi der har været så meget musik i min samtid, som jeg ikke har været en del af. Så jeg har ikke sådan haft en fornemmelse af, at den musik, der høres nu, er den, jeg skal være en del af. Jeg er da ligeglad.“

At finde musikken, at høre den, at overføre den, at registrere og klassificere den, er en del af R's musikalske aktivitet. Den brede musikalske interesse kan også afspejles i en meget bevidst tilgang til, hvad han vil høre, hvorfor og hvordan:

„Altså, jeg kan høre Maria Callas fra morgenen af. Hvilket jeg aldrig får lov til. Det kommer an på.... Hvis jeg bare skal ligge og slappe af, sådan og flade helt ud, så skal det være noget roligt. Og hvis jeg har mere sådan energi til at give mig hen til noget, så må det godt være noget kraftigere og noget mere svulstigt og noget saft. Men altså hvis det bare er, fordi man kommer hjem og har en lille smule hovedpine og bare vil slappe af, så er det noget stille, og så er det meget gerne

kammermusik. Eller skruet ned for noget Mozart eller et eller andet, som ikke pludselig bliver vildt.“

### E<sup>52</sup>

E er ejendomsfunktionær og beretter om et musikliv i ungdommen, der var knyttet til en bestemt lokalitet i det boligkompleks, hvor han var ansat. Det betød, at han kunne komme gratis ind. Han voksede op i en lejlighed med 2 brødre og far og mor og beretter om, hvordan han var meget fascineret af The Beatles.

„Jeg tror mine forældre var glade for, at det ikke var Stones jeg valgte, fordi bare det, at jeg kom med Beatles-pladerne hjem, det var en hård [udfordring], dengang man boede i en toværelses lejlighed med tre børn. Der var forældrenes grammofon inde i stuen. Den første lp jeg købte, det var *Sgt. Pepper's*. Og den kom jeg hjem med. Men den fik jeg bud på af min far, at den skulle jeg gå ned og aflevere igen. Den ville han ikke have inden for husets vægge. Så den måtte jeg pænt gå ned og aflevere igen. Rolling Stones, det havde gjort ham fuldstændig spedalsk.“

[...]

„Jeg kan også huske, at da jeg havde *Strawberry Fields* med hjem, da blev min storebror bedt om at køre ned og bytte den, for den var falsk. Der var noget galt med pladen. Og han måtte jo pænt gå ned til FONA der med den og få at vide, at 'den er altså, som den skal være.' Den kører jo sådan ned i drev engang imellem. Så den skulle også retur, hvis det stod til min far. Men det ville de ligegodt ikke, sagde min bror.“

E gik til guitarundervisning med en kammerat. Det var guitarlæreren, der bestemte repertoire, og de startede med at spille Tom Dooley. E's pegefinger blev næsten hugget over ved en arbejdsulykke: „Så den ødelagde ligesom min musikkarriere.“ Som ung gik han ud hver fredag og lørdag og hørte musik. Det var en vigtig del af hans identitet. Da Beatles blev opløst, vendte han sig mod danske bands: „Og så var jeg jo nok lidt på den danske side. Det var jo mere venstreorienteret. Det var jo så Benny Holst, og Povl Dissing hørte jeg også rigtig meget. E har en række danske kunstnere, som han „følger med i,“ og han går stadig til en masse koncerter, nu med sin kone, idet hans jævnaldrende venner er hørt op eller hører anden musik end ham selv. Det at gå til koncerter er med til at holde ham ung: „Det, at vi nu skal ud på fredag... ellers havde man måske siddet derhjemme og set X-factor.“

---

52 Det følgende er baseret på et interview med E 4. marts 2015.



Om dette billede, som er fra bogen *Rock i Århus*, fortæller E, som selv var til stede: „Og der er sådan et sjovt billede i den, af den første koncert med *Shit* og *Chanel* nede på Rådhuspladsen. Og det kan jeg lige så tydeligt huske, når jeg ser det billede. Og jeg kan også kende nogle af mine venner der.“ Da jeg (CRL) siden henvender mig til bogens redaktør for at låne billedet, viser det sig, at hans oplysninger er, at billedet er fra en *Gnags*-koncert, men da han hører E's kommentar, kan han straks se, at det nok er E, der har ret. Fotografen Mogens Laier fastholder dog, at det er fra en *Gnags*-koncert!

Ligesom da han var ung, er musik for ham forbundet med at gå ud. Han hører også musik hjemme, men det er især koncerterne og festivaler, der betyder noget. Livemusik er noget helt centralt, og han skelner meget mellem live og plader. Han kan fx godt høre bandet *TV2* på en festival, men det er aldrig noget, han ville „sætte på hjemme“, ligesom han gerne hører rap-artister til koncert, men ikke hjemme. Han går også til koncerter med folkemusik mindst en gang om måneden, ligesom han tager til *Tønder Festival*. Han følger simpelthen med i koncertlivet og har partoutkort til det lokale *Tivoli*, hvor han hører koncerter hver fredag i sæsonen. Han udvider ligesom K sit 60'er-repertoire ved at høre grupper (bl.a. *Stones*, *Queens* og *Pink Floyd*), som han ikke lyttede til dengang.

---

## Hovedtemaer i musikfortællingerne

I de følgende afsnit har jeg udvalgt fire forskellige temaer som interviewene peger på:

- forholdet mellem generation og alder i informanternes biografiske fortællinger
- hvordan og i hvilke situationer fortiden indlemmes i nutiden
- mediernes betydning for adgangen til fortiden
- at forstå sig selv gennem den musik man hører, og de strukturer man er underlagt

### ***Forholdet mellem generation og alder i informanternes biografiske fortællinger***

Når jeg valgte at interviewe denne bestemte alder og generation, var det fordi disse bød på interessante spørgsmål omkring ungdom og alderdom. Et træk, der karakteriserede især sidste halvdel af det 20. århundrede, var at nye musikstilarter knyttedes til ungdomsperioden. At stilarterne afløste hinanden, og at det netop var unge, der hengav sig til dem, blev et alderstræk: ungdommen var, som Gembris påpeger det, modtagelig for nye musikalske udtryk. Når de unge tog denne musik til sig og holdt fast ved den, selv når de indordnede sig en voksen livsstil, blev der også tale om et egentligt generationstræk. Ungdomskultur er, som Fornäs skriver, aldersbåren og begrebsliggør forskellige ungdomskulturers generationsbundne smagsmønstre.<sup>53</sup>

Imidlertid peger noget i mine interviews på, at alder og generation har forskellige betydninger for de fire. Man kunne måske tage dette som udtryk for sociologen Peter Alheits påpegning af, at biografiske undersøgelser, der tager udgangspunkt i personer, der har samme alder, viser meget heterogene livsforløb.<sup>54</sup> Han konstaterer, at „Biografier bliver stadig mere komplicerede, mere individuelle, mindre „normale“, men samtidig mere farverige, selvskabte og prægede af enerådighed“,<sup>55</sup> hvilket synes at betyde, at det generationsbundne synes stadig mere individualiseret.

Generationstilhørsforholdet er meget præsent for både K og E. Tydeligst formulerer K sig selv som en del af en generation. Det kommer både til udtryk, når han taler om, at musikken „ligesom var noget, vi havde sammen“ eller når han fortæller om oplevelsen af *Woodstock*-lp'en: „at al det musik, der er deri – at af en eller anden grund, så er det min fornemmelse – og jeg tror altså også, der er mange der har det sådan, at der var en masse orkestre, der peakede på samme tid, og jeg

---

53 Fornäs 2004 s. 112.

54 Alheit 1994 s. 285.

55 Ibid. Min oversættelse. Original: Biographies are becoming more complicated, more individual, less „normal“, but at the same time more colourful, autonomous, and self-willed.



havde så det held, at det var på det samme tidspunkt, som jeg peakede.“ Også E føler sig som en del af en generation, når han beretter, at den musik han hørte var „det, der blev spillet ude i byen også – det var jo ikke Elvis og Cliff mere.“ Det, at han føler sig som hørende til en generation, kommer til udtryk, når han siger om sine ældre brødre, at de holdt ved det gamle i modsætning til ham selv, der var „rebelsk“. R er overhovedet ikke optaget af generationsspørgsmålet overhovedet, og begrundet det med den musik, han har hørt. På spørgsmålet om musik kan få ham til at føle sig gammel, giver han udtryk for, at han står fremmed over for den problemstilling: „Men jeg ved heller ikke om... hvis man hele tiden har haft den klassiske musik med – så bliver man jo ikke gammel på den måde? Fordi det er jo sådan set den samme hele tiden?“. Heller ikke M er tilsyneladende optaget af generation, men snarere af den udvikling som han har været en del af. Generation bliver inddraget i forhold til de muligheder, den har haft:

„Jeg så det som mulighedernes tid. Jeg kom på en gymnasieskole, altså jeg gik i realskolen på en gymnasieskole. Det var jo også en stor omvæltning, fordi man lige pludselig var inde i et helt andet miljø. Jeg så det virkelig som, at alt kunne lade sig gøre. Og samtidig, hvis vi nu skal blive i det musikalske, så syntes jeg selv, at det hele det voksede hele tiden...altså min erfaring og viden, og at jeg selv fandt ud af et eller andet: Sådan at kunne genkende noget i noget andet. Det var virkelig stort. Og når jeg tænker på min ungdomstid, så synes jeg faktisk, den var helt fantastisk. Og så ved jeg ikke, om jeg bare har været heldig – det var virkelig sjovt.“

M forstår generation som noget, der også har med muligheder i livet at gøre. På spørgsmålet, om musik kan få ham til at føle sig gammel, svarer han nej, men henviser til en oplevelse med nogle venner, hvis musiksmag han karakteriserer som „noget fra gamle dage“: „Og så nogle gange, så tager jeg med. Fx Stig Møller og Peter Ingemann nede på caféen i Jelling. [...] Noget af det er noget lort. Men de havde også nogle unge folk, og de spiller jo pisse godt, og de kan da også godt [selv] spille, ikke, men det er sådan lidt det samme, som det var dengang. Altså udviklingen, den er gået lidt hen over hovedet på dem.“ Igen er det graden af udvikling og udfordring, der optager M og er baggrund for hans dom. De musikere, der er blevet i stilen, og som spiller det samme, som de altid har gjort, er (for)tabt i generationen, som M nok finder snærende, hvis ikke man har brugt de muligheder, den har givet for musikalsk udvikling.

Alheits iagttagelse, at det generationsbundne er blevet mere individualiseret, bekræftes af informanterne. Der er ingen tvivl om, at de har været unge i en tid, hvor der har været en stærk følelse af, at man tilhørte en generation. På det samfundsmæssige plan blev dette understreget af en langt mere synlig (kommerciel)

ungdomskultur, længere skolegang med en samfundsmæssig venteposition som et fælles træk og et ungdomsoprør, som ingen af informanterne egentlig refererer til, måske fordi de aldersmæssigt har ligget i slipstrømmen af dette. Men den stærke generationsfølelse er i fortællingerne i vid udstrækning individualiseret, som struktur har den mistet noget kraft og er nok tydeligst italesat i K's oplevelse af sin generation foran Aldi. K er i øvrigt optaget af sin generations musik, og han forstår og accepterer, at andre generationer føler det samme som ham:

„Det, der var spændende ved at følge Beatles, det var faktisk også at følge det oprør, de skabte med sig selv. Altså at de samtidig med at vi alle sammen var så glade for, at de kom, og så det at de jo var de første, der sådan: 'Jamen vi vil ikke [levere det], som I alle sammen gerne vil have.' Altså den der måde med at du skal være dig selv, og meget af det der, John Lennon sagde ved siden af, men også det at han var pisseirriterende, fordi han var sammen med hende den grimme dumme kælling der – der fik ham til at stoppe og så vælge sin egen vej. At man havde det der med, at man fulgte dem. Og min svigerdatter hun har det med Thomas Helmig på den måde. Det er også lige som om hun... Han kan ikke gøre noget forkert. Men hun føler også, at hun kender ham, fordi hun har haft et livsforløb med ham.

### ***Hvordan og i hvilke situationer indlemmes fortiden i nutiden?***

Alle fire vender indimellem tilbage for at konstatere, om den musik, de dyrkede som unge, stadig kan sige dem noget. For K er den et stadigt undersøgelsesobjekt og især noget, som han dyrker, når han er alene. Som baggrundsmusik til arbejdet vælger han sin ungdoms musik, fordi han kender den ud og ind. Den har funktion af Ruuds femte rum, som udtrykker: musikken er mig. Når K spiller „sin“ musik på arbejde, er det fordi: „Musik stabiliserer også min nutid. Det er meget identitetsskabende for mig – stadigvæk.“ Han fortæller, hvordan han spiller så højt på sit kontor, at „folk ikke kan undgå at høre det. Og det er med en vis stolthed, at man kan høre, jeg spiller musik, fordi jeg er så glad for det. Det øger min arbejdsglæde.“ Han er helt bevidst om, at musikken definerer ham for andre: „Jeg synes, det er lidt sjovt, at selv om det er sådan noget gammel musik det meste af det, jeg stadigvæk hører, så synes jeg stadigvæk, at det er godt for mit cv på den måde, at jeg får meget street cred på arbejde, når jeg spiller The Doors fx. Altså blandt unge, der kommer og siger 'Heeej! Nå! spiller du The Doors?'" Udadtil signalerer K både sig selv og sin generation med sin musik. At han, der biologisk er aldrende, spiller musik fra sin generation, er et tegn på, at han stadig holder sig ung. Her indgår generation og alder via musikken fra fortiden i et kompliceret samspil og er således et eksempel på, at generation og alder er noget relativt,

som forhandles i situationerne og således er mere sammenvævet med det enkelte menneskes identitetskonstruktioner, end Fornäs' kategoriseringer lader antyde. Generation og alder indgår jo netop også – som i K's eksempel – i et samspil, når disse mødes af andre generationer.

M hører i perioder musik fra sin ungdom, men han hører den primært med nutidens professionaliserede tilgang: „[...] sådan lidt nysgerrighed for at finde ud af, om det var noget, der egentlig kunne holde.“ Han er sig dog helt bevidst, at noget musik fra ungdommen er ladet med betydning fordi den er knyttet til bestemte oplevelser, og at det derfor er svært at finde ud af, hvor musik og oplevelser fra fortiden skilles ad. Det forhold gør det svært for ham at vurdere musikken fra ungdommen objektivt, og her kommer det frem, hvordan han er præget af sin professionelle tilgang til musik: for ham står oplevelser i vejen for en vurdering af, om musikken stadig holder.

R forstår fortidens musik som en slags tilgængelige depoter, som han har efterladt, men som han kan vende tilbage til og undersøge. Det gør han på flere måder. På et musikalsk plan anfører han, at hans unge alder begrænsede forståelsen, hvorfor han senere vender tilbage til noget tidligere forkastet musik, som han fx har gjort det med Mahlers symfonier og med kammermusik. Men fortiden opsøges også via artefakter på de loppemarkeder, som han frekventerer flittigt. „Hvis jeg husker, at jeg havde hørt et eller andet på et tidspunkt, som jeg syntes var spændende, så har jeg kigget efter det, eller har taget det, hvis jeg faldt over det.“ Og endelig opsøger han sin egen fortid, når han lytter til sine egne plader, fra han var ung: „En af de der 78'ere jeg havde helt tilbage, det var jo en med Åses Død og Morgenstemning fra *Peer Gynt*. Den har jeg spillet masser af gange med alt skrat og det hele.“

Endelig oplever E med musikken fra 60'erne kontinuitet og at han er „den samme“, idet han føler sig stærkt forbundet med de kunstnere, han har kendt, fra han var ung. Siden Beatles er det især danske grupper, som han har været optaget af. Det er fx kunstnere som Anne Linnet, Lis Sørensen og Sebastian samt mange af 70'ernes kunstnere, der mere eller mindre helt er holdt op med at spille. Specielt har han fulgt Anne Linnet, siden hun spillede sin første koncert på Rådhuspladsen. Han er som allerede nævnt en flittig koncertgænger, og et par dage før interviewet har han hørt hende live. „Så det var dejligt at se hende og høre hende igen. Sådan en lille intim koncert der. Hende har jeg altid godt kunnet lide. Og hun har jo så svinget meget i musikstil. Nogle gange er det godt, og andre gange ikke så godt.“ Hun udgør, ligesom de andre danske stjerner fra 1970'erne, en gennemgående figur i hans liv. Han har dog også udvidet sit repertoire, idet han ligesom K nu også har udvidet sit interessefelt til andre af 1960'ernes bands, som E dengang afviste på grund af sine stærke følelser for og solidaritet med Beatles. Ms forhold til fortidens musik er stærkt præget af hans nutidige identitet. Han er sig helt bevidst, at han nærmest ikke kan opsøge fortiden uden sine professio-

nelle ører. Gør han det, er han tilbøjelig til at forstå det som „oplevelse“. „Hvis der er noget der rører en, fordi du har haft en oplevelse, så har det en værdi for en selv. Men set isoleret musikalsk, så er det måske ikke så stort alligevel.“ Han er den af informanterne, som har sværest ved at slippe nutiden, idet han gerne vil kunne skelne mellem oplevelse og vurdering af musik. Vurdering er for ham den professionelle, objektive bedømmelse, mens oplevelse står i vejen for denne. Han er skeptisk overfor musikere og venner, der blot er blevet i generationens musik. E derimod holder ved sin generations musik og følger de musikere, han har fulgt hele livet, og han synes at mene, at kontinuiteten er en vigtig dimension. Samtidig deltager han ivrigt i musiklivet, idet han går til koncerter af alle slags, hvilket er med til at holde ham ung. Men hans egen musik og hans egne kunstnere er dem, han har et livslangt forhold til.

R dykker meget bevidst ned i forskellige tider. Han erhverver musik fra fortiden:

„Fx Trilles Øjet – singlen der. Som vi brugte på ungdomsskolen til en film vi lavede, en 8mm film. Og den har jeg også skaffet mig, Og det er også nostalgi, fordi det sætter mig tilbage til den tid. Og jeg har mange musikalske minder jo, som kan sætte mig tilbage til noget. Altså første gang jeg var i London, var da jeg gik på HF. Der var jeg inde og se Amadeus skuespillet, Figaro, Sound of Music med Petula Clark, koncert med Neville Marriner og St. Martin-in-the-Fields. De spillede Gershwins klaverkoncert. Og der var jeg jo sådan helt bombet, da jeg kom hjem. Og det kan jeg stadigvæk sådan gå tilbage til.“

For ham er fortiden oaser, som han har mange adgange til. Han er også den eneste af informanterne, der italesætter følelser, som når han forklarer, at han næsten kan flyve til musik: „Så er det som om man letter. Og jeg ser ikke ting. Jeg forestiller mig ikke noget, når jeg hører musik – det er mere en indre følelse, end det er noget visuelt. Nogen spørger: ‘Hvad ser du eller hvad forestiller du dig?’ Det gør jeg ikke. Jeg hører det bare. Suger det ind.“

Alle fire informanter lytter til musik fra fortiden, men det er helt individuelt hvordan fortiden indgår i nutiden. Generationsaspektet synes ikke meget vigtigt og de holder sig ikke unge via musik. Det er deres biografiske fortælling, der er det overordnede. Og det at det er musik, der spørges ind til, betyder måske at strukturer som alder, generation og samtid nedtones, fordi de smelter sammen i oplevelsen.

### ***Mediernes betydning for adgangen til fortiden***

Mediernes tilgængeliggørelse af musik betyder, at vi ikke længere kan stole på, at den musik, vi kender, organiserer og ordner tiden. Tidligere populærmusik

er meget mere tilgængelig, ligesom udvekslingen mellem generationer er blevet gjort lettere. Ældre (og unge) har uhæmmet adgang til hele deres musikalske liv. De kan genopdage deres ungdom – og unge kan opdage de ældres musik og omvendt. Med iPod og høretelefoner er det muligt at lytte koncentreret på vej til og fra arbejde, også efter at man er blevet 30. Udfordres Gembris' normaludvikling med musik af dette forhold? Medierne havde tidligere betydning, fordi de spillede tidens musik, men i dag tilgængeliggør de – og profilerer sig på – musik fra alle tider.

K erklærer, at iPod'en betyder, at hans lyttevane er ændrede. Han „har genopdaget meget af det gamle musik, som jeg godt kunne lide.“ Det skyldes at han har lagt sin gamle musik ind, og når han så blander numrene (med random-funktionen), „så får man lige lyst til at høre et helt album med nogle igen. Så det har sådan set foldet noget af det gamle ud og haft betydning for, at jeg sådan ligesom kom i gang med at høre hele mit katalog.“ K har for længe siden skaffet sig af med lp'er. Han har brug for, at musik er tilgængelig: Han laver playlister til gæster, han hører musik om natten, når han ikke kan sove, han har en „soundbar lige under min computer oppe på arbejde,“ hvilket betyder, at han er musikberedt hele tiden og desuden arbejder han med høretelefoner på, hvis det er nødvendigt.

Når M lytter til musik, er det som regel i forhold til arbejdet, og fordi han skal bruge det til et eller andet. Han hører ikke længere sine lp-plader (hans grammofon er ikke sat til), for „meget af det kan jeg jo finde på nettet ikke, og så høre det der.“ Han kan finde på at høre musik af lyst, når han laver mad, men ikke altid. Han hører aldrig musik i radioen, for der er „for meget lort.“ Han synes værterne på P2 „stræber efter at finde den lavest mulige fællesnævner.“ Igen er det den professionelle tilgang, der er bestemmende for hans brug af medier.

For R er afspillemedierne i sig selv en del af fornøjelsen ved at høre musik: Han har kassettebånd og båndoptager, minidisc og grammofon, der kan spille både 78'erere og lp-plader, cd-afspillere, USB med mp3 og så „en gammeldags grammofon til 78-plader sådan med stift og det hele.“ Han overspiller og laver mp3 og cd'er af hensyn til tilgængeligheden, men medierne indgår også i en slags autenticitetsdiskurs, og det er det analoge, som interesserer ham. Han har så stor en samling, at man næsten kan tale om, at han kan streame analogt.

E lytter til radio, når han er på arbejde og fx skal slå græs. Han kan godt lide at se musikudsendelser og koncerter i fjernsynet, hvilket understøtter hans passion for livemusik. Også han har lp-plader endnu, men „til pynt“, for han har mange af sin ungdoms plader som cd, hvilket gør det lettere at høre dem.

Musikkens tilgængelighed er en vigtig faktor i udvekslingen mellem fortid og nutid. K lader mediet overraske ham, men har samtidig lagt sine gamle cd'er ind, så at han ikke overraskes i forhold til repertoire. M lytter professionelt og som regel med et formål. For ham betyder internettet lettere adgang til den musik, han vil undersøge. E synes ikke særlig optaget af medier, mens R går meget op i ikke

bare afspillemedier, men også indspilninger og indspillemetoder. Musikkens mobile karakter (Frith) betyder, at den i et nu kan skræve hen over fortid og nutid, som den smelter sammen, og playlister og YouTube betyder yderligere tilgængelighed og adgang til fortiden i nutiden. For K, M og E er musikkens materielle fremtræden underordnet, i og med de mere eller mindre har skrottet deres lp'er og den fremtræden som musikken havde. For dem er det således ikke mediet i sig selv, der formidler erindringen, men udelukkende musikken. I R's tilfælde udgør materialiteten en vigtig del af det at lytte, og skrattene på en 78'er repræsenterer en lydlig adgang til fortiden. Mediernes hurtige udskiftning af oplagringstyper spiller en rolle i tilgangen til fortiden. Man kan tale om, at R dyrker et performativt element, i og med at hans mange muligheder for musikgengivelse betyder, at det medie han vælger er med til at tematisere, at der er tale om fortid. I forhold til de andre informanter – der for Ms vedkommende ikke har haft sin pladespiller sat til i flere år, K der er i gang med at digitalisere sine cd'er (for at få en bedre lyd kvalitet) og E, der har lp'er, men som lytter til cd'er – kan man tale om medieret hukommelse: digitaliseringen betyder at musikken er lettilgængelig, men materialet i sig selv (hakked i pladen, slidt lp- eller cd-cover) spiller ikke med i erindringen. Det er nok ikke hele forklaringen på, at R er optaget af fortiden – men han synes at have mange flere adgange til denne.

***At forstå sig selv gennem den musik man hører og de strukturer man er underlagt***

At smagen skulle stagnere når man bliver 30, synes heldigvis ikke at være gået op for informanterne. Overskriften i Ekstra Bladet er et godt eksempel på den kulturelle opfattelse af alder, og den understøtter forestillingen om, hvad der karakteriserer hhv. en yngre og ældre aldersgruppe. Hvis vi forstår musikalsk smag som det at købe/høre nykomponeret populærmusik, så er der ingen tvivl om, at alle er præget af deres alder i den forstand, at de ikke tilegner sig meget nyt, men hører hvad de kender fra deres egen ungdom. Også generation, alder og samtid er strukturer, der sætter rammer, men som hele tiden forhandles.

Identitet er, som Ruud påpegede, en proces, hvori vi hele tiden skabes, og musik kan forstås som et næringssubstrat eller en metafor for vores oplevelse af os selv og hvem vi er. Pointen er, at vi ikke kan tale om en musikalsk identitet uafhængigt af omgivelserne. Alligevel fremstår vores forhold til musik ofte for os som et felt, hvor vi synes at kunne agere relativt autonomt. De øvrige strukturer vi indgår i, synes at kunne overkommes, når det gælder vores forhold til musik. Musik er et af de felter, hvor vi kan føle, at vi er subjekter i forhold til de restriktioner, der er på vores liv af overordnet samfundsmæssig art. I informanternes fortællinger dukker strukturverdenen op, som når M som det første fortæller, at det er helt afgørende for hans forhold til musik, at han lever af det. Efter 7 år i et symfoniorkester vinder han konkurrencen om solopladsen: „Og det var mærkbart, for det

var en helt ny verden, der åbnede sig der, for så sad jeg lige pludselig med et stort ansvar. Og – hvad skal man sige – alt det man skulle leve op til. Og man bliver nærmest spurgt til råds som en anden ekspert. Det var virkelig mærkbart.“ Også K er blevet præget af sit arbejde som kulturjournalist. Skønt han egentlig føler, at han bør følge med, er han præget af at han på et tidspunkt skulle gå til mange forskellige arrangementer, og en periode med stress har gjort ham mindre udfarende. Skønt han sætter en ære i at følge med, har han på nogle områder måttet trække sig lidt tilbage. Hverken E eller R kommer ind på deres arbejde. For dem synes musik knyttet til fritid og til oplevelser. Musikken er et fristed.

Musik spiller en stor rolle for informanternes selvidentitet. Den udtrykker dem, og Friths iagttagelse at musik også kan udtrykke, hvem vi gerne vil fremstå som, synes at være en tilgang, som næsten alle synes ude over – dog er K's performative tilgang til musik på arbejde en undtagelse. Skønt informanterne, bortset fra M, ikke sammenholder deres forhold til musik med deres øvrige liv, kan man alligevel ane, hvordan deres tilgang til den er præget af de strukturer, der indrammer deres liv, både når det gælder den biografiske fortælling, arbejdet og de medier, som de tilgår musikken med. Imidlertid er de tre tidsforståelser samtid, generation og alder strukturer, som hele tiden kan genfindes i udsagnene. Ofte forstår informanterne netop sig selv som autonome i forhold til disse. Men det er tydeligt, at de er tilstede som kulturelle figurer, der danner en baggrund for, hvordan informanterne fremstiller sig selv.

Samtidig er det tydeligt, at det også betyder noget, hvilken musik informanterne har hørt. R afviser helt, at musik kan få ham til at føle sig gammel, og forklarer det med at den musik, han har hørt ikke var samtidig. K svarer: „Gammel – føler jeg mig gammel i forhold til musik? Generelt ikke – så vil jeg næsten sige tværtimod... altså det der med, at man altid har haft det som en del af livet, det er også det der gør, at man stadigvæk kan have den der nysgerrighed...hov hvad er det, der sker?“ Her er det det forhold, at K har hørt meget musik, som garanterer, at han hele tiden kan tage stilling til det han hører. M svarer på spørgsmålet, om musik kan få ham til at føle sig gammel: „Nej det ... hvad skulle det være, skulle man stå af på noget, man ikke forstod eller noget? Fordi hvis jeg nævner fx moderne improvisationsmusik, så er der jo virkelig meget som... ja som man ikke forstår? Men så må man undersøge: 'Hvad fanden er meningen med det?'“ Og endelig svarer også E på spørgsmålet i overensstemmelse med sin optagethed af livekoncerter: „Xfactor – det gider jeg ikke [...] men det ved jeg ikke, om det er fordi man er gammel, at man sorterer det fra. Der føler jeg selv, at det er et spørgsmål om kvalitet.“

---

## Litteraturliste

- Alheit, Peter 1994: „The „biographical question“ as a challenge to adult education.“ *International Review of Education*, 40(3-5), 283-298.
- Antoft, Rasmus & Lund Thomsen, Trine 2005: „Når livsfortællinger bliver sociologisk metode.“ Hviid Jacobsen, Mogens, Kristiansen, Søren, og Prieur, Annick (red.): *Liv, fortælling, tekst. Strejftog i kvalitativ sociologi*. Aalborg: Aalborg Universitetsforlag, s. 157-181.
- Bo, Inger Glavind 2005: „At sætte tavsheder i tale.“ Hviid Jacobsen, Mogens, Kristiansen, Søren, og Prieur, Annick (red.): 2005: *Liv, fortælling, tekst. Strejftog i kvalitativ sociologi*. Aalborg: Aalborg Universitetsforlag, s. 51-75.
- Bonde, Lars Ole 2009: *Musik og menneske: introduktion til musikpsykologi*. Frederiksberg: Samfundslitteratur.
- Crafts, Susan D., Daniel Cavicchi & Keil, Charles 1993: *My music: explorations of music in daily life*. Middletown, Conn: Wesleyan University Press.
- Cross, Ian 2003: „Music as a biocultural phenomenon.“ *Annals of the New York Academy of Sciences*, 999(1), s. 106-111.
- Dollase, Rainer 1997: „Musikpräferenzen und Musikgeschmack Jugendlicher.“ Baacke, Dieter (red): *Handbuch Jugend und Musik*. Opladen: Leske + Budrich s. 341-368.
- Fornäs, Johan, 2004: *Moderna människor. Folkhemmet och jazzen*. Stockholm: Nordstedts Förlag,
- Gembris, Heiner 2005: „Musikalische Präferenzen.“ Oerter, Rolf, Stoffer, Thomas H. (red.): 2005: *Enzyklopädie der Psychologie, Spezielle Musikpsychologie*. Göttingen: Hogrefe, s. 279-342.
- Giddens, Anthony 1996: *Modernitet og selvidentitet. Selvet og samfundet under sen-moderniteten*. København: Hans Reitzels Forlag.
- Holbrook, Morris B., & Schindler, Robert M. 1989: „Some exploratory findings on the development of musical tastes.“ *Journal of Consumer Research*, vol.16/1 s.119-124.
- Kirkegaard, Annemette 2013: „Blomsterbørnene og den vilde rose: Savage Rose og rockkulturens internationale relationer.“ Michelsen, Morten (red.): *Rock i Danmark. Studier i populærmusik fra 1950'erne til årtusindskiftet*. Odense: Syddansk Universitetsforlag, s. 223-286.
- Kotarba, Joseph A. 2013: *Baby Boomer Rock 'n' Roll Fans: The Music Never Ends*. Lanham: Scarecrow Press.
- Kotarba, Joseph A. 2002: „Rock 'n' roll music as a timepiece.“ *Symbolic interaction* 25/3, s. 397-404.
- Kupferberg, Feiwei 1995: „Biografisk selvgestaltning.“ *Sociologisk Forskning* 32/4, s. 32-57.



- Møller, Nynne H. 2015: „Din musiksmag dør, når du fylder 33.“ *Ekstrabladet* 19. maj 2015, <http://ekstrabladet.dk/musik/dkmusiknyt/din-musiksmag-doer-naar-du-fylder-33/5570584>, tilgået 7. oktober 2015.
- Nielsen, Jens Emil 2011: *Pigtrådsmusik: dansk rock 1960-1966*. Frederiksberg: Her & Nu.
- Nielsen, Jørgen (red.) 2012: *Rock i Århus. Brudstykker af en musikhistorie*. Århus: Byhistorisk Fond.
- North, Adrian & Hargreaves, David 2008: *The social and applied psychology of music*. Oxford: Oxford University Press.
- Ruud, Even 2013: *Musikk og identitet*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Ruud, Even 2003: „Musikalsk identitet.“ *GRUS*, 24(69), s. 6-24.

---

### English abstract

The article addresses the experiences of four elderly men and describes what music meant for them in their youth and its significance today. On the face of it, all four are part of a generation whose identity marker musically was rock, but they administer their generation affinity differently. They find listening to music essential, and it comprises a key element in the continuity of their identity. Although one could have imagined that their relation to the music of their youth was nostalgic and that this was used as a ticket to snapshots of a bygone era, it emerges that music is used reflexively to understand oneself in the present. They do not experience the music of their youth as a time bubble that can be accessed – it is rather a precondition for creating continuity in the narrative, an autobiographical narrative.

Jens Henrik Koudal er seniorforsker ved Det Kongelige Bibliotek. Cand.mag. i musikvidenskab og historie; i 2000 dr.phil. på en afhandling om stadsmusikantvæsenet i Danmark. Har publiceret en række artikler og bøger vedrørende dansk musik- og kulturhistorie, i de senere år blandt andet Grev Rabens dagbog (2007), „Stephan Kenckel's Collection of Music and Musical Instruments: A Glimpse of Danish Musical Life in the Early Eighteenth Century“ (2010; s.m. Michael Talbot) og „Musikkens betydning på en større gård i mellemkrigstiden“ (2013).

**Fagområde:** Musikvidenskab, kulturstudier.

**Afgrænsning:** Danmark 1910-2014, identitetsstudier.

**Keywords:** Musik og identitet, selvbiografi, dirigent, erindring, musicering.

---

# KLASSISK MUSIK SOM IDENTITET

## En præsentation af temaer i publicerede selvbiografier

*Empirisk baserede studier af musik og identitet udføres ofte på basis af interviews, spørgeskemaer, kliniske musikterapi-sessioner, deltagerobservation eller musikterapi-studenters korte, utrykte beretninger om musikken i deres eget liv. I denne artikel bygger forfatteren derimod på publicerede selvbiografier. Artiklen beskriver og diskuterer, hvordan trykte selvbiografier fra tre dirigenter kan forstås som udtryk for disse musikeres identitet. Hvilke temaer fra erindringen vælger de at fremdrage i selvbiografierne? Hvordan giver de deres liv mening ved at fortælle om det i en selvbiografi? Ved at kombinere en musikpsykologisk og en hermeneutisk-litterær tilgang når artiklen frem til, at det på basis af de tre selvbiografier er muligt at skitsere disse tre individuelle musiker-identiteter. Selvbiografiens styrke er i denne sammenhæng, at den er en fortælling om hele livet, der giver livet mening, formuleret af hovedpersonen. Som hovedpersonens selvrepræsentation fortjener den opmærksomhed.*



Identitet skabes blandt andet gennem den måde, vi fortæller om vores liv. Nedskrevne erindringer fortæller, hvad der har været vigtigt for forfatteren. Jeg interesserer mig i denne artikel for mennesker, der i selvbiografier har beskrevet musikkens betydning i deres liv. Det drejer sig om tre dirigenter, der alle har haft hovedparten af deres virke i Danmark. For dem har musik alene i kraft af erhvervet haft stor betydning. Det er dog ikke brikker til dirigentens erhvervshistorie, jeg vil skrive, ej heller en pædagogik-faglig analyse af dirigenters tekniske færdigheder. Jeg vil derimod undersøge, hvad musiceringen har betydet for udviklingen af de tre dirigenters identitet – ifølge disse personers selvbiografier. Artiklen handler altså om forholdet mellem erindring (som den kommer til udtryk i skriftlige livshistorier), musicering og identitet. Hvilke temaer fra erindringen vælger dirigenterne at fremdrage i selvbiografierne? Hvordan giver de deres liv mening ved at fortælle om det i en trykt selvbiografi?

Identitet bruges ofte som et meget omfattende begreb. Der findes næppe én definition af identitet, som tilfredsstillende alle forskere inden for disciplinerne filosofi, psykologi, sociologi og kulturstudier. Derfor skal jeg præcisere, hvordan jeg bruger begrebet her, især med reference til den norske musikforsker Even Ruud.<sup>1</sup> I artiklen bruger jeg identitetsbegrebet om et menneskes „identitetsfølelse“ med den dobbelthed, der ligger i, at vi alle har både en personlig og en social komponent i identiteten. Når vi reflekterer over, hvordan vi bruger musikken til at markere, hvem vi er, finder vi interessante mønstre, som er en del af det væv, der udgør identiteten, siger Even Ruud og tilføjer, at identitet „... er ikke givet os én gang for alle, det er ikke en indre kerne, vi bærer med os gennem livet. Snarere er 'identitet' noget vi skaber gennem de historier, vi fortæller om os selv ud fra vigtige minder om oplevelser, som har berørt os. Ved at vælge blandt disse minder og ved at sætte dem sammen på ny skaber vi et billede af os selv, hvor vi føler sammenhæng, kontinuitet og mening i livsforløbet.“<sup>2</sup> Han uddyber, at „...identitet kan opfattes som en måde at konstruere sig selv på med udgangspunkt i oplevelser fra barndom og ungdom, det vil sige oplevelsen af egen krop, selvoplevelse og handlingsberedskab i videre forstand. Videre drejer identitet sig om at placere sig selv i en større social sammenhæng, om tilhørighed til tid, sted og historie. Eller identitet knytter sig til det at tilhøre en større sammenhæng og opleve mening i eksistentiel forstand.“<sup>3</sup> Der er ikke nødvendigvis nogen modsætning mellem at betragte identitet som noget, der er fast og stabilt, og at se identiteten som noget, der udvikler sig, som er underlagt en fortælling. „Vi er hverken totalt fastlåste i væremåde eller totalt frie til at bortvælge vores identitet“, præciserer Ruud og konkluderer: „Identitet omfatter en tilbageskuende orientering, hvor vi med støtte i mindet fremhenter begivenheder og refleksioner, som forankrer fortællingen

1 Ruud 2013, s. 51–81; Gullestad 1996, s. 24–27.

2 Ruud 2013, s. 15–16. (Oversat fra norsk af JHK, ligesom de øvrige Ruud-citater).

3 Ruud 2013, s. 16.

i fortiden. Vi skaber kontinuitet i livsforløbet ud fra forestillinger om noget, som faktisk er hændt os. Samtidig har identiteten en fremadskuende dimension. Vi identificerer os med personer og værdier, og på den måde siger vi, at vores identitet består af identifikationer, og modvirker dermed tendenser til essentialisering af identiteten. ... For at opsummere siger vi, at *fortid*, *fremtid*, *subjektivitet* og *selvrepræsentation* danner fire centrale akser i identiteten.“<sup>4</sup>

At nedskrive sin egen livshistorie er resultatet af et *mindearbejde*. De hændelser, vi husker, spiller en vigtig rolle i konstruktionen af selvet. Når noget huskes, kan det være, fordi det var noget usædvanligt og problematisk, som mødte os – både dengang vi oplevede hændelsen og i dag, når vi skriver den ned. Oplevelsens betydning ligger blandt andet i, at den kræver at blive forstået og blive sat ind i en sammenhæng.<sup>5</sup>

Musiceringens betydning for identitetsdannelse har været et vigtigt studieområde inden for musikpsykologien og musikterapiuddannelsen i Skandinavien og andre steder siden 1990'erne.<sup>6</sup> De studier, der findes, bruger ofte metoder, der bygger på interviews, spørgeskemaer, kliniske musikterapi-sessioner og deltagerobservation; hvis der bruges skriftlige kilder har det i flere tilfælde været musikterapi-studenters korte, utrykte beretninger om musikken i deres eget liv.<sup>7</sup> Mit kildemateriale består derimod af publicerede bøger, der beskriver et helt livsforløb vedrørende tre professionelle musikere: dirigent Grethe Kolbe, dirigent Francesco Cristofoli og dirigent Frans Rasmussen (se litteraturlisten). Jeg kender ikke til, at musikforskere i Skandinavien tidligere har forsøgt at bruge udførlige, trykte selvbiografier som kilde til at beskrive musikeres identitet.<sup>8</sup>

Det er ikke normen, at professionelle musikere udgiver den slags erindringer. Ingen ved dog, hvor mange selvbiografier der er udkommet i Danmark med et væsentligt indslag om musikkens betydning i den pågældendes liv. De kan være svære at finde, for det bibliografiske søgesystem er ikke så fintmasket, at man kan være sikker på at identificere alle de publikationer, man leder efter. Ved søgning efter selvbiografier i bogform, der er publiceret i Danmark efter 1918, har jeg foreløbig fundet, at 31 personer har udgivet 33 bøger, der rummer et væsentligt indhold om hovedpersonens interesse for klassisk musik.<sup>9</sup> Heraf er fem bøger fra

4 Ruud 2013, s. 62–63.

5 Ruud 2013, s. 80–81. Ruud henviser til, hvordan begrebet mindearbejde er udmøntet af den tyske feminist Frigga Haug og den forskningstradition, der er opstået med inspiration i hendes arbejde.

6 Jf. Ruud 2013 og Bonde 2009.

7 Det gælder Ruud 2013 og Bonde 2013. Bonde 2014 inddrager også korte, skrevne livshistorier fra musikforskere.

8 Gramit 2006 er derimod et studie i 51 publicerede tyske selvbiografier, skrevet af forfattere der er født mellem 1770 og 1859. Udvalget afspejler bevidst forfattere af mange forskellige professioner, idet dog professionelle musikere *ikke* er medtaget. Gramit fokuserer på musikaktivitet i ungdommen.

9 Der er medtaget både publikationer, der er nedskrevet af hovedpersonen og „fortalt til“ andre af hovedpersonen. I to tilfælde har vedkommende skrevet to erindringsbøger/selvbiografier.

mellemløbetiden, 12 er fra 1940-79, og 16 bøger er publiceret siden 1980. Hovedpersonerne fordeler sig på dirigenter (8), musikamatører (7), orkestermusikere (5), komponister (4), sangere (4) og andre (3).<sup>10</sup> Man skal ikke hænges i tallene i dette udsnit, men det illustrerer, at det ofte har været professionelle, relativt kendte musikere, der har udgivet sådanne selvbiografier.

Mit udvalg til artiklen er foretaget blandt disse 31 personers bogpublikationer. For at kunne gå mere i dybden med hver enkelt person har jeg valgt at nøjes med at behandle tre af bøgerne, der rummer tilsammen 750 sider tekst. Valget af de tre personer udspringer af mit ønske om, at de skulle repræsentere professionelle musikere, der har virket i Danmark i det 20. århundrede og har beskrevet hele deres liv fra barndom til alderdom. Selvbiografierne skulle også rumme stof om det private liv, herunder hovedpersonens musikoplevelser (dette er sparsomt belyst i mange af de ældre udgivelser). Desuden besluttede jeg, at hovedpersonerne skulle have samme erhverv, for at gøre en sammenligning nemmere.

Mens Rasmussen autoritativt fremstår som skribent, har Cristofoli og Kolbe fortalt deres erindringer til andre personer, der har givet dem skriftlig form. Det giver en forskel i tekstens status. I de to sidste tilfælde er teksten dog blevet til i tæt samarbejde med hovedpersonen, og denne har godkendt det skrevne før trykningen.<sup>11</sup> Jeg mener, det er forsvarligt at sammenligne de tre bøger, når man er kritisk bevidst om disse forhold.<sup>12</sup>

Få forskere har inddraget publicerede selvbiografier som kildemateriale til studier af musik og identitet. Musikforskeren David Gramit har dog vist, at tyske selvbiografier, der er publiceret af „upåfaldende“ mennesker, som er født mellem 1730 og 1859, kan besvare interessante spørgsmål om „musikkens rolle i folks liv“,<sup>13</sup> herunder musikaktiviteternes betydning i at „skabe den ’praktiske identitet’, som subjekter konstruerer i et forsøg på at forene praksis og repræsentation“.<sup>14</sup> Den del af identiteten, som selvbiografierne er udtryk for, er det billede af selvet, som hovedpersonen ønsker, offentligheden skal se. Man kan derfor også kalde en publiceret selvbiografi for hovedpersonens selvrepræsentation.

Jeg opfatter grundlæggende livshistorier som de foreliggende som fortællinger, ikke empiriske data om virkeligheden; det er vel at mærke ikke fiktive historier, men fortællinger, der giver det konkrete liv mening.<sup>15</sup> Jeg er dermed in-

10 Der er kun medtaget selvbiografier, som skildrer mere end én livsfase, derfor er bl.a. Carl Nielsens *Min fynske Barndom* ikke medtaget.

11 Det fremgår af forordet til Kolbes bog, og det er i Cristofolis tilfælde blevet bekræftet skriftligt af en søn af en af penneførererne („Cristofoli fik manus til gennemlæsning og godkendelse“ iflg. mail til JHK 18. maj 2015).

12 Jf. Kondrup 1982, s. 22 om „joint- eller associate author“.

13 Gramit 2006, s. 162 (samme udtryk bruges s. 163). Oversat af JHK.

14 Gramit 2006, s. 164.

15 Horsdal 1999, s. 10; Ruud 2013, s. 74–81. Se også betragtningerne om „løgn og sandhed“ i Kondrup 1982, s. 74–76. Kondrup 1994, s. 51, karakteriserer selvbiografi-forfatterens motivation som „eksistentielt fortolkende“. Endvidere Wagner-Egelhaaf 2005, s. 41–65.

spireret af en hermeneutisk-litterær forskningstradition i kulturstudier, hvor en repræsentant, Marianne Horsdal, karakteriserer livshistorier på følgende måde: „Fortællinger om det liv, der er levet, er en gentagelse, en reproduktion af forløbet, som søger at give det mening *refleksivt* ved at udvælge, hierarkisere og placere begivenheder i rækkefølge – og således skabe et plot – ud fra en bestemt udsigelsessituation, det punkt hvorfra der fortælles, som er den kontekst, der bestemmer forløbets afgrænsning.“<sup>16</sup> Antropologen Marianne Gullestad, der ligeledes har inddraget selvbiografier i sin forskning, karakteriserer den stærkt øgede interesse for selvbiografier siden 1970'erne som et internationalt og tværfagligt forskningsfelt.<sup>17</sup>

I min forskning er jeg desuden inspireret af musikforskeren Christopher Small's bog *Musicking. The meanings of performing and listening*, der analyserer den offentlige symfonikoncert i den vestlige verden i anden halvdel af det 20. århundrede. Bogen anviser en ny metode til at forstå musiks betydning. Musik er ikke bare noderne eller klangen, siger Small. Hans tilgang udmønter sig i begrebet „musicking“ (som jeg i det følgende oversætter til „musicering“) i bogens titel, og dermed mener han: „At musicere [‘to music’] er at deltage på en hvilken som helst måde i en musikalsk *performance*, hvad enten det er ved at spille eller synge, lytte, indstudere eller øve, tilvejebringe materiale til fremførelse (kaldet komposition) eller ved at danse.“<sup>18</sup> Den mening et stykke musik har, ligger i de relationer, der frembringes, når stykket opføres. Der kan være tale om fire slags relationer i musicering på et bestemt sted: Mellem lydene, mellem lyd og menneske, mellem menneskene indbyrdes samt mellem de deltagende og verden udenfor.<sup>19</sup> At opfatte relationer og give dem mening er en aktiv proces.<sup>20</sup> De relationer, vi skaber, viser, hvem vi er. Når vi musicerer, især sammen med ligesindede, udforsker, bekræfter og fejrer vi følelsen af, hvem vi er, og kommer til at føle os selv mere fuldt og helt.<sup>21</sup>

Med dette udgangspunkt vil jeg efter en kort præsentation af de tre dirigenter og deres bogudgivelser fokusere på seks temaer: Hovedpersonens musikople-

16 Horsdal 1999, s. 39 (se også Horsdal 2008, s. 16).

17 Gullestad 1996, s. 14–18. Litteraturforskeren Johnny Kondrup har fastslået, at i 1980'erne fik den internationale, videnskabelige litteratur om selvbiografien et „eksplosivt omfang“, jf. Kondrup 1994, s. 577. Hans oversigt over forskningshistorien findes sammesteds s. 517–92. Dét, sociologien kalder „den biografisk narrative metode“, har lighedspunkter med min tilgang, men bruger interviews som sit empiriske materiale, jf. Antoft og Lund 2005.

18 Small 1998, s. 9 (min oversættelse fra engelsk, ligesom for de øvrige Small-citaters vedkommende, JHK). For en placering af Small i et faghistorisk og videnskabsteoretisk lys, se Kaargaard og Krogh 2014. Nogle musikforskere mener, at „musicking“ i dansk oversættelse behøver et helt nyt begreb („musikeren“), som det afspejler sig i Kaargaards og Kroghs titel; jeg følger dog Lars Ole Bonde i min brug af begrebet „musicering“ (han argumenterer for denne oversættelse i Bonde 2009, s. 26–29).

19 Small 1998, s. 13, 47–48.

20 Small 1998, s. 112.

21 Small 1998, s. 141–42.

velser i barndommen; musik som identitetsmarkør i ungdommen og den tidlige voksentilværelse; karrierevalget; særlige metaforer og grænseoverskridende musikoplevelser; de afgørende værdier i musiceringen samt fortællingernes helhed.

---

## Tre dirigenter

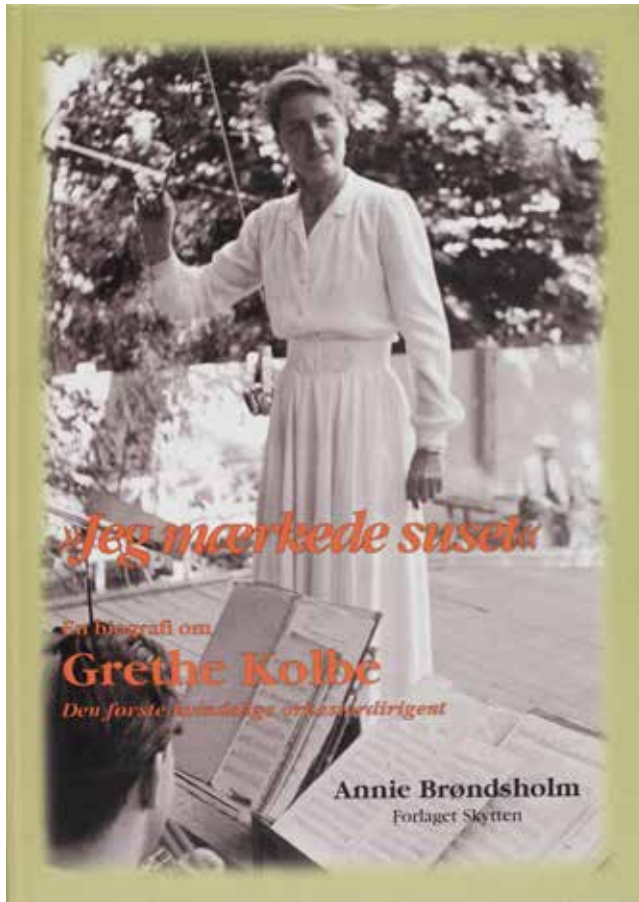
*Grethe Kolbe* (1910-97) voksede op som enebarn på Frederiksberg. Da hun var 10 år gammel flyttede familien ind i en stor moderne lejlighed på Falkoner Allé. Faderen var kommunal embedsmand, og den klaveruddannede mor underviste privat på instrumentet. Grethe uddannede sig som violinist på Det Kongelige Danske Musikkonservatorium 1930-35. Da faderen i denne periode krævede skilsmisse, blev Grethe Kolbe boende i lejligheden på Falkoner Allé sammen med moderen (d. 1976), og hun overtog boligen efter denne. Allerede i begyndelsen af konservatorietiden dannede Kolbe en spillegruppe, der senere blev til amatørorkestret „Grethe Kolbes Orkester“. Det eksisterede helt til 1962. Sideløbende hermed spillede hun i egen private strygekvartet og i det professionelle „Det nye dameorkester“, foruden at hun fungerede som gæstedirigent i ind- og udland. Da hun i 1951 overtog den kunstneriske ledelse af RadioUnderholdningsOrkestret, blev hun Danmarks første kvindelige chefdirigent. Denne post bestred hun indtil 1978, og den befæstede hendes berømmelse som dirigent af operetter og anden glad og let klassisk musik. Som pensionist oprettede og dirigerede hun et ældre-amatørkor.

Bogen „*Jeg mærkede suset*“ (272 s., 1999) er blevet til i tæt samarbejde med moderens niece Annie Brøndsholm, der har nedskrevet den i jeg-form og udgivet den på basis af Kolbes scrapbog og talrige interviews med Kolbe. I forordet siger Brøndsholm: „Jeg kunne forsikre hende [Kolbe] om, at det hun var bange for, at hendes liv let kunne være skrevet i sand, nu ikke kom til at gå i opfyldelse. Den kamp, hun havde kæmpet som kvinde i en mandsdomineret verden, var der ingen grund til at skjule for eftertiden.“<sup>22</sup> Kolbe valgte aldrig at gifte sig, og de to kvinder har været enige om, at det kønslige aspekt skulle være et tydeligt tema i bogen.

*Francesco Cristofoli* (1932-2004) var andengenerationsindvandrer, da faderen var kommet til Danmark i 1920'erne fra landsbyen Sequals i Norditalien 100 km nordøst for Venedig. Francesco voksede op i et håndværkerhjem på Frederiksberg, hvor faderen var specialist i mosaik- og terrazzofaget, mens den ligeledes italienskfødte mor var hjemmesyerske. Man talte det regionale sprog friulansk i Cristofolis barndomshjem, og han har livet igennem besøgt Sequals mindst en gang om året. Drengen fik interesse for klaverspil og korsang, og det førte til, at han

---

22 Kolbe 1999, s. 8.



Grethe Kolbes selvbiografi, 'Jeg mærkede suset'. En biografi om Grethe Kolbe (1910–1997). Den første kvindelige orkesterdirigent. Fortalt til Annie Brøndsholm. Udgivet på Forlaget Skytten 1999.

læste til magister i musikvidenskab på universitetet i København. Dirigentstudierne begyndte i 1955 med et studieophold på La Scala (Milano) og i Bayreuth, og de fortsatte i 1960'erne hos den verdensberømte Sergiu Celibidache. Cristofoli var 1956-64 repetitør og dirigent ved Det Kongelige Teater og debuterede med Radiosymfoniorkestret i 1966, ligesom han dirigerede en række andre orkestre i ind- og udland. Intriger ved operaen i Rom samt en optrækkende skilsmisse førte til at Cristofoli i 1972 valgte at blive ansat ved Den Jyske Opera, først som dirigent og kunstnerisk leder og 1981-96 som operachef. Her blev han kendt for sine to samlede opførelser af Wagners *Nibelungens Ring* og for sit engagement i gennem turneforestillinger at bringe operaen ud til et stort publikum.

Bogen *Liv og musik* (192 s., 1996), der i undertitlen kaldes „autobiografiske skitser“, fortælles i jeg-form. Den er blevet til på initiativ af foreningen Operaens venner, hvorfra to medlemmer har sammenskrevet den på basis af deres interviews med hovedpersonen samt portrætudsendelser med hans fortælling i Danmarks Radio og TV2. Bogen har hældning mod memoirer (hvor andre personer og forhold er mindst lige så vigtige som hovedpersonens eget liv). Der fortælles forholdsvis lidt om de to hustruer og privatlivet i øvrigt, skønt Cristofoli betegner





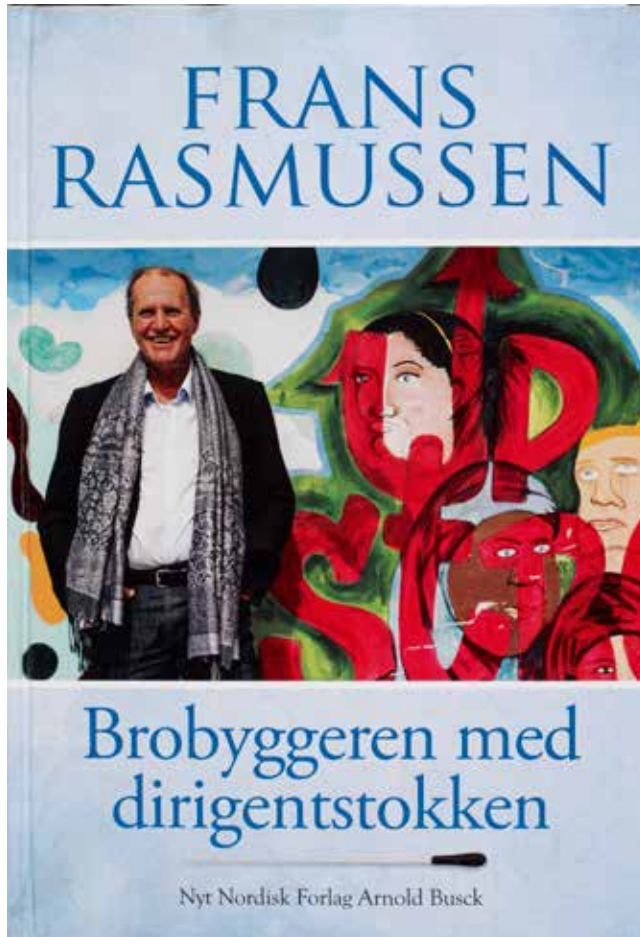
Francesco Cristofolis selvbiografi, *Liv og musik. Autobiografiske skitser af Francesco Cristofoli, fortalt til operavenner*. Fortalt til Flemming Christiansen og J. Krisand og udgivet af Operaens Venner 1996. (Design: Carsten Scheuer, foto: Søren Raundal).

sig som et „famiemenneske“.<sup>23</sup> To særlige temaer i bogen er Cristofolis dobbelte nationale tilhørsforhold og hans ateistiske, naturvidenskabeligt inspirerede livsyn.

*Frans Rasmussen* (f. 1944) er den yngste af de tre. Han voksede op i en borgerlig familie i Aalborg, hvor faderen var apoteker og moderen førstemand på apoteket, ledende medlem af Dansk Kvindesamfund og lokalpolitiker. Forældrenes ægteskab var lidenskabeligt, men „aldrig lykkeligt“.<sup>24</sup> Rasmussen uddannede sig efter 1961 på klaver, obo og i kordirektion på Det Kongelige Danske Musik-konservatorium. Han debuterede i 1976 som dirigent for Radiosymfoniorkestret og har siden dirigeret alle landsdelsorkestrene, RadioUnderholdningsOrkestret samt på Det Kongelige Teater og Den Jyske Opera. 1981-86 var han syngemester

23 Cristofoli 1996, s. 77.

24 Rasmussen 2014, s. 23.



Frans Rasmussens selvbiografi, *Brobyggeren med dirigentstokken*. Udgivet på Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck 2014. (Design: Lars Rosenquist Bech-Jessen, forsidebillede: Carsten Andersen).

på Det Kongelige Teater. Også korene *Ars Nova* og *Canzone* har han dirigeret, ligesom han fremtrådte i TV med forskellige „skæve kor“.

Rasmussen har været formand for Kapelmesterforeningen. I 37 år var han desuden lærer på musikkonservatoriet i København. Selvbiografien dækker både karrieren og privatsfæren (det sidste bl.a. gennem mange fotos). Den er tilegnet „alle mine støtter“, hvoraf nævnes to brødre, den tredje hustru og en halvsøster.<sup>25</sup> Bogen *Brobyggeren med dirigentstokken* (281 s., 2014) er mere springende komponeret og mere præget af erindringsglimt end de øvrige dirigentbøger. Tre særlige temaer er den ulykkelige skolegangs betydning, musikpædagogik samt „koner og børn“ i tre ægteskaber.

25 Rasmussen 2014, s. 5.

## Tidlige musikoplevelser

Alle tre dirigenter erindrer betydningsfulde musikoplevelser fra barndommen. *Kolbe* beretter i begyndelsen af fortællingen om sit helt forskellige forhold til faderen og moderen. Faderen var meget skuffet over, at han ikke fik en søn, og når enebarnet Grethe (der aldrig legede med dukker) klatrede i træer og „blandede blod“ med drengene, risikerede hun at få lussinger af faderen. Alt i alt brød hun sig ikke om sin far, og af positive musikoplevelser med ham nævner hun kun, når han sang Heises romancer for gæster, mens hun lå musestille under flyglet.<sup>26</sup> Faderens koncerter med sangkoret Ydun i Casino gav anledning til, at Grethe kunne danse bagefter, „det var jo herligt“ (hvorimod korsangens indtryk på Grethe ikke nævnes).<sup>27</sup> Far og datter synes sjældent eller aldrig at have spillet sammen (og da forældrene blev skilt, ophørte *Kolbe*s forhold til ham). Til moderen var relationen fuldstændig anderledes: „En dyb kærlighed og en gensidig beundring eksisterede mellem mor og mig.“<sup>28</sup> Hjemmefra husker *Kolbe*, når hun sad på morfaderens knæ, „allerede før jeg kunne gå“, og „i timevis“ fandt små melodier på klaveret.<sup>29</sup> Hun kalder denne morfader for sin barndoms bedste ven, og i ham fandt hun tilsyneladende et positivt modstykke til sin far. De tidlige, positive musikoplevelser gik hånd i hånd med, at Grethe følte sig forkælet og elsket af sine morforældre. Det var også dem, der forærede hende en violin som seksårig. Der blev ofte spillet kammermusik med gæster i barndomshjemmet, og Grethe husker, at moderen var en „strålende“ pianistinde, og at „det var så hyggeligt alt sammen“.<sup>30</sup> Moderen underviste tidligt Grethe i klaverspil, og det var konfliktfrit, idet „jeg havde så nemt ved det“ (men ellers fortæller *Kolbe* ikke detaljer om sit sammenspil med moderen).<sup>31</sup> Grethe ønskede efterhånden brændende at være med i de private optrædener, som fandt sted med familie, klaverelever og venner. Hun begyndte derfor at gå til undervisning på sin violin. Undervisningen om søndagen blev kombineret med hyggelige besøg og overnatning hos bedsteforældrene, som hun også regelmæssigt spillede for, og altid blev hun rost, for „de syntes hele tiden, der var fremskridt“.<sup>32</sup> En stor koncertoplevelse i Det Kongelige Teater, der fik den lille pige til at føle et „sus“ igennem sig, vidner om den „helt spontane begejstring“, orkestermusik vakte hos hende i en ung alder (se senere).<sup>33</sup>

Knap så entydigt positive var de musikoplevelser som *Cristofoli* og *Rasmussen* fik i barndommen. *Cristofoli* var den eneste af de tre, der kom fra et hjem,

26 *Kolbe* 1999, s. 20, 23.

27 *Kolbe* 1999, s. 23.

28 *Kolbe* 1999, s. 16.

29 *Kolbe* 1999, s. 25.

30 *Kolbe* 1999, s. 27, 20.

31 *Kolbe* 1999, s. 27.

32 *Kolbe* 1999, s. 29.

33 *Kolbe* 1999, s. 17.

hvor „musikken som sådan ikke spillede nogen speciel rolle“.<sup>34</sup> Han kalder dog sine forældre for „ikke umusikalsk“ (far) og „decideret musikalsk“ (mor).<sup>35</sup> Den sidste hørte ofte opera i radioen og sad og sang med. Francesco hørte også slagere i radioen og optrådte med dem for en nabo (som belønnede ham med en femøre derfor). Cristofoli har dog svært ved at sige, hvordan hans forhold til musikken egentlig startede. Klaverspil så han i en film, hvorefter han ved et bord derhjemme legede, at han spillede, mens han sang til. Da knægten viste interesse for klaverspil, fik faderen byttet sig til et klaver (og da Christofoli blev god nok, tilbyttede han sig klaverundervisning hos komponisten Herman D. Koppel mod at undervise Koppel-familien i italiensk). Hos den første „tilfældige“ klaverlærer spillede Francesco salonmusik, så han kunne spille *Nonnens bøn* som et af sine slagnumre, når tanter og andre skulle høre ham spille; Francesco husker, at tannerne „var ved at dåne de steder, hvor man krydsede hænder“.<sup>36</sup> Han har faktisk brugt nummeret livet igennem, og det fik altid „hele armen hvad sentimentalitet angår“.<sup>37</sup> Alt i alt havde Cristofoli hverken mange eller tidlige erindringer om musicering i barndommen. Og dog følte han sig set og anerkendt for sin musik på klaveret og udlevede følelser her.

*Frans Rasmussens* musikoplevelser i barndommen var modsætningsfyldte og ind imellem åbenlyst problematiske. De første seks år kaldes i almindelighed „lykkelige“, men Frans oplevede tidligt, at han var anderledes, „ret vild og voldsom“, og han følte sig tidligt „alene“ i den store familie. Det store sorte flygel i dagligstuen var den eneste „ven“, han altid havde, det „gav tryghed“.<sup>38</sup> Det lagde en skygge over barndommen og blev „traumatisk“,<sup>39</sup> at den elskede og beundrede ældste storebroder som følge af en tidlig meningitis vistnok var præget af en hjerneskade. Han opførte sig i hvert fald uforudsigeligt, aggressivt og stedvis sadistisk over for Frans, bl.a. kunne storebroderen finde på at vække ham midt om natten og tvinge ham til at spille et stykke på flyglet for derefter at prygle ham. Samtidig er nogle af de mest vidunderlige musikoplevelser også knyttet til storebroderen, fx da de to som helt unge mænd en sommernat vandrede gennem Københavns gader og sang Mendelsohns duetter.<sup>40</sup> Rasmussen husker positive oplevelser som de af faderen foranstaltede sammenspils- og fællessangs-lege for apotekersønnerne i dagligstuen samt apotekerens visesang og guitar-spil.<sup>41</sup> Frans' „hunger efter musik“ var så stor, at forældrene tog den 5-årige med til en symfonikoncert med

---

34 Cristofoli 1996, s. 22.

35 Cristofoli 1996, s. 18, opvæksten på Frederiksberg beskrives s. 18–29.

36 Citater fra Cristofoli 1996, s. 23, 25.

37 Cristofoli 1996, s. 25.

38 Dette og de forrige citater er fra Rasmussen 2014, s. 33.

39 Rasmussen 2014, s. 26.

40 Rasmussen 2014, s. 28.

41 Rasmussen 2014, s. 13, 33.

Aalborg Byorkester, hvor drengen faldt i søvn, fordi „det var for overvældende“. <sup>42</sup> Også skam i tilknytning til musicering oplevede Frans som barn, nemlig når faderen og sønnerne gik tur på strøget i Aalborg om søndagen, mens apotekeren højlydt sang neapolitanske serenader. <sup>43</sup> Musicering alene sammen med moderen nævner Rasmussen derimod kun én gang: I hans tidligst erindrede billede af hende synger hun en „vidunderlig“ godnatsang for ham, mens hun græder lige så stille. <sup>44</sup> Positivt, og vel nærmest en slags selvterapi, var ubetinget Frans' eget klaverspil, der blev en daglig foreteelse fra 5-års-alderen. <sup>45</sup> I hvert fald betegner Rasmussen musikken som sit „helle“ og „bestandigt min livline“. <sup>46</sup> Det gjaldt især i skoletiden, der kaldes „helvede på jord“ og i øvrigt karakteriseres: „... i de ti år jeg gik i skole, erindrer jeg ikke en eneste dag, hvor jeg ikke var ulykkelig over at være der“. <sup>47</sup> Frans overlevede ved bestandig at drømme sig hjem til det store flygel og til de små stykker af Beethoven og Mozart, der stod og ventede på ham ved hjemkomsten – de følte som „stemmer fra det høje“. <sup>48</sup> Kun morgensangen og musiktimerne var oaser i skolelivet („Her var jeg med, endog i toppen“), og han husker med taknemmelighed „de mange sange, [at] møde den koriske eufori, sanglegene og sødmen derved“. <sup>49</sup> Sangene og sanglegene var det nærmeste, han kom til „kollektiv forståelse og oplevelse“ i sine første mange år i skolen. <sup>50</sup>

Alle dirigenterne beretter primært om musicering i familiens skød. De erindrer i, hvad Even Ruud definerer som *det personlige rum*, ét af de fire „rum“ eller „spor“ i erindringen, hvor musik spiller en særlig rolle. Det personlige rum er det sted i identitetsdannelsen, hvor vi erindrer erfaringer, typisk grundlagt i barndommen, af tryghed og følelsesmæssig opladning knyttet til musicering. <sup>51</sup> Musikken udløser tidligt følelser i os og bliver en måde at kanalisere og ventilere følelser på. I samværet med andre mennesker udvikler vi kropsbevidsthed, fantasi, sprog og kompetence. Musicering giver rum for oplevelse af at mestre, af at stole på egne færdigheder og handlemuligheder.

---

42 Rasmussen 2014, s. 155.

43 Rasmussen 2014, s. 17.

44 Rasmussen 2014, s. 14.

45 Rasmussen 2014, s. 44.

46 Rasmussen 2014, s. 33.

47 Rasmussen 2014, s. 36.

48 Rasmussen 2014, s. 37.

49 Rasmussen 2014, s. 38.

50 Rasmussen 2014, s. 38.

51 Ruud 2013, s. 82.

---

## Musik som identitetsmarkør – det sociale rum

Vi skal herefter fokusere på musik som identitetsmarkør i ungdommen og den tidlige voksentilværelse. *Kolbe* fik sine første musikalske fællesskabsoplevelser med verden uden for familien, da hun nærmede sig konfirmationsalderen. Hun erfarede, at hendes musikalske færdigheder „gav mig adgang til mange ting“.<sup>52</sup> I pigeskolen spillede hun med glæde til morgensang og gymnastik, og ofte blev hun inviteret til private fester med den bagtanke, at så kunne hun spille for selskabet. Det gjorde hun tilsyneladende gerne. Hun husker dog især en bestemt lejlighed hos en venindes familie, hvor venindens far i nedladende vendinger bad hende spille („hvad tror du, du er med for?“), og hun derfor nægtede – og gik hjem. Her var en grænse, sådan ville hun ikke behandles. Da hun kom på Frederiksberg kommunale Fortsættelseskursus oplevede hun igen, at hun blev værdsat, når hun i madlavningstimerne spillede klaver, og i øvrigt arrangerede fester og „spillede på klaveret i timevis“. *Kolbe* nævner aldrig, hvilken musik, der var tale om. Det var tydeligvis musiceringens sociale rolle, der gav hende en dyb tilfredsstillelse: „musik skaber liv, inspirerer og løfter op. Man kan ikke fortolke musikken, hvis man er anspændt, derfor virker den samtidig afslappende.“<sup>53</sup> Disse fællesskabsoplevelser i skole- og kursustiden befæstede *Kolbes* ønske om at musicere og komme på musikkonservatoriet.

*Cristofoli* spillede hos den lokale organist „mere lødigt stof“ end underholdningsmusik, bl.a. symfonier firhændigt, så han som 14-15-årig kunne fremføre store og komplicerede ting meget sikkert på klaveret til elevkoncerter.<sup>54</sup> Her fik han sine første kollektive musikoplevelser uden for familien. Mest betydning fik det, at han på Frederiksberg Gymnasium fik en fremragende lærer, Bo Grønbech, der sang danske sange med eleverne og uden for skoletid ledede et glimrende mandskor, hvor *Cristofoli* sang med og blev „hængende“ i nogle år efter studentereksamen. I mandskoret fik han – for første gang – lov til at indstudere et stykke ved en prøve. Hos en onkel fik *Cristofoli* lejlighed til at spille klaver for den italienske kapelmester på Det Kongelige Teater, Egisto Tango, der boede i Danmark, og via Tango kom *Cristofoli* i teatret første gang til en af hans operaforestillinger. Alt i alt vurderer *Cristofoli*, at han som indvandrerbarn fik mere anerkendelse for sine musikfærdigheder hos familien, end hans kammerater gjorde hos deres familier, fordi indvandrere som regel ønsker, at deres børn lærer noget og får en uddannelse, der er bedre end deres egen.

*Rasmussen* husker et sted sit barndomshjem som et sneglehus, hvis centrale punkt var et flygel.<sup>55</sup> De ensomme timer ved flyglet gav ikke fællesskabsople-

---

52 *Kolbe* 1999, s. 36.

53 *Kolbe* 1999, s. 39.

54 *Cristofoli* 1996, s. 25.

55 *Rasmussen* 2014, s. 20.

velser, og det gjorde det heller ikke, når han som dreng sad alene og lyttede til jazzplader. Da han kom i puberteten fandt han dem derimod efter en koncertoplevelse med Tommy Steele ved at spille hans sange på guitar for nogle „skønne ungmøer“. Privat havde han lært sig New Orleans jazz på klaver og klarinet. Det førte til oprettelsen af et lille skoleband, der spillede rock et års tid, og for tilsyneladende første gang fik han en fællesskabsoplevelse med musicering uden for familien: „Hvilken succes. Hvilken oplevelse.“<sup>56</sup> Det var en ekstra fryd at spille i det pågældende „Yellow Rock Band“, fordi bandet brugte byens første elektriske forstærker, som Rasmussen havde skabt ud af apoteker-faderens gamle stålband-optager. I konservatorieårene markerede Rasmussen sig ved at spille både jazz og rock med ligesindede ved siden af den klassiske uddannelse, og det var usædvanligt på Det Kgl. Danske Musikkonservatorium dengang. Dermed markerede han sympati for 60'ernes ungdomsoprør. Rasmussen brugte altså både klassisk, jazz og rock til at skabe sig identitet i sin ungdom.

Som eksempel på, hvordan ungdommens musicerings-fællesskab og etniske rødder tilsammen kunne bane en sti mellem forskellige musikverdener, skal nævnes Cristofolis erfaringer. Han havde ikke – som de øvrige dirigenter – et personligt netværk fra en konservatorieuddannelse. Cristofoli kunne derimod senere i livet trække på bekendtskaber fra universitetsstudiet, hvor man ikke blot lærte musikteori og -historie, men også musicerede. Det kom ham til gavn, da han i begyndelsen af 1960'erne forlod Det Kongelige Teater og stod uden fast arbejde. Bruddet med teatret førte til, at han, hustruen og to døtre nedsatte sig i otte år i Italien i slægtens gamle landsby, Sequals. Studie- og spillevennerne fra universitetet, der nu sad på afgørende poster i Danmarks Radio, hjalp ham gradvis med dirigentopgaver i tilknytning til DR (radiooperaer, studieproduktioner af ny musik, torsdagskoncerter). Det blev afgørende for Cristofolis interesse for datidens nye musik og skaffede ham en række betydningsfulde komponistvenskaber, for „musikken blev ... først rigtigt interessant, da jeg fik kontakt med komponister, hvis værker jeg skulle opføre“.<sup>57</sup>

De afgørende fællesskabsoplevelser med musik uden for familien opsøgte eller skabte Kolbe hovedsagelig selv, og hun vaklede ikke i den musikalske interesse for klassisk musik, hun havde lært at kende i barndommen. Violinisten Peder Møller blev i øvrigt tidligt en identifikationsfigur, der opmuntrede hende. Cristofoli fik sine musikalske fællesskabsoplevelser ved klaverlærerens elevkoncerter og i tilknytning til gymnasiets musikundervisning. Rasmussen udviklede i puberteten en identitet med flere sideløbende musikalske stier, og beskæftigelsen med flere former for populærmusik fortsatte livet igennem. Via indgriben fra venligtsindede musikalske autoriteter på de rigtige tidspunkter blev den klassi-

---

56 Dette og det forrige citat er fra Rasmussen 2014, s. 40.

57 Cristofoli 1996, s. 168.

ske musik hans primære musikbane. Alle tre dirigenter har altså haft mindst én „betydningsfuld anden“,<sup>58</sup> en personlig relation, der som opmuntringsfigur og i forbindelse med læreprocesser har spillet en afgørende rolle (uddybes nedenfor under karrierevalget), og alle har haft vigtige musikalske fællesskabsoplevelser i ungdommen.

Hvad vi har fokuseret på i dette afsnit, er et eksempel på, hvad Even Ruud ville betegne som *det sociale rum* i identitetsdannelsen. Det er det sted, hvor vi erindrer musiceringens rolle i vores udadvendte, offentlige, sociale rolle.<sup>59</sup> Her får vi fællesskabsoplevelser gennem musicering. Identitet er en refleksionsproces, betoner Ruud, Gullestad og Horsdal.<sup>60</sup> Gennem måden, hvorpå vi udfolder vores musiksmag, giver vi samtidig udtryk for en række holdninger og værdier, som indirekte skaber relationer i det sociale felt. Det drejer sig om oplevelser, typisk grundlagt i ungdommen, med brugen af musicering som identitetsmarkør og som et middel til at skabe forbindelseslinjer til andre musikalske, sociale og kulturelle verdener, herunder til andre mennesker.

---

## Karrierevalget

Karrierevalget kædes i erindringerne sammen med nogle afgørende musikoplevelser. Kolbe indleder selvbiografien med at beskrive oplevelsen, da hun som „lille pige“ var med moderen i Det Kongelige Teater: „Lyset dæmpedes i salen, og med ét så jeg dirigenten komme gående ind ... Han gik rask og flot ind og steg op på podiet. Han nikkede som en hilsen til musikerne, løftede armene, og idet orkestret begyndte at spille, var det, som om et 'sus' gik igennem mig“. Begejstret vendte Grethe sig til sin mor og sagde: „Hvor må det dog være spændende at være ham“, inden moderen tyssede på hende.<sup>61</sup> Kolbes centrale placering af oplevelsen i selvbiografien, tillægger den stor betydning i hendes liv som en slags personlig vækkelse. Hun gør den til en skæbne med bemærkningen: „Tilsyneladende var der allerede i min barndom et eller andet, som lå klar til at blive kaldt frem i samme øjeblik, jeg så kapelmesteren komme ind og bestige podiet hin aften i Det kgl. Teater.“ Hun fik desuden en usædvanlig ansporing til violinspil, da hun som barn skulle medvirke som føl for sin violinlærer ved en musikpædagogisk prøve på Musikkonservatoriet. Blandt bedømmerne var datidens meget anerkendte violinist Peder Møller, som opmuntrede hende til at øve sig noget mere og så komme igen. Hans „tålmodighed“ bevirkede, at hun kom igen som 19-årig og spillede

---

58 Horsdal 1999, s. 133–34.

59 Ruud 2013, s. 139–40.

60 Ruud 2013, s. 52–62, Gullestad 1996, s. 26, og Horsdal 1999, s. 76–77.

61 Kolbe 1999, s. 17.



til optagelsesprøve på konservatoriet.<sup>62</sup> Dirigenterne antyder, men uddyber ikke særligt, at der er en sammenhæng mellem musikken og deres kønsidentitet. Kolbe udpeger dog en bestemt seksuelt ladet episode som afgørende for hendes valg af karriere. Hun havde oprindeligt forestillet sig at blive violinist, som det dengang ikke var ualmindeligt for kvinder. Det var en ydmygende oplevelse i konservatorietiden med violinlæreren Thorvald Nielsen, der gav hende det afgørende skub mod dirigentkarrieren. Han standsede hende midt i et stykke, hun forespillede, og stillede hende nogle forblommede, seksuelt ladede spørgsmål, som hun i sin naivitet ikke svarede på. Nielsen lod derefter en mandlig violinist fortsætte med at spille i den pågældende time, „så vi kunne høre, hvordan det skulle lyde“. Kolbe erkendte, at studiekammeraten var en teknisk dygtigere violinist, men denne episode havde Kolbe det „meget, meget dårligt med, og derfor traf jeg min beslutning om at blive dirigent“.<sup>63</sup> I situationen afviste hun (bevidst eller ubevidst) at underlægge sig lærerens mand-kvinde flirt, og følte sit violinspil degraderet af en mand (eller måske to mænd i forening). Reaktionen var ifølge selvbiografien at bestemme sig for mandefaget dirigent. Hun var da ca. 23 år.

*Cristofoli* var med sine svagere og senere musikoplevelser i barndommen længe tøvende overfor valget af karriere, som voksede frem gennem praktisk musicering uden nogen formel konservatorieuddannelse. Vendepunktet, der førte til en professionel musikkarriere, var, da han i 1951 hørte generalprøven på Wagners *Mestersangerne* på Det Kongelige Teater. En nabos genfortælling af Wagner-operaers handlinger havde „sat fantasien i sving“ hos barnet Francesco, men ellers havde alle bekendte advaret mod den „usunde“ Wagner. Generalprøven betegnes som en „vidunderlig“ musikoplevelse. Andre Wagner-operaer spillede han derefter selv i klaverudgave, foruden at han opsøgte dem i Den Amerikanske Ambassades pladesamling.<sup>64</sup> Klavererelevforholdet til Herman D. Koppel ledte videre til musikstudiet på universitetet og operainteressen til, at *Cristofoli* begyndte som statist og repetitør på Det Kongelige Teater.

Wagner-oplevelsen bevirkede, at „en helt ny verden åbnede sig for mig“.<sup>65</sup> Hvilket igen i forbindelse med specialeskrivning på universitetet førte til et studieophold på La Scala, der fik ham til at indse, at det var dirigent han skulle være. *Cristofoli* oplevede først mesterskab som klaverspiller, derefter som dirigent. Den første, positive erfaring med dirigenterhvervet måtte dog befæstes, før karrierevalget var endeligt. Da *Cristofoli* mødte modstand fra Det Kongelige Kapel i 1958 og senere, tog han 1961-63 på dirigentkurser i Siena hos Celibidache. Først her kom den selvlærte *Cristofoli* „ind i en læreproces, der virkelig betød meget“,

62 Kolbe 1999, s. 28.

63 Kolbe 1999, s. 45.

64 *Cristofoli* 1996, s. 28-29.

65 *Cristofoli* 1996, s. 29.

idet han fik sin afgørende mesteroplevelse som dirigent.<sup>66</sup> Det blev god proces, fordi Celibidache ud over at være kunstner var „et utroligt intellekt“, der også holdt foredrag om „musikkens fænomenologi“. Den særlige forening af praksis og musikteori i Celibidaches person var åbenbart den impuls, som akademikeren Cristofoli behøvede for at skabe sig en afklaret identitet som musiker.

*Rasmussens* dobbeltbundne og ikke konfliktfri musikoplevelser i barndommen gjorde, at han i første omgang blev sporet ind på karrierevalget, da en lokal musikautoritet opfordrede ham til en klassisk, professionel musikerkarriere. Vendepunktet i ungdommen kom, da Jens Schrøder, chefdirigent og kunstnerisk leder for Aalborg Byorkester, hørte ham spille klaver. Schrøder opfordrede og vejledte Rasmussen til at blive professionel musiker via Det Kongelige Danske Musikkonservatorium, og forberedelsestiden til optagelsesprøven blev for Rasmussen „det skønneste halve år i mit liv ... alt var eventyrligt“.<sup>67</sup> Her lærte han disciplineret øvning og fik fornemmelse af at kunne mestre et instrument. På et musikkollegium på Frederiksberg fandt Rasmussen derefter et frugtbart socialt og fagligt fællesskab. I Herman D. Koppel (som han kendte fra dennes besøg i barndomshjemmet) fik han et myndigt forbillede som hovedfagslærer i klaver gennem alle konservatorieårene, skønt Rasmussen ikke var specielt interesseret i den tekniske side af klaverspillet. Det var en anden af hans lærere, Jørgen Jersild, der sporede ham ind på dirigenterhvervet med ordene: „De er blevet begavet med evnen til at samle mange menneskers opmærksomhed omkring Dem. Brug den, De skal være dirigent“.<sup>68</sup> Han fik mod (og afklaring) til at følge sit musikalske talent til fordel for den klassiske musik, da Schrøder og Jersild greb ind i hans livsbane.

Jersilds replik gøres af forfatteren til rette ord på rette tidspunkt. Måske fortæller Rasmussen hermed, at han på afgørende tidspunkter i sit liv har været meget påvirkelig over for, hvad musikautoriteter har rådet ham til. Han synes selv lidt i tvivl om årsagen til karrierevalget, herunder hvilken rolle tilfældet har spillet. Adskillige musikalske begivenheder i hans liv fortælleres som sidestillede episoder uden at være kædet sammen. Det gælder fx oplysningen om hans første job som dirigent for et folkekor i svigerforældrenes hjemsgn i nærheden af Korsør. Ansættelsen begrundes ikke, og der fortælleres ingen oplevelser eller erfaringer fra arbejdet med koret. Rasmussen konstaterer blot, at „her blev kimen lagt til den store del af mit liv, som blev korsangen“.<sup>69</sup> Rasmussen begrundes derimod, at han gjorde et bevidst karriereskift i 2003, da han opsigte sin stilling som docent på Det Kongelige Danske Musikkonservatorium for derefter kun at lave, hvad han havde lyst til. Det blev til en lang række indstuderinger og koncerter med „skæ-

---

66 Cristofoli 1996, s. 54–65.

67 Rasmussen 2014, s. 43–44.

68 Rasmussen 2014, s. 63.

69 Rasmussen 2014, s. 76.

ve“ amatørkor fra blandt andet Urbanplanen, Vollsmose og socialpsykiatrien i Odsherred.<sup>70</sup>

Kolbes karrierevalg som musiker synes tidligt at have været indlysende for hende. Det ligger allerede i barndommen med moderen og Peder Møller som identifikationsfigurer. Hun fremhæver sine tidlige erindringer om at ønske at stå frem som kvinde-i-mandefag i musikverdenen og tolker derved (i lyset af sine senere erfaringer) sit liv som en kvindekamp. Cristofoli var med sine mindre intense musikoplevelser i barn- og ungdommen længere om at beslutte sig, vendepunktet var en stor musikoplevelse som 19-årig. Rasmussen blev sporet ind på karrierevalget af en lokal musikautoritet. Alle forfattere fremhæver en personlig relation til en eller to personer, der har haft en afgørende betydning for karrierevalget.

I *tidens og stedets rum* kan vi erindre, hvor i verden vi kommer fra og føler os tilknyttet, hvilken „tid“ vi hører hjemme i, og hvilket tidsforløb, vi har gennemlevet, siger Even Ruud.<sup>71</sup> Her erindrer vi konkrete betydningsfulde episoder, hvor vi via musicering er knyttet til geografiske steder og historiske øjeblikke i vores liv. Det kan også være overgange til en ny fase i livet. Musikken bliver markør af vigtige tid-sted-oplevelser. I dette erindringsrum kan der hos vore dirigenter peges på mange musikoplevelser, der fungerer som råstof for selvbiografien og selvdefinitionen – for eksempel dem som blev afgørende for karrierevalget. Her er det centrale selvbiografiens kobling mellem bestemte begivenheder og de „historiske“ øjeblikke, der bruges til at begrunde livets videre vej (dvs. karrierevejen).

---

## Musiceringens metaforer

De tre dirigenter har alle en *metafor* for den unikke oplevelse med musik. Det er musikoplevelser, der har fået dem til at bruge sproglige metaforer for at forklare dét, der hverken lader sig fremstille med hverdagssprog eller musikalsk fagsprog. Kolbe bruger i bogtitlen og undervejs i fortællingen „suset“ som en metafor. Hendes barndomsoplevelse af „suset“ i Det Kongelige Teater er første gang, hun får sådan en højdepunktsoplevelse. Kolbe beskriver senere i bogen blandt andet „suset“ som en svæveoplevelse: „Der ringer en lille klokke, fordi alt pludselig går op i en højere enhed. Det føles, som havde jeg 30 vinger på, og ingen rummand på vej til Mars ville kunne hamle op med mig“.<sup>72</sup> Denne transpersonlige oplevelse fik hun blandt andet, da hun, som et „højdepunkt“ i livet i februar 1945 dirigerede Det Kongelige Kapel ved en offentlig koncert – „noget der hidtil havde været forbeholdt mændene“. Det tog hende „uger, nej måneder at ’komme ned på jorden

---

<sup>70</sup> Rasmussen 2014, s. 209–25.

<sup>71</sup> Ruud 2013, s. 197.

<sup>72</sup> Kolbe 1999, s. 68–69.

igen' efter sådan en aften".<sup>73</sup> Beskrivelsen er flettet sammen med en diskussion af mænds og kvinders helt forskellige udtryksformer i musik: Kvindepsyken er lidt tilbageholdende, men „vi kvinder“ finder ting i musikken, som mænd ikke har blik for; kvinder har en bred farvepalet, mens „masser af“ mandlige dirigenter kun har sort og hvidt.<sup>74</sup> Beethoven stod i øvrigt hendes hjerte nær, fordi han var „som en stor Gud og derfor os alle ufattelig nær“.<sup>75</sup>

*Cristofolis* metafor for den sublime musicering er „ånd“. Det bunder i hans grundlæggende livssyn: Det var The Big Bang, der skabte universets dynamik, og denne ekspansion „havde i sig som et kim – Mozart, for at være konkret. Jeg kunne også sige – kimen til det uforklarlige begreb: ånd“.<sup>76</sup> Derfor mener han desuden, at nutidens seriøse komponist udfører en nødvendig research, „der bør sidestilles med videnskabens grundforskning“.<sup>77</sup> Cristofoli udtrykker i øvrigt få detaljer om sine musikalske oplevelser, måske som følge af den professionelle distance, han har behov for i forhold til arbejdskolleger og sangere,<sup>78</sup> måske fordi han ikke er blevet bedt om detaljerede beskrivelser af bogens penneførere. Han ser sin chefperiode på Den Jyske Opera som sit livs højdepunkt – „naturligvis med alle Wagner-forestillingerne som det absolutte højdepunkt. Men også med det moderne repertoire, som jeg altid har udvist stor interesse overfor og været med til at promovere.“<sup>79</sup> Cristofoli anser Wagner for specielt værdifuld at beskæftige sig med, fordi han som kontroversielt 1800-tals menneske rummer alle de forudsætninger, som også gælder i dag: Græsk drama, nordisk mytologi, kristen tradition osv. Wagner har bearbejdet myterne i dramatisk-digterisk form og musikalsk ikklædning, så hans værker i dag „har en elementær appel, man kan nyde, uden at man behøver at gå ind på hans filosofiske livsanskuelser.“<sup>80</sup> „Det er en urform at udtrykke sig dramatisk med sang og musik“.<sup>81</sup> Denne urform er ånd, forstår man.

*Rasmussens* hyppigt brugte metaforer er „forførelse“ og især „sort sol“ (et zoologisk fænomen hos store stæreflokke). Han mener, at „den musikalske forførelse“ er nøglen til dirigentens succes over for musikerne, „... den forførelse, som vi benytter over for vores børn eller vores elskede, når vi ønsker, de skal få del i en rig oplevelse eller erfaring, vi har haft eller gjort“.<sup>82</sup> Hvis det lykkes, så er det en transpersonlig oplevelse, der frembringes ved ordløs kommunikation.

---

73 Kolbe 1999, s. 94–100; citater fra s. 94 og 100.

74 Kolbe 1999, s. 98.

75 Kolbe 1999, s. 81.

76 Cristofoli 1996, s. 7.

77 Cristofoli 1996, s. 175.

78 Cristofoli 1996, s. 11.

79 Cristofoli 1996, s. 167.

80 Cristofoli 1996, s. 132–35.

81 Cristofoli 1996, s. 178.

82 Rasmussen 2014, s. 67.

Oplevelsen er smuk, bevægende og dramatisk – „som flyvende persiske tæpper, der changerer i alle farver mellem sølvhvidt og sort“, fylder stærene himlen. Tilsvarende for menneskene i musiceringen: „Ved hjælp af kroppens millioner af sensorer bliver man et i en kollektiv tilstand og kraft. Styret af musikkens og til dels dirigentens vilje.“<sup>83</sup> Under en orkesterprøve med Greve Harmoniorkester, som blev overværet af et kursushold, der dyrkede sorgterapi, oplevede Rasmussen „hundredtusinder af stære, der flyver i sort sol. Vi fløj.“<sup>84</sup> Rasmussen har haft nogle af sine største musikoplevelser, da han indspillede dansk romantisk musik for kor; indspilningen af Niels W. Gades værker for soli, kor og orkester kaldes „en næsten guddommelig oplevelse“.<sup>85</sup>

*Det transpersonlige rum* er ifølge Even Ruud det sted i erindringen, hvor vi husker oplevelser, hvor musikken bringer os ud over os selv og giver os en følelse af at være uden for tid og rum.<sup>86</sup> Det er grænseoverskridende oplevelser, hvor musicering lukker op for 'det helt anderledes'; højdepunktsoplevelser, svæveoplevelser, religiøse og ekstatiske oplevelser, men også oplevelser af tvivl på religionen eller meningen med livet. Kolbes metafor beskriver en oplevelse, hvor hun flyver – vist alene – og nogle gange har svært ved at komme ned igen. Cristofolis „ånd“ er en mytisk urform, og Rasmussens „sort sol“ udtrykker forførelse, hvor dirigent-jeg'et flyver samtidig med, at det går i ét med kollektivet.

---

## Værdier og drivkræfter

Hvad tillægger dirigenterne afgørende værdi i deres livs musicering, hvad enten det er livsværdi eller noget, der tilskrives musikken som fænomen? I tilknytning hertil: Hvad har været dirigenternes drivkraft?

Skærer vi ind til benet, har musiceringens værdi og største betydning, som *Kolbe* formulerer det, været at sprede glæde til lytterne og selv at få et åndeligt rigt liv. Hun tillægger idealistisk Beethovens musik en evne til at fremkalde „bedre og skønnere følelser hos mennesker end dem, der behersker verden“, eftersom musik begynder der, hvor ord ikke længere slår til.<sup>87</sup> Hun har siden ungdommen levet efter den overbevisning, at rigdom i form af „alverdens guld“ ikke giver glæde og tryghed; „de sande værdier“ er derimod dem, vi har i os selv. Kolbe har derfor gjort, hvad en kunstner ifølge hende må gøre, nemlig fulgt sin samvittighed og givet sit inderste væsen til, hvad hun kalder den kunstneriske udformning: „Gør man det, føler man en dyb glæde, hvis tonesproget får den rette samklang

---

83 Rasmussen 2014, s. 249.

84 Rasmussen 2014, s. 242.

85 Rasmussen 2014, s. 128.

86 Ruud 2013, s. 236. Gabrielsson 2011.

87 Kolbe 1999, s. 81.

i orkestret, og mærker man kontakt med sine tilhørere, ja så har man aldrig været rigere.“<sup>88</sup> Således udtrykker Kolbe eksemplarisk, at hendes livs drivkraft har været at skabe relationer til publikum. Det handler vel at mærke om en bestemt slags relationer, „ikke så meget om dem, der faktisk eksisterer i vores liv, som om dem, vi ønsker skal eksistere og længes efter at opleve“, <sup>89</sup> som Christopher Small meget fint har udtrykt det. Den største konflikt, musiceringen har afstedkommet for Kolbe, har været modstanden mod kønnet, idet hun efter krigen mødte en mur af modstand i København over for det at være kvindelig kapelmester. Koncertarrangører og folk i al almindelighed betragtede kvindelige dirigenter som „noget pjat“.<sup>90</sup> Den værdi, hun har udfoldet på dette område, er som sagt at musicere med „nuancer“ og „alle farver“, at „finde ting som mænd ikke har blik for“. Kolbe nævner af forbilleder primært Peder Møller og den næsten guddommelige Beethoven. Møller hjalp hende (i konservatorietiden og senere) „til at overvinde den gamle angst for ikke at være god nok og indgød mig en masse gå-på-mod“. Desuden lærte han hende at have „ubegrænset tillid til mine egne skabende evner“.<sup>91</sup>

*Francesco Cristofoli* tilskriver sig en „fightermentalitet“ og en åbenhed over for tilværelsens mange uforklarlige sider.<sup>92</sup> Det gælder også, når han kunstnerisk skal forsvare de værker, han opfører, at „jeg befinder mig bedst i fighten, dvs. i en søgen, i en skepsis og tvivl, fremfor i en stilstand og dyb tro“.<sup>93</sup> Hans tilværelses værdier har i øvrigt været kærlighed, venskab og „alle de oplevelser, man kan få ... oplevelser i alle former“.<sup>94</sup> Familieuniverset har spillet en stor rolle,<sup>95</sup> og da han i Italien blev rodet ind i operahusenes uigennemskuelige intriger, følte han sig derfor som en „bonderøv“ og foretrak at returnere til Danmark.<sup>96</sup> Hans største problem kom helbredet i 54-55-års alderen til at udgøre: En blodprop og en efterfølgende depression gjorde opførelsen af Wagners samlede Ring i 1987 til „en forfærdende oplevelse“. Han fik fire år senere en *by pass* operation og arbejdede ihærdigt for at dirigere endnu en Ring-opførelse – han musicerede kort sagt med livet som indsats. Her slutter bogen i 1996 med et kapitel om religion og tilværelsens værdier, kort før Cristofoli blev tvunget til at opgive at fuldføre sin anden Ring.

Med sit naturvidenskabeligt funderede livssyn har Cristofoli kæmpet med sin ambivalens i forhold til den store religiøse musik. Selv opdraget i den katolske tro, har han måttet gøre op med barndommens „massive indoktrinering“,

88 Kolbe 1999, citater fra s. 253, jf. også s. 212 og 252.

89 Small 1998, s. 183.

90 Kolbe 1999, s. 68, 240.

91 Kolbe 1999, s. 64–65.

92 Cristofoli 1996, s. 7.

93 Cristofoli 1996, s. 182.

94 Cristofoli 1996, s. 182.

95 Cristofoli 1996, s. 10.

96 Cristofoli 1996, s. 76–77.

hvor dødssynderne og truslen om evige helvedspinsler stod stærkt. Han kunne til nød dirigere Verdis requiem, for komponisten havde en reserveret religiøsitet og var modstander af kirken som institution, men Bachs liturgiske værker kunne Cristofoli aldrig beskæftige sig med som dirigent.<sup>97</sup> Cristofolis værdier er mellem menneskelige og i opposition til religiøse institutioner, der bruger musik til at fremme deres egne formål. Wagner må kaldes Cristofolis største forbillede.<sup>98</sup>

*Rasmussen* erkender vreden som en drivkraft og som en del af sin identitet. Den er „min indre rottweiler“,<sup>99</sup> der af og til kom frem både i seksualiteten og i dirigentens musicering. Han antyder selv en psykoanalytisk forklaring på, hvad han i den sammenhæng kalder „en enorm opsamlet vrede“. Det er en identitetsforståelse, der er lagt i munden på hustruen Anne: „Jeg tror du har en livslang depression grundet din skolegang og opvækst!“<sup>100</sup> Hvis det er rigtigt, har musiceringens betydning for Rasmussen været en slags terapi, en nødvendig helse-musicering, der i en høj alder lærte ham essensen af musik – „behovet for at give og tage imod“, som med erotik.<sup>101</sup> For ham er der mange paralleller mellem seksualdriften og driften efter at musicere.

Rasmussens musicering med amatører bygger på en stærk overbevisning om, at det healer sjæl og legeme at synge; sang er „medicin mod et hårdt liv og en hård hverdag“.<sup>102</sup> Da Rasmussen i 2003 begyndte at dirigere „skæve kor“, var det tilsyneladende både et etisk valg og en personlig healingsproces. Han kalder det „en epoke i mit liv“, hvor han arbejdede med indvandrere, hjemløse, psykisk syge og mennesker, der sjældent eller aldrig havde medvirket ved flerstemmig kormusik. Korene skulle repræsentere mangfoldigheden i Danmark. Rasmussen fik undervejs nogle af de mest „bevægende“ korprøver, han havde oplevet,<sup>103</sup> og mange overvældende tilbagemeldinger fra deltagerne. For eksempel fra en midaldrende dame, der efter en korprøve sagde: „Jamen, er det ikke mærkeligt, jeg har brugt hele min morgen og formiddag på at tænke på, hvordan jeg bedst kunne begå selvmord, og så kommer jeg her og synger med dig og bliver så glad?“<sup>104</sup>

Et af Rasmussens store musikalske forbilleder synes at have været farfaderen (d. 1939), der var apoteker på Island og i Aalborg, og som ejede en stor samling af musikinstrumenter og Bach-noder. Musikamatør, som han var, satte den velhavende apoteker sig i 1930'erne for at opføre alle Bachs kirkekantater med sig selv som dirigent – og han nåede et stykke ved hjælp af gode amatørmusikere blandt

97 Cristofoli 1996, s. 179–82.

98 Cristofoli beundrede som de fem største operakomponister Mozart, Verdi, Wagner, Puccini og Richard Strauss; heraf publicerede han biografier om de to italienerne, Verdi og Puccini.

99 Rasmussen 2014, s. 256.

100 Rasmussen 2014, s. 268.

101 Rasmussen 2014, s. 256–57. Om begrebet helse-musicering se Bonde 2014 og Andsdell 2013.

102 Rasmussen 2014, s. 215.

103 Rasmussen 2014, s. 217.

104 Rasmussen 2014, s. 218 (damen fortalte det til en af Rasmussens meddirigenter).

det pæne borgerskab og enkelte professionelle.<sup>105</sup> Længe efter den frimodige far-faders død overtog Rasmussen sammen med astrofysikeren og amatørmusikeren Jan Teuber projektet, da de oprettede Bachkoret.

Rasmussen vil helst skrive om de af sine musikopførelser, der udløser stærke følelser, fordi de „gør os til bedre mennesker“, og her fremhæver han korarbejdet. Derimod nedtoner han tilsyneladende erfaringer med orkestre, som „fandt mig for flabet, for hård“.<sup>106</sup> Som et eksempel på musikkens evne til at skabe relationer mellem mennesker nævner Rasmussen i øvrigt, at apotekerfamilien genforenes via musicering, da forældrene kom på plejehjem. „Inde i den [musikken] var vi altid i ro og samledes hinsides uenigheder, diskussioner og skænderier.“<sup>107</sup>

---

## Selvbiografier og identitet

Jeg vil nu afrunde billedet og samle op ved at give eksempler på, hvordan dirigenterne giver deres liv mening.

Alle tre selvbiografier nævner minder og musikoplevelser, der naturligt kan placeres inden for Ruuds fire rum i identitetsdannelsen, hvor musik har en særlig betydning for måden, hvorpå vi skaber vores erindringer. Men hver hovedperson fortæller mere eller mindre, med forskellig intensitet og i forskelligt udviklingstempo om sit liv. Dirigenterne bruger desuden greb af sproglig og strukturel art til deres fortælling. Selvbiografierne søger – som Horsdal tidligere blev citeret for – at give livet mening *refleksivt* ved at udvælge, hierarkisere og placere begivenheder i rækkefølge ud fra en bestemt udsigelsessituation. Hvad er det for plot, vi finder i dirigenternes livsfortællinger?

Alle tre udtrykker identiteten i form af en sammenhængende historie om et jeg: at kæmpe sig til at blive anerkendt som kvindelig dirigent (Kolbe), at nå frem til at blive en betydelig dirigent på trods af at være indvandrer fra Italien (Cristofoli) og at opnå status som påskønnet dirigent trods en problematisk opvækst (Rasmussen). Forbilledet for de tre historier er, som det historisk har været tilfældet for mange selvbiografier, dannelses- og udviklingsromanen.<sup>108</sup> Kolbe og Cristofoli er fælles om at begynde med barndommen og stort set berette kronologisk om livet frem til den skrivende nutid (udsigelsestidspunktet). De to fortællinger har udviklingsromanens struktur hjemme-ud, hovedpersonen oplever nok en personlig udvikling, men kommer, billedlig talt, aldrig for alvor „hjem“ (som hovedpersonen gør i dannelsesromanen). Kolbe nages af den kønsdiskrimination, hun har været ude for, og af tvangen til at lade sig pensionere fra orkestret i

---

105 Rasmussen 2014, s. 126–27.

106 Rasmussen 2014, s. 195 (de to sidste citater).

107 Rasmussen 2014, s. 121.

108 Horsdal 1999, s. 50, 99–101; Kondrup 1982, s. 68–88; Wagner–Egelhaaf 2005, s. 49–52.



Danmarks Radio. Cristofoli priser de menneskelige oplevelser og sit åbne, skeptiske sind, men plages af den religiøse barndom og dødens meningsløshed.

Kolbe og Cristofoli har altså publiceret klassiske selvbiografier med en retrospektiv helhedsanskuelse på livet. I Rasmussens fortælling er udviklingsromanens kronologiske struktur på vej til at opløses i sidestillede erindringsepisoder, ofte kædet sammen af associationer. Han begynder i øvrigt i nutiden. Fortællingen opridser dog overordnet et forløb fra barndom til pensionsalder, og Rasmussen erkender i en moden alder, at han aldrig kommer fri af sårene fra barndommen, men kan dulme smerten og glæde menneskene med musicering. Hovedpersonen betegner følgelig sit liv i 60-års-alderen som livets „andet forår“.<sup>109</sup> Denne erkendelse gør, at selvbiografien trods alt har træk til fælles med strukturen i en udviklingsroman. Undervejs springer fortællingen adskillige gange frem og tilbage i tiden, og den indskyder små dramatiske dialoger i den i øvrigt episke fortælling. Det formidler indtrykket af et liv, der ikke har været så sammenhængende og målrettet, som de øvrige. Rasmussen erklærer da også, at selvbiografien har været svær at skrive: „Mit livs kronologi findes jo ikke i mit hoved“.<sup>110</sup> Selv om Rasmussen ikke giver afkald på ideen om en identitet og et overordnet kronologisk forløb, er hans livsfortælling udtryk for en mere moderne måde at skrive selvbiografi på, hvor man opgiver den klassiske selvbiografis overskuende position og erstatter den med en springende kronologi og en mere kredsende, cyklisk fortællestruktur.<sup>111</sup>

Den eneste af de tre, der mærkbart breder fortællingen ud til tiden før sin fødsel, er Cristofoli, som bruger begyndelsen af bogen til at redegøre for sin italienske slægt, herunder forældrenes liv i Danmark, før han blev født. De succesrige håndværkere i slægten og på hjemegnen har talt flere sprog og arbejdet flere steder i Europa (som han selv!). Rasmussen fortæller, hvad han ønsker at arbejde med i fremtiden; derved tilkendegiver han sin ukuelighed. Ved at forholde sig til kronologisk tid på denne måde, giver forfatterne livet en overordnet mening.

De temaer, der behandles af alle selvbiografierne, er: Barndommen og dens miljø, uddannelse, arbejdsliv og familieliv (det sidste dog i aftagende grad for Rasmussens, Kolbes og Cristofolis vedkommende). Personlig udvikling og personlige kriser behandles i mindre grad. Populære temaer i andre selvbiografier som fritidsforhold og foreningsarbejde spiller stort set ingen rolle, måske fordi alle tre dirigenter har en stærk faglig identitet.

Livshistorier, der er opbygget som dannelses-/udviklingsroman, har ofte omdrejningspunkt i hovedpersonens stagnation kontra udvikling.<sup>112</sup> Da 68-generationen af musikere i RadioUnderholdningsOrkestret kræver repertoirefornyelse

<sup>109</sup> Rasmussen 2014, s. 271.

<sup>110</sup> Rasmussen 2014, s. 249.

<sup>111</sup> Jf. Kondrup 1994, s. 505–09.

<sup>112</sup> Horsdal 1999, s. 138–41.

på Kolbes ældre dage, beskriver hun det ikke som en kritik af sin ledelse eller sit køn, men tolker konflikten som en generations modsætning og et faglig spørgsmål. Den nye 68-generation af musikere havde en „ekstrem“ holdning til det at være underlagt noget som helst, og de argumenterede, at deres spil „kunne jo ikke være lige godt hver gang“. Kolbe holdt derimod fast ved „hensynet til musikken og den slags musik, vi var ansat til at spille“ (dvs. let klassisk musik). I hendes verden skulle musikopførelser „helst være lidt bedre hver gang“. <sup>113</sup> På denne måde giver hun den smertelige konflikt mening i sit liv som udvikling og ikke stagnation for hendes personlige vedkommende. Konflikten førte til, at hun i sine sidste arbejdsår i Danmarks Radio overgik til en konsulentstilling.

Livshistoriens genre defineres ikke kun af en bestemt fortælle-opbygning, men også af den tilværelsestolkning, der lægges ned over historien.<sup>114</sup> Det ses fx hos Cristofoli og Rasmussen, hvor de omtaler den depression, de begge oplevede. Cristofoli mødte midt i sit livs største arbejdsbelastning en „endogen depression“ og accepterer den som „det er altså noget kemisk, som lige pludselig løber løbsk“. Han ændrer ikke sine arbejdsplaner og kommer igennem Ringen en „forfærdelig oplevelse“ rigere. Rasmussen oplevede mindre „sommerdepressioner“ som yngre og tolkede det i første omgang som en følge af forkerte briller; senere erkendte han det som et livslangt vilkår, han kan bearbejde med at dirigere „skæve kor“. I tilbageblikket oplever Rasmussen arbejdet med de skæve kor som et vendepunkt og opnår en ny tolkning af livet. De to dirigenter gør begge livshistorien til en udviklingshistorie og ikke til for eksempel en tragedie, men Rasmussens syn på depression har ændret sig gennem livet. Kolbe lægger på en anden måde en diskret referenceramme omkring sin livshistorie. I overskrifter og indflettede citater refererer hun til ældre borgerlig kultur i form af populær romantisk og let klassisk musik, fx optræder Holger Drachmann-citatet „Rig er den som kunsten øver“ og operettesangen „Det var på Fred’riksberg“ som kapiteloverskrifter. Hun tilføjer derved en let og optimistisk tone af verden-af-i-går under sin fortælling.

Ved at kombinere en musikpsykologisk og en hermeneutisk-litterær tilgang har jeg vist, at det på basis af tre selvbiografier er muligt at skitsere disse tre individuelle musiker-identiteter. Selvbiografierne opviser eksempler fra musikens fire spor i erindringen, og de bruger forskellige litterære greb, så begge dele tilsammen muliggør en karakteristik af dirigenternes identitet. Styrken ved selvbiografien sammenlignet med andre personlige vidnesbyrd er, at den er en fortælling om hele livet, formuleret af hovedpersonen. Forfatteren husker og beskriver udvalgte episoder af sit liv, herunder musikoplevelser, og giver dem mening ved at kæde dem sammen ved brug af narrative strategier, ved at bruge en genre og forme den med overordnede tilværelsestolkninger og værdiorienteringer. Den in-

---

113 Kolbe 1999, s. 210.

114 Horsdal 1999, s. 122–27.

dividuelle historie bærer dog også præg af de fælles kulturelle fortællinger, den bevidst eller ubevidst tolker sig ind i.<sup>115</sup> I vores tilfælde er det historier om kvindernes frigørelseskamp i det 20. århundrede, indvandrerne fra mellemkrigstiden samt den antiautoritære 1968-generation.

---

## Litteratur

- Andsdell, Gary 2013: „Foreword: To music’s health“. Lars Ole Bonde, Even Ruud, Marie Strand Skånland og Gro Trondalen (red.): *Musical life stories. Narratives on Health Musicking*, s. 3-12. Centre for music and health publication series, vol. 6; NHM-publikasjoner 2013:5.
- Antoft, Rasmus & Thomsen, Trine Lund 2005: „Når livsfortællinger bliver en sociologisk metode“. Michael Hviid Jacobsen, Søren Kristiansen og Annick Prieur (red.): *Liv, fortælling, tekst. Strejftog i kvalitativ sociologi*, s. 157-81. Aalborg Universitetsforlag.
- Bonde, Lars Ole 2009: *Musik og menneske. Introduktion til musikpsykologi*. Samfundslitteratur.
- Bonde, Lars Ole 2013: „The musical identities of Danish music therapy students: A study based on musical autobiographies“. Lars Ole Bonde, Even Ruud, Marie Strand Skånland og Gro Trondalen (red.): *Musical life stories. Narratives on Health Musicking*, s. 307-27. Centre for music and health publication series, vol. 6; NHM-publikasjoner 2013:5.
- Bonde, Lars Ole 2014: “Music and health promotion – in the life of music therapy and music psychology researchers: A pilot study“. *Voices: A world forum for music therapy*, 14, 1. www.voices.no (10 s. udprint, 5. marts 2014).
- Cristofoli, Francesco 1996: *Liv og musik. Autobiografiske skitser af Francesco Cristofoli, fortalt til operavenner*. Værløse: Operaens Venner.
- Gabrielsson, Alf 2011: *Strong Experiences in music. Music is much more than just music*. Oxford University Press.
- Gramit, David 2006: „Unremarkable Musical Lives: Autobiographical Narratives, Music and the Shaping of the Self“. Pekacz, Jolanta T. (red.): *Musical Biography. Towards New Paradigms*, Aldershot, Hants, England / Burlington, USA, s. 159-178.
- Gullestad, Marianne 1996: *Hverdagsfilosofer. Verdier, selvforståelse og samfunnssyn i det moderne Norge*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Horsdal, Marianne 1999: *Livets fortællinger – en bog om livshistorier og identitet*. Borgen.

---

115 Horsdal 1999, s. 88-102.

- Horsdal, Marianne 2008: *At lære, at huske, at være. Gensyn med fortællingen*. Billesø & Baltzer.
- Kaargaard, Steen og Mads Krogh 2014: „At musikere. En praktisk orientering i musikvidenskab – i et faghistorisk og videnskabsteoretisk lys.“ *Danish Musicology Online*, Special Edition, s. 5-17.
- Kolbe, Grethe 1999: 'Jeg mærkede suset'. *En biografi om Grethe Kolbe (1910-1997). Den første kvindelige orkesterdirigent. Fortalt til Annie Brøndsholm*. Forlaget Skytten.
- Kondrup, Johnny 1982: *Levned og tolkninger. Studier i nordisk selvbiografi*. Odense Universitetsforlag.
- Kondrup, Johnny 1994: *Erindringens udveje. Studier i moderne dansk selvbiografi*. Amadeus.
- Rasmussen, Frans 2014: *Brobyggeren med dirigentstokken*. Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck.
- Ruud, Even 2013: *Musikk og identitet*. Universitetsforlaget, Oslo. 2. udgave.
- Small, Christopher 1998: *Musicking. The meanings of performance and listening*. Wesleyan University Press.
- Wagner-Egelhaaf, Martina 2005: *Autobiographie*. J.B. Metzler Verlag, Stuttgart-Weimar.

---

### English abstract

Empirically based studies of music and identity are often carried out on the basis of interviews, questionnaires, clinical music therapy sessions, participant observation or briefly expressed accounts by music therapy students of music in their own lives. In contrast, this article is based on published autobiographies. It describes and discusses how the published autobiographies of three conductors can be understood as an expression of these musicians' identity. What themes do they choose to highlight from memory in their autobiographies? How does telling about this in their autobiography add meaning to their lives? By combining a music-psychological and a hermeneutic-literary approach, the article concludes that it is possible to outline these three individual musician identities on the basis of the three autobiographies. In this context, the strength of the autobiography is that it is a narrative about the whole of life that makes life meaningful, formulated by the main character. It deserves attention as the main character's self-presentation.

## Peder Kaj Pedersen

---

Peder Kaj Pedersen, f. 1948, cand. mag. (musikvidenskab, dansk) fra Københavns Universitet. Lektor emeritus i musikvidenskab, Aalborg Universitet, Institut for Kultur og Globale Studier.

En lang række artikler, konferencebidrag mv. om Bernhard Christensens musik, musik og kulturradikalisme, musikpædagogik etc. Redigeret og bidraget til en række kultuvidenskabelige antologier bl.a. *Terminus i litteratur, medier og kultur* (Aalborg 2014), *Kulturtrafik. Æstetiske udtryk i en global verden* (Aalborg 2011). Talrige artikler i *Gads Musikleksikon* (2003, 2. udg., 2005). Udgiver af en række værker i kildeudgaven *Niels W. Gade Works* (2003, 2011).

**Fagområde:** Musikvidenskab

**Keywords:** Musik og identitet; Jazz; Kulturradikalisme; Musikpædagogik; Bernhard Christensen; Herman D. Koppel

---

# HVEM VAR LEONARD?

## Komponisten, kirkemusikeren og musikpædagogen Bernhard Christensen i slutningen af 1920'erne, set i et musikalsk identitetsperspektiv

*Bernhard Christensen er interessant i et musikalsk identitetsperspektiv, fordi han forener et virke som kirkemusiker med et virke som komponist af jazzpræget musik til revyer og film og som en banebrydende skikkelse inden for musikpædagogik på grundlag af „rytmisk musik“. Artiklen belyser, hvordan denne sammensatte musikalske identitet voksede frem, og hvordan den blev opfattet i samtiden. Kilderne er upublicerede dagbogsoptegnelser fra efteråret 1925, en brevveksling med vennen Herman D. Koppel fra perioden 1929-30 og et udvalg af avisomtaler, der beskæftiger sig med dobbeltheden i Bernhard Christensens virke som musiker og komponist.*



Komponisten, kirkemusikeren og musikpædagogen Bernhard Christensen (1906-2004) må ses som en personlighed af stor betydning i dansk musik- og kulturhistorie. Et forskningsmæssigt studium af hans virke og betydning kalder om ikke på et studium inden for den hæderkronede biografiske tradition i musikvidenskaben, med dens forening af dokumentation, af empiriske akribi, og værkorieret hermeneutik i et bestandig kritisk sammenspil, så dog på et studium af det brede kulturelle perspektiv, af den kulturelle kontekst værket og virket indskriver sig i. Der findes ingen egentlig, udtømmende biografi om Bernhard Christensen, og hans egen bog fra 1983 *Mit motiv. Musikpædagogik bygget på rytme og improvisation* (Christensen 1983), er ikke en selvbiografi, selv om han her redegør for de musikalske impulser, som han modtog i sin ungdom og for de konsekvenser, han både umiddelbart og efterhånden drog af dem, og dermed belyser sider af og sammenhænge i hans musikalske identitet.

Det problemfelt, som her skal belyses, ligger i et spændingsfelt mellem individuel identitet og kollektiv identitet. Det drejer sig på den ene side om, hvad man kunne kalde det skabende individs mangefacetterede udtrykspotentialer og på den anden side om, hvad man kunne kalde „musiklivets“ vilje til at se musikskabende personer som enhedsprægede og sammenhængende. Musik, eller mere specifikt musikalske oplevelser, ofte i ungdommen, betyder noget i menneskers liv og kan have en markant rolle i menneskers identitetsdannelse også for dem, der ikke primært kommer til at beskæftige sig med musik, sådan som Even Ruud belyser det.<sup>1</sup> I denne artikel anlægges identitetsperspektivet på en betydelig komponist, kirkemusiker og musikpædagog: hvem er Bernhard Christensen, hvordan blev han den musikpersonlighed, som han blev. Hvad var det særlige i hans profil? Og hvordan blev den opfattet i omverdenen?

Bernhard Christensen brød igennem o. 1930, og han blev i dele af den mere kulørte presse – i kraft af, at han både var organistuddannet og virkede som kirkemusiker og blev optaget af jazz-musikken og leverede jazzpræget musik til teater-sammenhænge – set som en slags dobbeltgænger efter en skabelon kendt fra den franske operette *Frøken Nitouche* (Paris 1883). Denne operette var tidligt blevet gangbar i Danmark, den havde dansk premiere allerede i 1884 og blev siden – særlig dog efter 1940 – genoptaget adskillige gange både på teater og på film. To sfærer, der ikke tålte forenet, måtte opfattes som et dobbeltliv, og det var nærliggende at modstille en dagside, den kirkelige musik, med en natside, såre profan operettemusik. I *Frøken Nitouche* er den mandlige hovedperson netop en musiker, der under navnet Celestin om dagen virker som organist i et nonnekloster

---

1 Ruud 2013.

og under navnet Floridor om aftenen virker som kapelmester i et operetteater. Ceslestin/Floridor-figuen var et bevinget ord.<sup>2</sup>

Bernhard Christensen havde på den ene side organisteksamen og kantorstilling ved Christiansborg Slotskirke, på den anden side skrev han visemelodier til PH-revyerne og fra 1932 en række såkaldte „jazzoratorier“. Det er interessant at se på denne tidlige fase i Bernhard Christensens løbebane i et identitetsperspektiv, både ud fra den betragtning, at disse år fra 1925 til ind i 1930'erne har afgørende formativ betydning og ville have en central plads i enhver konstruktion af et biografisk narrativ om ham, og fordi identiteten i hans tilfælde har en særlig, ikke ukompliceret, betydning: musikalske sfærer, der i samtiden ikke var umiddelbart forenelige, finder sammen i hans person på en måde, som er naturlig for ham, men som er problematisk for hans omverden.

Tidsafgrænsningen for, hvad jeg behandler her, er ikke skarp, men de kilder jeg går særlig ind på dækker perioden fra 1925 til henimod 1931. Bernhard Christensen blev student i 1925, og årene 1925-30 var en periode, hvor netop arbejdet med identiteten, og dermed og ikke mindst den musikalske identitet, spillede en vigtig rolle. I begyndelsen af perioden var det uddannelsesvalget, der stod i centrum, i slutningen blev det mere principelle overvejelser over synet på musik, og en afklaring af, hvad det musikalske grundlag for hans egen virksomhed kunne være, der blev et hovedtema.

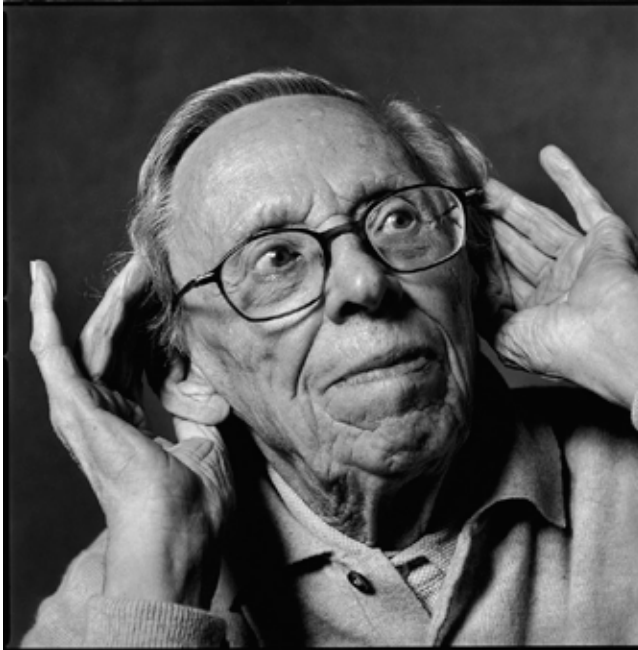
Samtidig med disse processer begyndte identiteten i de første år af 1930'erne at få et offentligt aspekt, og også dette havde indre identitetsmæssige konsekvenser. Ikke mindst fik det det efterhånden som gennembrudene skete: PH-revyerne, Jazz-oratorierne, og i 1935: *Danmarksfilmen*. Slutscenen med „Cykelsangen“ på lydsiden (de sidste ca. 2:15) af denne banebrydende dokumentarfilm kombinerer billedsiden og musiksiden på den for filmens æstetik karakteristiske måde, som bedre end noget andet anskueliggør denne side af Bernhard Christensens musikalske identitet.<sup>3</sup>

Filmen er et prægnant kunstnerisk udsagn, et hovedværk inden for det, som eftertiden har defineret som den kulturradikale tradition, og en markering af et kunstnerisk ståsted: jazz og dansk sprog, storbypoesi, rytme og bevægelse i billeder og musik. Det har en klar plads i dansk kultur fra 1930'erne og i hvert fald meget tæt op til i dag. Den musik, der præger filmen, tog form samtidig med den unikke indsats, som måske er det vigtigste og mest konsekvensrige i Bernhard Christensens virke: jazzpædagogikken, den tanke, at den bedste vejledning i det dengang nye fænomen, jazzen, var praktisk produktivt arbejde med den. Det var

---

2 Det optræder således i Vogel-Jørgensen 1979, s. 102. Operetten er bl.a. omtalt med handlingsreferat i *Reclams Operettenführer*, 17. opl., Stuttgart 1982, s. 4850 og i *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters* Bd. 3, München 1989, s.3739.

3 Scenen kan ses på dette YouTube-link: <https://www.youtube.com/watch?v=7wlomBYa8v0>



**Bernhard Christensen**  
o. 2002. Foto: Ole Haupt ©

fundamentet for „rytmisk musik i undervisningen“, sådan som man siden talte meget om det i dansk musikpædagogik i 1970-erne og 80-erne.

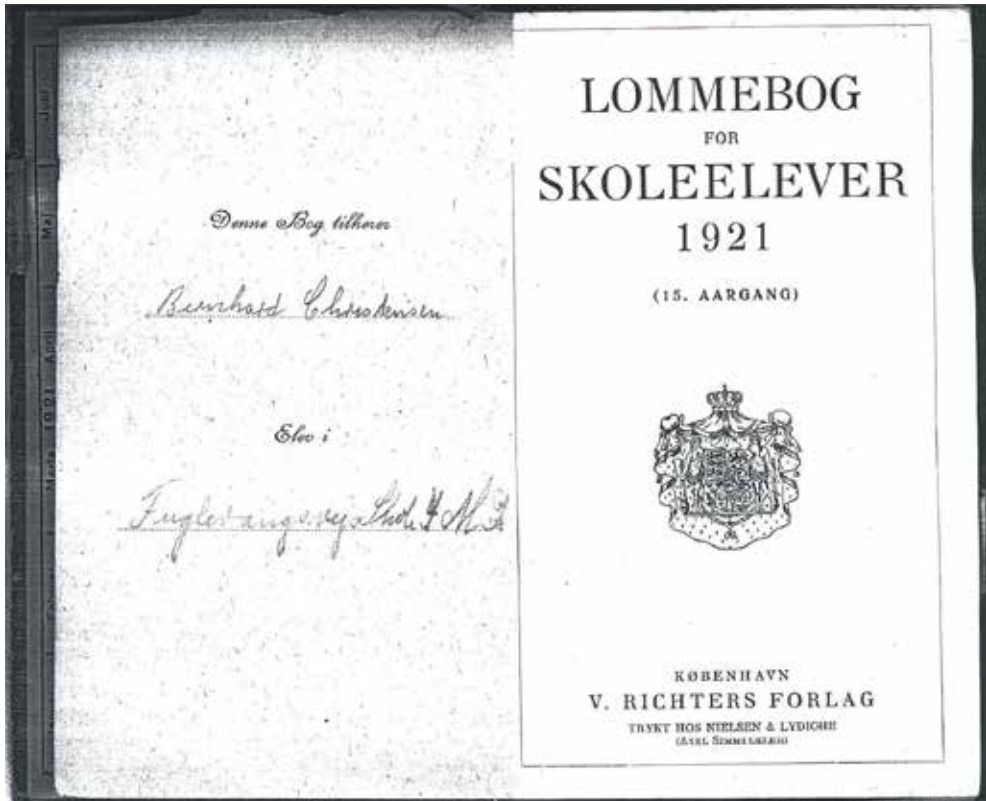
Baggrunden for mit eget forskningsarbejde med Bernhard Christensen er, at jeg begyndte at interessere mig netop for hans musikpædagogik i de sene 1970'ere og lærte ham at kende personligt, da han var henimod 80 år. Jeg var i regelmæssig kontakt med ham frem til kort før hans død i 2004.

Jeg skrev første gang om ham i 1986, et komponist-portræt i anledning af hans 80 års fødselsdag, og jeg skrev også hans nekrolog, da den tid kom 18 år senere.<sup>4</sup> Ud over disse arbejder med mærkedage som anledning undersøgte jeg forskningsmæssigt forskellige aspekter af hans virke, bl.a. de tidligste kompositioner fra før han for alvor mødte jazzen og hele det musikpædagogiske virke, der havde udgangspunkt netop i jazzen og som blev det ene varige element i hans indsats. Det er dette område, der er knyttet til kulturradikalismen, og som siden er behandlet af andre, først og fremmest Michael Fjeldsøe med bogen *Kulturradikalismens musik* (2013).<sup>5</sup> De typer af kilder til belysning af aspekter af identiteten, som jeg her behandler, går fra dagbogsnotater over brevdialog til pressestof, der belyser opfattelser af identiteten i offentligheden. Årene 1925-1930 er som sagt for Bernhard Christensen en periode, hvor arbejdet med identiteten står centralt, og der er to vigtige kilder til denne proces: 1) en dagbog fra august/september 1925, den periode, hvor Bernhard Christensen overvejede sit uddannelsesvalg

<sup>4</sup> Pedersen 1985/86 og Pedersen 2003/04.

<sup>5</sup> Pedersen 1992, 1999, 2002 og 2013 og flere.





Bernhard Christensens dagbog for 1925 er indskrevet i denne lommebog.

Fotokopi PKPs arkiv

og 2) en brevveksling påbegyndt i sommeren 1929 og afsluttet i maj 1930 mellem Bernhard Christensen og vennen Herman D. Koppel.

### Bernhard Christensens dagbog, august-september 1925

Dagbogsoptegnelserne dækker perioden fra 22. august til og med 17. september 1925.<sup>6</sup> De omfatter fra starten tre aktiviteter, som optager ham i den periode dagbogen dækker: arbejdet med at orientere sig i forhold til studievalget, musiceren i form af øvelse på klaver (i perioden arbejder han med en af Chopins ballader), og læsning af fagligt præget litteratur, der også for en del rækker ud over det musikalske og over mod noget mere alment dannelsesmæssigt.

Læsningen i det meste af perioden udgøres af Sigurd Næsgaards *Kortfattet Sjælelære* (1919).<sup>7</sup> Sigurd Næsgaard (1883-1956) blev en af de aktive i den reformpædagogiske debat, f.eks. i bladet *Den frie Skole*, og han er siden kendt som

<sup>6</sup> *Dagbog*, jfr. *Utrykte kilder*.

<sup>7</sup> Der har været tale om første udgave af Sigurd Næsgaard: *Kortfattet Sjælelære*. Kbh.; Kristiania, 1919 (252 s.) Bogen kom i 1928 i 2. „meget ændr. og udvidede Udg.“, Næsgaard 1928.

psykoanalytisk teoretiker og som terapeut, bl.a. for forfattere som H.C. Branner og Leif Panduro, og for malere; som Jens Jørgen Thorsen har bemærket havde Næsgaard „stort set [...] alle de abstrakte i analyse“.<sup>8</sup> Hvad Bernhard Christensen ytrer sin tilslutning til hos Næsgaard i den afprøvning af sine egne interesser, som præger disse uger, er bl.a. tanker om fantasiens rolle osv.

Det ligger endvidere som en understrøm i dagbogen, at familien havde tilknytning til metodismen og havde et umiddelbart forhold til den form for musik, som benyttedes i metodistiske kirker og hjem: jordnær og enkel vækkelsesmusik var meget nærværende i Bernhard Christensens opvækstmiljø. Der skal dog her ikke gås i detaljer med dette lag i dagbogen.

Onsdag d. 26. dukker studievalgproblematikken for første gang op eksplicit: „I Eftermiddags ... studerede jeg Universitetshaandbogen. Man skal jo se at faa noget at bestille [hvormed han mener noget uddannelsesmæssigt]. I Dag har jeg læst meget i „Sjælelæren“, den er meget interessant. ... Jeg kunde godt lide at studere Musik- og Kunsthistorie, men nu vil jeg se Tiden an. ...“

Dagen efter modtager han et af de stærkeste indtryk i hele perioden: familien besøger præstegården i Blovstrød, hvor præsteparret hører til familien. Her stifter han for første gang nærbekendtskab med et kirkeorgel. Han noterer torsdag d. 27. august:

„Vi bestemte os da endelig til at tage af sted [til Blovstrød][...] Jeg læste „Sjælelære“ paa Vejen ud [i toget], for Resten ogsaa hjemad. ... Saa besøgte vi Kirken: røde Sandsten og Mursten lille ikke videre skøn inden Døre. Orglet gammelt og lille. Jeg spillede for første Gang paa et Kirkeorgel. Det var herligt selv om Tonerne var spinkle og mangelfulde. Jeg spillede den pragtfulde Bachs: Prelude, „Vor Gud han er saa – “ og endelig noget Fantasi [dvs. improviserede]. Det var det bedste ved Turen. ...“<sup>9</sup>

Søndag d. 30. afsluttes læsningen af Næsgaards bog, og han opsummerer og generaliserer sin positive opfattelse af Næsgaards tanker:

„... Øvede mig lidt og læste Næsgaards: Sjælelære til Ende, Den første filosofiske Bog jeg har læst. Den var uhyre interessant. Det meste af, hvad jeg læste, genkendte jeg fra mit eget Liv og mine egne Tanker. Jeg haaber jeg har Lyst nok til at fortsætte med den Slags Litteratur. ...“

8 Thorsen 1987, 70.

9 Der kan være tale om flere forskellige Bach-værker eller -sætter, nogle af dem ret krævende. Hvilket/n værk/sats, Bernhard Christensen spillede kan ikke fastslås med sikkerhed.

Den sidste dag i august, mandag d. 31., får han orientering om, hvem han skal have som forelæser til filosofikum, som man jo som rus under alle omstændigheder skulle følge, og han søger nu oplysning om fagstudiet, studiet i musikhistorie.

Onsdag d. 2. september møder han docent, senere professor, Erik Abrahamsen,<sup>10</sup> og deltager endvidere i immatrikulationfesten på Universitetet og i Studenterforeningens rusmodtagelse: „Saa [efter frokost] tog jeg ind til Hr. Docent Abrahamsen og fik en del Oplysninger om Musikhistorie. Han var en ung, vældig rar Mand. Jeg havde nok Lyst til at gaa hos ham.[...]“

Mandag d. 7. september er han til forelæsninger både i musik og til filosofikum: „Til Forelæsning fra 9-11 hos Forchhammer.<sup>11</sup> Sangøvelser og Sangteori. Det første meget morsomt, særlig Aandedrætsøvelserne. Hos Professor Brandt om Eftermiddagen. [...] Senere til Musikteori.“ Tirsdag d. 8. september er han til forelæsninger: „Fra 3-5 var jeg til Forelæsning. Jeg hørte først om Mannheimerskolen. Siden overværede jeg en Time i Teori for 2det Aars Elever. Jeg forstod omtrent det hele. [...]“

At studiet kunne blive krævende fremgår af notatet for d. 11. september: „Om Eftermiddagen var jeg inde paa Universitetsbiblioteket og meldte mig ind. Jeg laante en af Riemanns Musikhistorier paa 800 Sider paa Tysk! <sup>12</sup> Jeg skal til at være flittig? Om Eftermiddagen var jeg til Filosofikum, hvor jeg sad og grinte. Siden var jeg til Musikteori 2. Den var slem i Dag. Jeg forstod ikke ret meget. ...“

Tirsdag d. 15. september overværer han en orgelkoncert med Emilius Bangert i Jesuskirken, og „anmelder“ den kortfattet i dagbogen.<sup>13</sup>

Torsdag d. 17. september fortages det sidste dagbogsnotat: „Læste i tyske Bog ... Kun til én Forelæsning i Dag. ... Jeg laante en Bog af Esther af Panum.<sup>14</sup> Dagny er kommet paa Konservatoriet. Hendes Lærer er Anton Svendsen. Hun var til Orgelkoncerten Tirsdag – Saa hende ikke. ... Har læst i Panums „Musikhistorie“ og øvet mig. ...“

Han er ikke fra starten besluttet på at ville studere musikhistorie, taler om „musik- og kunsthistorie“ og vil se tiden an. Men han bliver tiltrukket af Erik

10 Erik Abrahamsen (1893–1949) var blevet docent i februar 1924, blev professor i april 1926 og var det til sin død.

11 Viggo Forchhammer (1876–1967) var blevet ansat som lektor i sang januar 1925. Det var i 1925, at bifagsstudiet med fagbetegnelsen „Sang“ startede. Der var 13 konferensstuderende (af flere årgange) og 17 bifagsstuderende tilmeldt.

12 Der er efter alt at dømme tale om Hugo Riemann: *Geschichte der Musik seit Beethoven (1800–1900)*. Berlin; Stuttgart: 1901 (vii, 816 s.).

13 Emilius Bangert (1883–1962) var kantor ved Roskilde Domkirke fra 1919 og blev ansat som lærer ved Musikkonservatoriet netop i 1925. Koncerten omfattede værker som Bernhard Christensen siden selv tog op af Jan Pieterszoon Sweelinck (1562–1621), Antonio de Cabezón, (1510–66), Samuel Scheidt (1587–1654), Dietrich Buxtehude (ca. 1637–1707), Johann Pachelbel (1653–1706) og Johann Sebastian Bach (1685–1750).

14 Bogen er efter alt at dømme Hortense Panum: *Musikhistorien i kortfattet Fremstilling*. Kbh.: P. Haases Forlag 1920. Anden forbedrede og forøgede Udgave (180 sider). Esther og Dagny Christensen er to kusiner.

Abrahamsens person og vil godt have ham som lærer. Han arbejder med at få form på læsningen i musikhistorie, den tunge og svære Riemann afløses af den noget mere tilgængelige Panum. Han pejler niveauet i musikteori, kan følge med noget, ikke med andet.

Han foretager vurderinger, kunstneriske vurderinger af musikværker, faglige vurderinger af instrumenter, intellektuelle vurderinger af læsning og af teologiske emner, dog måske for disse sidstes vedkommende nok så meget præget af faderens vurderinger. Dagbogen er præget af en ungdommelig, jeg-orienteret åbenhed i et stærkt familieband, hvor faderen er mest synlig i notaterne. Det er et vigtigt tema, at det religiøse/kirkelige spiller en betydelig rolle i opvæksten. Jeg har ikke refereret eksempler på dette, men der er mange gennem dagbogs siderne.

Selv om Bernhard Christensen påbegynder universitetsstudiet, så finder han hurtigt ud af, at han er nødt til at tænke på en uddannelse, som kan føre til noget at leve af, og her er organistuddannelsen nærliggende. Private studier i orgelspil og satslære fører frem til, at han aflægger organisteksamen som privatist, men i Konservatoriets regi i sommeren 1929, kort før den korrespondance, som jeg skal gennemgå i det følgende.

---

### Brevveksling mellem Bernhard Christensen og Herman D. Koppel, 1929-30

I identitetsperspektivet er den brevveksling, som Bernhard Christensen førte med den lidt yngre komponistkollega og ven Herman D. Koppel (1908-98), som i 1935 blev samarbejdspartner i jazzoratorierne *Thrymskvadet* og *Trompetvadet* og i musikken til Kjeld Abel's teaterstykke *Melodien der blev væk*, interessant.<sup>15</sup>

Af stor interesse er det såkaldte resumé over udviklingen i sin musikopfattelse, som Bernhard Christensen nedfælder i juli 1929.<sup>16</sup>

„Min Musik-opfattelse har forandret sig meget efterhånden. I begyndelsen slugte jeg al Musik og skelnede ikke mellem Værdierne. Men det varede ikke længe før jeg mærkede Forskel. Der var Musik der kedede (monoton, langvarig, banal, hysterisk o.s.v.) Jeg begyndte at skelne mellem „god og dårlig Musik“. Dog disse Erfaringer var kun gjort indenfor romantisk Musik.“

---

<sup>15</sup> *Brevveksling*, jfr. *Utrykte kilder*. Afskrift af brevvekslingen er foretaget af Flemming Behrendt som forarbejde til (omend sparsomt udnyttet i) hans bog *Fra et hjem med klaver. Herman D. Koppels liv og erindringer*, Behrendt, Flemming 1988.

<sup>16</sup> Dateringen er iflg. Behrendts afskrift 13. juli 1929 eller senere, men inden 29. September (hvilket sidste dog må være 29. Juli), hvor det følgende brev er dateret.



**Bernhard Christensen og Herman D. Koppel 1945. Koppel var solist i Bernhard Christensens 2. klaverkoncert, der blev uropført ved en koncert i Det Unge Tonekunstnerselskab d. 30.10.1945 sammen med Koppels egen 3. symfoni. Stående Lavard Friisholm, der dirigerede koncerten. Pressefoto 1945. Det Kongelige Biblioteks billedsamling**

„Men så kom en Række Revolutioner. [...] Den første [...] var den „moderne Musik“. Jeg hørte „PETROUCHKA“, C[arl].Nielsens „ESPANSIVA“, og „ALADDINSUITE“, Debussy. [...] Musikken virkede fremmedartet, sensationel pirrende og var derfor tiltrækkende. [...]. Jeg slugte al „moderne Musik“ uden at [...] spørge om den var god eller dårlig. Men det varede heller ikke længe, før jeg kritiserede den.“ „[S]å kom næste Revolution, den „gregorianske Sang“. Senere „ORGANUM“-Musiken. Og endelig den sidste og største R[evolution]: DEN PRIMITIVE FOLKEMUSIK. Det var den største fordi den væltede hele min tidligere Opfattelse. Jeg er imidlertid kun kommet til første Stadium: kritikløs Beundring.“

Dette møde med den „primitive“ folkemusik – og „primitiv“ var en dagligsprogsbetegnelse, som i samtiden opfattedes som uproblematisk – var altså relativt nyt, og det gav anledning til helt principielle refleksioner:

„Kunstneren (Musiken) er til for Menneskenes Skyld. Det store ved en Kunstner er at han har Evne til at gøre sine Ideer forståelige for Menneskeheden. En Kunstner har *ingen Værdi* hvis han fremsiger

sine nok så store Ideer på et for Menneskeheden uforståeligt Sprog. [...] Han skal selvfølgelig ikke skrive som Folk ønsker, ikke snakke dem efter Munden, Epigonmusik eller tom M. Kunst har kun Værdi (og er altså først da Kunst), når den beriger Menneskene. [...] Vi ser det [...] med Romantiken, hvis Jordefærd vi overværer nu. Vi unge vender mod det nye, vi hader at tænke på Død og Jordefærd. Hvad er det nye? [...]“

Bernhard Christensen går ud fra, at alt det, som skrives nu er nyt, og han gennemgår sin opfattelse af de forskellige typer af i den forstand ny musik, der er fremme i tiden:

„Lad os gennemgå de forskellige Nyheder [...]. Vi bliver hurtigt færdig med Romantikerne [...] De [som eksempler anføres Sibelius, Atterberg „osv.“; pkp] er Epigoner snakker efter Munden. [...] Så er der Modernisterne. Giver de noget nyt? Nej, intet. Jamen, de skriver jo Musik der ikke ligner nogen tidligere. Atter Nej. De skriver faktisk det samme som Romantikerne blot iklædt sære, ejendommelige Klange og Rytmer. [...]“

Det er formentlig Schönberg og hans elever, som der sigtes til. Han omtaler også – og forkaster – det at nogle dyrker eksperimenter for eksperimentets egen skyld. Og her er det, at jazzen dukker op:

„Er der da intet nyt? [...] Det nye er ikke kommet endnu mener jeg. Det vil sige der findes Antydninger. Fald nu ikke på maven af Forbavselse. Jazzen er nyt. Det er for Folket, det forstår de. Det er tjene musik. Det er Modsætning til Salonmusik. Musik man konverserer til. Ved Jazz må man koncentrere sig. Men du forstår nok at jeg ikke bryder mig om selve Musiken men kun om Ideen i den. [...] Der mener jeg den primitive Musik er på sin Plads. De frie rytmer og enkle Melodier.“

Bernhard Christensen hører altså noget andet og mere i jazzen – „Ideen i den“ – end det populærmusikalske, salonmusikalske ydre – „selve Musiken –“. Han fornemmer en ide, som ikke endnu er udfoldet i en musikalsk praksis, men som potentielt kan blive det.

Koppel ser ikke det samme i jazzen som Bernhard Christensen, og han angriber i et brev fra Antwerpen, dateret d. 29. juli 1929, en uklarhed i Bernhard Christensens argumentation. Koppel mener nemlig, at jazz faktisk er den mest yderliggående salonmusik, balsalens jazz. Koppel gør heroverfor opmærksom på

„den anden jazz, Stravinskis.“ Men han er klar over, at den er krævende, og at den i og med dette forhold i realiteten bevæger sig ud af sfæren jazz og ind i, hvad man må kalde „den højeste primitive kunstmusik“. Jazzen må man altså på et tidspunkt forlade, hvis man er komponist, mener Koppel, som manende appellerer til vennen: „Altsaa, paa'en igen, Hr. Christensen!“

Men jazzen har definitivt tændt Bernhard Christensen. Han fortsætter nogle måneder senere ræsonnementet i et brev til Herman D. Koppel, dateret d. 27. marts 1930:

„Vi ved at Jazzen kom fra Amerika, påvirket af Negermusik, med alle arter af Synkoper. det var Brugsmusik, Dansemusik. [...] Europæerne vilde hellere selv lave Musikken saa tjente de Pengene selv. Man lukkede af for Amerika [...]. Man havde lært nok af Amerika, til selv at kunde fortsætte. Men [...] Sagen var, at den europæiske Musik, den traditionelle Konsertmusik var inde i en Krise (Senromantiken, Impressionismen og de andre „Ismer“) Følelsemusik, Gestusmusik, Musik der kun skulde tale til „Aanden“ og ikke til det „legemlige“.“

Situationen var altså efter Bernhard Christensens opfattelse, at hvis komponisterne i Europa skulle betræde jazzens vej så skulle

„Komponisterne i Europa [...] til at skrive Musik for „Legemet“, „Dans“; de som ellers kun kendte „Aandens Musik“. Det kunde de selvfølgelig ikke [...] Det ulyksalige var altsaa at Europæerne lavede Musik, som de ikke havde Begreb om at lave nemlig „jazz“. Musik for Legemet. [...] Jeg mener, Musik ment som Koncertmusik man sad og hørte ganske passivt (Bruckner, Mahler, Wagner osv.) Den virkede ved sin Klang, Konstruktion osv. Men dette overført paa „Legemets Musik“ er grufuldt. Tænk dig et sentimentalt Legeme, overfølsom Krop, det er Sygdom. [...] Modstrid mellem! Aand og Legeme“.“

Det egentlige dilemma var, at komponisterne i Europa inden for en åndeligt orienteret tradition overtog en musik for „legemet“. Deri lå en konflikt, som måske ikke er ganske tydelig i Bernhard Christensens formuleringer, der peger på en uafklarethed mht. forholdet mellem jazzbaseret musik i europæisk koncertsammenhæng og en mulig egentlig assimilation af det jazzmæssige, som samtidig trækker væk fra den europæiske koncertsammenhæng.

Hvad var svaret så? Bernhard Christensen begyndte at arbejde praktisk med jazzen. I maj 1930 forsøgte han sig med arrangementer til Otto Lingtons orkester. I et brev til Koppel, dateret d. 2. maj 1930, hedder det: „I Dag spillede Lingtonians

min Fox-Trot; vild Begejstring i Orkestret. De skal spille den i Radio næste Fredag maaske! Jeg mangler blot Tekst. De [...] elsker hot! hot! music!“

Bernhard Christensen fortæller, at han skal arrangere yderligere nogle amerikanske jazznumre. Og han opildner Koppel: „Kom hjem og gør ligesaa! Vær ikke bange for de reaktionære, de dør jo efterhaanden; Tænk kun paa de unge. Der findes ingen Gnist [... af] „Romantik“ i de Stykker, de [s]pillede paa Prøven, selv om de har overtaget Romantikens Teknik, Akkord osv.“

En sidste interessant observation i Bernhard Christensens breve til Koppel er denne:

„Jeg har hørt at flere Negre som spiller i Jazzband, ikke kender Noderne. Hvilket Gehør, og hvilken Hukommelse. / Ja, Europæere er faktisk ikke meget musikalske. De faar det ikke udviklet. Jeg tror ikke paa ny europæisk Musik. Hvor skal det komme fra det nye? Amerika eller Orienten. Amerika er jo foreløbig det nye. / O Jazz, Jazz. Jeg bliver mere og mere betaget. / Jass er Brugsmusik. / Der kan godt af denne opstaa en Art Koncertmusik. / Musikplastik eller hvad man nu vil kalde den.“

Bernhard Christensen synes her at afsværge en europæisk baseret ny musik og spørger, hvor en egentlig ny musik skal komme fra. Han ser to muligheder: USA og, hvad han betegner som „Orienten“. Mulighederne mht. „Orienten“ er dog ikke udfoldet i denne korrespondance, men det må indskydes, at Bernhard Christensen tidligt stiftede bekendtskab med den musiketnologiske forskning, der fra allerede o. 1900 spirede frem i Berlin, og den musik, der efterhånden blev fremdraget og tilgængeliggjort i kraft heraf. Han tillagde siden 78-plade-antologien *Musik des Orients*, udgivet af E.M. Hornbostel stor betydning. Retrospektivt skriver han således i bogen *Mit motiv. Musikpædagogik bygget på rytme og improvisation* (Christensen, 1983 s. 9), at det var denne antologi, der „vakte [hans] særlige interesse for musik uden for Europas grænser. [...] Man lyttede til melodiformer og tonearter, der var vidt forskellige fra vort dur- og molsystem, lyttede til en synge- og spillestil fjernt fra den europæiske stil, vi kendte fra salme- og fædrelandsange, opera og instrumentalspil. Man lyttede til en rytme så helt anderledes end vor taktrytme, lyttede til fremmedartede instrumenter, især et væld af rytmeinstrumenter.“ Hvornår Bernhard Christensen erhvervede antologien, der udkom i 1931, kan ikke siges præcist. Han ejede den og arbejdede med den, bl.a. oversatte han Hornbostels fyldige kommentarer til de enkelte eksempler til dansk i et lille maskinskrevet hæfte, som ledsagede hans eget eksemplar.

Men foreløbig er det altså Amerika, der er muligheden, og Bernhard Christensen mener, at der faktisk kan opstå en art fornyet koncertmusik på jazzmusikkens brugsmusikalske grundlag. Han skitserer betegnelsen musikplastik, men den gen-



findes ikke senere hos ham. Temaet om de sorte, de hvide og jazzen bliver siden stærkt eksponeret, bl.a. i kraft af, at Sven Møller Kristensen kommer ind i billedet og først og fremmest i jazzoratoriet *Trompetkvadet*, men i denne artikel falder det udenfor.<sup>17</sup>

Bernhard Christensen blev jo ikke magister i musikhistorie, orgelstudierne tog over i hvert fald fra 1926, han aflagde eksamen i sommeren 1929, og et fast punkt blev ansættelsen som Mogens Wöldikes assistent i Christiansborg Slotskirke i efteråret 1931, et ansættelsesforhold der forløb helt frem til 1945. Wöldike havde fået øje på Bernhard Christensen netop ved organisteksamen i 1929, hvor Wöldike var blandt censorerne (ligesom i øvrigt Carl Nielsen var det), og Bernhard Christensen fik det bedste assistent- og kantorjob, der kunne tænkes, selv om hyren var beskednen. Han var assisterende, men han var det for en af de efterhånden helt centrale figurer i kirkemusikken og i musiklivet.

Slotskirken blev under Mogens Wöldike (1897-1988) et kirkemusikalsk kraftcentrum, og Bernhard Christensen kom til at medvirke i en lang række koncerter og kirkemusikaftener under hans ansættelse der. Der var stor offentlig interesse om kirkemusikvirksomheden i Slotskirken, både målt på publikumstilslutningen til koncerterne, og på lytteropslutningen ved de radiotransmissioner, der hurtigt blev norm.<sup>18</sup> Det kirkemusikalske grundlag var det, som var udmøntet af Thomas Laub.

---

### Identitetsmystik i offentligheden: Hvem er Leonard?

Karikatur-tegningen af den unge Bernhard Christensen, her hentet fra Paul Hammerichs PH-biografi, *Lysmageren. En krønike om Poul Henningsen* (1986) og med billedtekst derfra, peger på den allerede omtalte identitetsproblematik: det problem, om på den ene side virket som kirkemusiker og på den anden side engagementet i jazzen og udviklingen af jazzpædagogikken kunne forenes. Uanset, hvordan disse sfærer identitetsmæssigt hang sammen for Bernhard Christensen, så kunne det være et problem, hvordan omverdenen så på det.

Problemet blev akut, da Poul Henningsen opdagede Bernhard Christensen og så hans potentiale i den fornyelse af revyen, som han selv var optaget af. Det var Poul Henningsen, der „opdagede“ eller blev gjort opmærksom på Bernhard Christensen på et tidspunkt i 1931, hvor jazzpædagogikken endnu ikke havde manifesteret sig, og hvor jazzsynet endnu ikke var afklaret. Det er året efter, med premiere 19. maj 1932, at revyen *På Halen* kommer og dermed den første af de mere skelsættende visere, „Tag og kys det hele fra mig“.

---

17 Der henvises til Møller Kristensen 1934-1935 og Møller Kristensen 1979.

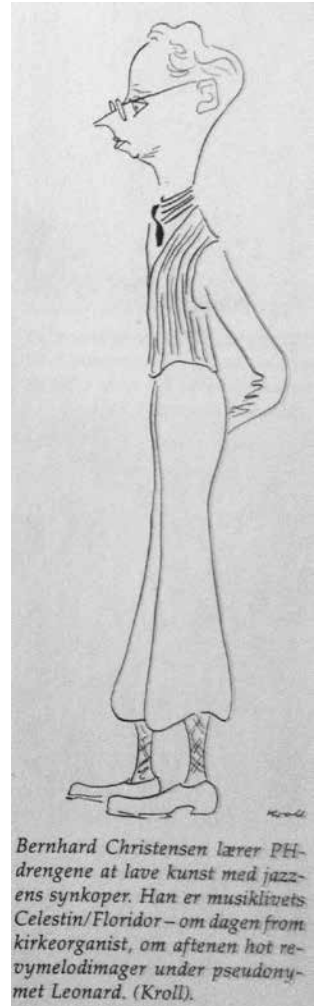
18 Jfr. Sørensen 1974, 52 f., 79, 106, 135.

Poul Henningsen var den udfarende, han havde allerede øre for populærmusikken i revysammenhæng, men hos Bernhard Christensen kunne han finde en specifik udmøntning på et virkningsfuldt jazzmæssigt grundlag. Omvendt så styrkede samarbejdet med Poul Henningsen Bernhard Christensens blik for mulighederne for en forening af jazzen og et moderne dansk sprog til en musik, der kunne sige tidens (unge) storbymennesker noget.

I et lille duplikeret festskrift til Bernhard Christensens 50års-fødselsdag i 1956 skrev PH et stykke om „Leonard“, som kaster lys over historien om pseudonymet og dobbeltlivsproblematikken:<sup>19</sup>

„Det var [...] i 1931, at Svend Johansen, Mogens Lorentzen og jeg havde det første møde med en ung mand, som Emil Reesen havde anbefalet Arne Weel [direktør for Riddersalen] – konservatorieuddannet og organist ved Slotskirken, men moderne. Det var dristigt gjort af en revydirektør at ville ha ny musik, og så kom Bernhard Christensen cyklende ud til os med kasket og ringede på. Svend Johansen lukkede ham op og sae venligt: Hæng din cykelglorie på knagen og spil for os Bernhard. [...] Bernhard forklarede beskedent at han gerne ville være med, men det var nok ikke så godt at hans navn kom på plakaten, for han organerede jo i Slotskirken, og det levede han af. Så tilføjede han at han før hade fået udgivet enkelte mindre kristelige melodier under mærket Bob Wilton [d.e. Willtown]. „Du skal sgu ikke hedde Bob [Wiltown]“ sae jeg. „Du skal hedde Leonard Jazzmussen. Spil for os Leonard.“ Derved blev det, men vi strøg efternavnet.“<sup>20</sup>

Det var voveligt at træde offentlig frem som revykomponist, og det fordrede altså pseudonym, på tilsva-



Bernhard Christensen lærer PH-drengene at lave kunst med jazzens synkoper. Han er musiklivets Celestin/Floridor – om dagen from kirkeorganist, om aftenen hot revymelodimaget under pseudonymet Leonard. (Kroll).

**Dagbladskarikatur af Bernhard Christensen (1937), tegnet af Julius Kroll (1896 – 1968), flygtet fra Nazi-Tyskland til Danmark 1933, ansat på *Nationaltidende* (1934–1938).**

<sup>19</sup> Festskrift, jfr. Utrykte kilder.

<sup>20</sup> Grunden til, at PH foreslog „Leonard“, er ukendt, men nogle af tidens jazznavne, Leo Mathisen og Svend Asmussen, spiller formentlig med.

rende måde som når kvindelige komponister før i tiden havde måttet anvende et mandligt navn, når de bevægede sig ind i en mandeverden og ikke kunne gøre det åbenlyst, som f.eks. Emma Hartmann, der komponerede under navnet Frederik Palmer. I forbindelse med skellet mellem såkaldt „seriøs“ musik og populærmusik blev Axel Schiøtz i 1938 lanceret som „Den maskerede tenor“ på pladeselskabets initiativ, den lovende „seriøse“ tenor sang meget jordnær populærmusik og dækkede sig en tid bag dette pseudonym. Og Bernhard Christensen debuterede altså i populærmusikken som „Bob Willtown“<sup>21</sup> og slog efter Poul Henningsens mellemkomst igennem inden for denne sfære som „Leonard“.<sup>22</sup>

Nogle eksempler fra Bernhard Christensens scrapbog afspejler, hvilken rolle pseudonymerne har spillet. *Aftenbladet* har juni 1932 i spalten Scene og Sal en historie under rubrikken „Den mystiske og ukendte 'Hr. Leonard' siger noget“, signeret S.P.F.

„Det er virkelig lykkedes for en Kunstner – endda for en Kunstner, der har haft en usædvanlig Sukces at holde sig skjult i over et Aar.“

(Scrapbog)

Det var også lykkedes for journalisten at få en telefonsamtale med „Hr. Leonard“ stadig uden at kende hans identitet:

„Hvorfor maa vi ikke faa at vide, hvem De er? – Det er af rent private Grunde, siger en ungdommelig Stemme i den anden Ende af Telefonen. Det kan slet ikke lade sig gøre, at jeg rykker ud med, hvem jeg egentlig er det kan jeg ikke saadan forklare, men De vilde forstaa mig, hvis vi kunde fortælle det hele, som det er. Det er virkelig ikke nogen

21 Pseudonymet „Bob Willtown“ er benyttet i forbindelse med Bernhard Christensens allerførste nodepublikation, valsen „Kun en melodi“, udgivet som klavernode (forlaget Skandinavisk og Borups, SBM 763 © 1930) og som salonorkesterstemmer (i serien *Skandinavisk og Borups Viktoria-Hæfter*, Skandinavisk og Borups, SBM 764 © 1930) og pladeindspillet af Jens Warnys Orkester (19.9.1930, HMV X 3545), samt i forbindelse med slow fox'en „Dem der da duer“ i revyen *Pæn og Høflig* (1931), udgivet som klavernode (forlaget Peder Friis, PF 987 © 1931) og som salonorkesterstemmer (i serien *Apollo Salon Orkester Bibliotek*, Peder Friis, PF 994 © 1931). Siden anvendes det ikke.

22 Pseudonymet „Leonard“ er benyttet i forbindelse med den i note 21 nævnte klavernode og nogle yderligere salonorkesterstemmesæt i samme serie (PF 993 og 996, Peder Friis © 1931), samt i forbindelse med udgivelsen af Liva Weels „3 store succes Viser“ i *Kvindernes Oprør* som klavernode (Peder Friis, PF 1022 © 1931) og som salonorkesterstemmer i den i note 21 nævnte serie (Peder Friis, PF 1023, 1024 og 1025 (c) 1931). Endelig er det benyttet ved tilsvarende udgivelser fra revyen *På Halen*, bl.a. af visen „Tag og kys det hele fra mig“, klaverudgave (forlaget Wilhelm Hansen, 23041 (c) 1932) og salonorkesterstemmesæt (i serien *Piccolo-Hæfter*, Wilhelm Hansen 23045 (c) 1932). Også i forbindelse med pladepublikationen af „København rhapsodi“ med Erik Tuxens og hans orkester er det benyttet, („København rhapsodi“ I, „København rhapsodi“ II, Polyphon XS 50201. 16.1.1933).

Sensationstrang eller noget i den Retning – det er en Nødvendighed! Det vilde ikke kunne [sic] forenes med – ja, med det andet, jeg tager mig til! Jeg interesserer mig meget for Jazzmusikken – jeg har studeret den næsten videnskabeligt, tør jeg sige. Jeg vilde gerne være med til at indføre den rene Jazzmusik her i Landet.“ Det afsluttende spørgsmål lyder: „Er De kendt under Deres rigtige Navn? – Aa ja – det tør jeg nok sige!““ (*Scrapbog*)

Flere vink gives her: at der er tale om en, der har studeret jazzen „næsten videnskabeligt“ og om en der også er kendt under sit eget navn. Nogle må have begyndt at kunne lægge to og to sammen.

I juli 1933 løftes pseudonymiteten eksplicit for første gang. Et usigneret klip i scrapbogen fra *BT* juli under rubrikken „Mærkelig – men talentfuld“ siges der følgende:

„Det er en offentlig Hemmelighed, at den 'Leonhard' [sic], der i de senere Aar har leveret Musikken til RiddersalRevyerne, er en ung Komponist og Organist ved navn Bernhard Christensen.“ (*Scrapbog*)

Det påpeges, at Bernhard Christensen som jazzkomponist er atypisk på flere måder: selv musikkyndige spidser ører over for hans melodier, han gør det ikke for pengenes skyld, og „han hader at blive omtalt i Pressen“, nærer „en sand Skræk for at blive fotograferet og rost“.

Han får opført sine jazzværker og arrangerer for Tuxen i radioen, nævnes det. Men også som orgelspiller har han „et godt Navn. Ved adskillige Kirkekoncerter har han tolket gamle Komponisters Melodier paa en saadan Maade, at man skulde forsværge, at han ogsaa mestrede Jazz'ens Kunst.“

Celestin/Floridorfiguren optræder formentlig første gang i en stor fotoillustreret avisforomtale af en Jazzkoncert i Størekkassen så sent som d. 17. marts 1935, hvor Bernhard Christensen omtales som

„den unge Organist og Komponist, vor hjemlige CelestinFloridor, der med lige stor Iver og Dygtighed dyrker den alvorsfulde Kirkemusik og den mere lebendige Jazz.“ (*Scrapbog*)

Man ved nu – i 1935 –, hvem han er. Han er ikke længere anonym, men man har svært ved at rumme, at han forener de to sfærer, „den alvorsfulde kirkemusik“ og den profane, „mere lebendige jazz“, dagsiden og natsiden. En tilsvarende dualistisk model gør sig gældende når det kommer til spørgsmålet om de sorte, de hvide og jazzen, tydeligst i jazzoratoriet *Trompetkvadet* (1934). Om „de hvide“ hedder det således i omkvædet til *Josephines Vise*: „De er hvide på facaden / men

når det bli'r mørkt på gaden / så er de hvide også sorte. Deres drømme får en anden klang“. Her en nærmest renlivet freudiansk metaforik på spil.

Hvad fællesnævneren mellem de tilsyneladende så uforenelige sfærer kunne være er dog trods alt fremme allerede i samtiden. Den citerede 1935foromtale fortsætter således:

„Der er dog ikke saa stor Forskel, som man maaske vil tro, på den gammelklassiske og nyjazziske Musik, snarere visse Overensstemmelser i begges lige store Afstandtagen fra alt, hvad der smager af romantiskmelodisk Sentimentalitet.“ (*Scrapbog*)

Altså det antiromantiske som den saglige sammenhæng, der kunne bryde myten. Myten træffer noget rigtigt, men er skæv og skjuler noget. Det er ret afgørende for, hvordan dobbeltidentitetsproblematikken anskues fra Bernhard Christensens egen side.

---

## Afsluttende

Vi eksemplificerede i begyndelsen den kulturradikale, jazzprægede pol i Bernhard Christensens virke tilbage i 1930'erne, „Danmarksfilmen“. Sluttelig vil jeg eksemplificere den anden side af hans virke, kirkemusikken, og her med et nutidigt eksempel.

Det drejer sig om salmen „Hvad mener I om Kristus“, salme nr. 54 fra *Den Danske Salmebog* (2003), en af de allermest sungne nyere salmer i Folkekirken. Teksten er af K.L. Aastrup (1941) og melodien altså af Bernhard Christensen (1965), en enkel salmemelodi i 'kirkestil', ikke gnist af jazz, men en fleksibel, tekstartikulerende rytme i et „menighedssangbart“ idiom.<sup>23</sup>

At en komponist kan være på hjemmebane inden for to umiddelbart så forskellige musikalske verdener, er måske ikke et problem i dagens kultursituation. I en „postmoderne“ tid kan meget tages til efterretning som lige gyldigt; en musikalsk identitet kan rumme meget forskelligt, skellet mellem „det høje“ og „det lave“ i musikken er blødt op, men når vi netop fokuserer på identitet og på hvordan den opstår, leder vi også efter det som kendetegner netop denne person, til forskel fra andre. En identitet kan netop være sammensat af ikke indlysende forenelige elementer, men vi må interessere os for, hvordan dens elementer konkret kommer til at hænge sammen.

---

23 „Hvad mener I om Kristus“ (1965; teksten 1941). YouTube har en række optagelser, bl.a. denne, en lydoptagelse med vist tekst:

[https://www.youtube.com/watch?v=TcrKJADArhI&list=PLo9Yt2A14pOGjoUpp8\\_vMzO0kYeGoBbiy](https://www.youtube.com/watch?v=TcrKJADArhI&list=PLo9Yt2A14pOGjoUpp8_vMzO0kYeGoBbiy)

Bernhard Christensen kunne engagere sig i jazzen og give den en profileret rolle i kulturradikalismens sammenhænge og han kunne imødekomme tilskyndelser til at bidrage til kirkemusikken i dens Laub'ske udmøntning. Begge strømninger var kritisk over for det romantiske i musikken, og det fald godt i tråd med Bernhard Christensens egne tanker, sådan som vi har set det.

De to felter havde også det tilfælles, at de var stærkt kontroversielle dengang. Kontroverserne udspillede sig på to forskellige slagmarker, og på begge slagmarker var der andre der „tog tævene“, så at sige. På jazzområdet var det Poul Henningsen, på kirkemusikområdet var det bl.a. – og ikke mindst – netop Mogens Wöldike. Da Bernhard Christensen i 1934 på bestilling skrev musik til balletten *Enken i Spejlet* til det Kgl. Teater, der gerne ville være ungt med de unge, var han alene, og selv om balletten blev godt modtaget i offentligheden og spillede mange gange gennem nogle sæsoner, så var orkestermusikernes stærkt negative og hånlige holdning til hans jazzprægede musik en rystende oplevelse, som han endnu da jeg mødte ham i de tidlige 80'ere talte om med indignation.

Da jeg som grøn forsker mødte Bernhard Christensen første gang, havde jeg en ide om, at det kulturradikale havde en plads i barndomshjemmet, at de drøftede Brandes og Ibsen og den slags ved bordet. Det var en overraskelse at opdage, at han faktisk kom fra et ikke-brandesiansk faktorhjem med tilknytning til metodistkirken.

---

## Litteraturliste

### **Utrykte kilder**

*Dagbog*, 22.8.-17.9. 1925. Håndskrevet, autograf, 41 upaginerede sider.

In: *Lommebog for Skoleelever 1921* (15. Aargang). København: V. Richters Forlag. Bogen rummer en række artikler etc. af almanakkarakter samt fortrykte sider til udfyldning til forskellige formål.

Et fortrykt skoleskema er udfyldt med skemaet for BCs rus-semester, 1925 (s.125)

Dagbogssiderne omfatter endvidere 13 sider vedr. 1921 og tre sider vedr.

1924. Fotokopi i PKPs arkiv.

*Brevveksling* mellem BC og Herman D. Koppel, marts 1929-juni 1930, maj 1935.

Maskinskrevet afskrift v. Flemming Behrendt.

Breve fra BC til Koppel (marts 1929, 12.7.1929, udateret [13.7.-28.7.]1929, 27.3.1930, 2.5.1930, 15.5.1930, 31.5.1930, udateret [juni 1930], 2.5.1935), fra Koppel til BC 17.6.1928 [skal være 1929], 29.7.1929). Fotokopi i PKPs arkiv.

*Scrapbog* [1930-1955]. Brunt kartonbind 26 x 40,5 cm., 94 s.

Indklæbde avisudklip (fra udklipsbureau), samt enkelte koncertprogrammer og breve o.l., indklæbet kronologisk, ikke nødvendigvis dateret. Klippene er ikke nødvendigvis komplette artikler. Fotokopi i PKPs arkiv.

*Festskrift* til Bernhard Christensens 50-års fødselsdag d. 9.3.1956. Stencilleret.

Uden titel, upag. A4-format, 5 ark i papiromslag med brun papirtape-ryg. „Leonard“, signeret „Poul“ [Henningsen] (2 s.), [s. III, V].

Forside: Stregtegning af BC med bamba, signeret „EM“ [Egon Mathisen] og dateret „Rågeleje jun. 1936“ [s. I]. I øvrigt bidrag af Sven Møller Kristensen, Egon Mathisen, Nina Mathisen og Kjeld Abell. PKPs arkiv.

#### *Fonogram:*

*Musik des Orients*. Aufgebaut und erläutert von E.M. von Hornbostel. Eine

Schallplattenfolge orientalischer Musik von Japan bis Tunis. Textbuch und 12 Schallplatten, 25 cm /78 rpm. 1931.

Det originale teksthæfte mangler i det eksemplar, der har tilhørt BC. I stedet er det forsynet med et dansksproget teksthæfte udarbejdet af BC, maskinskrevet og med blyantskrevne nodeeksempler på basis af Hornbostels erlånerungen.

#### **Litteratur**

Behrendt, Flemming 1988: *Fra et hjem med klaver. Herman D. Koppels liv og erindringer*. Hans Reitzel.

Christensen, Bernhard 1983: *Mit motiv. Musikpædagogik bygget på rytme og improvisation*. Gyldendal.

Fjeldsøe, Michael 2013: *Kulturradikalismens musik*. Museum Tusulanum. (= Danish Humanist Texts and Studies Vol. 45).

Hammerich, Paul 1986: *Lysmageren. En krønike om Poul Henningsen*. Gyldendal.

Hertel, Hans 2012: *PH – en biografi*. Gyldendal.

Møller Kristensen, Sven: Redaktionelt stof. *HOT* 1934-1935.

Møller Kristensen, Sven 1979: *Den kødelige rationalisme. Digtning. Musik. Opdragelse. Kultursociologi. Artikler og vers 1936-79*. Gyldendal. Udg. v. Thomas Bredsdorff, Hans Hertel og Jørgen Bonde Jensen.

Næsgaard, Sigurd 1928: *Kortfattet Sjælelære*. 2. udg. Populær-videnskabeligt Bibliotek. Martins Forlag.

Panum, Hortense 1920: *Musikhistorien i kortfattet Fremstilling*. P. Haases Forlag. Anden forbedrede og forøgede Udgave.

Pedersen, Peder Kaj 1985/86. „Den rytmiske udfordring’ Bernhard Christensen 80 år. Streger til et portræt.“ *DMT*, vol. 60, s. 295-305.

Pedersen, Peder Kaj 1992. „Bernhard Christensen. En jazzinflueret komponist? En undersøgelse af nogle tidlige værker.“ *Col Legno. Musikalske studier fra Institut for musik og musikterapi og Nordjysk musikonservatorium* vol. I, s. 73-95.

- Pedersen, Peder Kaj 1999. „Faser og temaer i Bernhard Christensens musikpædagogik“. *Nordisk musikkpædagogisk forskning*. Årbok vol 3 (= NMH-publikasjoner 1999:3), s. 109-48.
- Pedersen, Peder Kaj 2002. „Kulturradikale spor i dansk musik og musikpædagogik. Eller: hvorfor en musikhistoriker interesserer sig for musikpædagogik.“ *Musikpædagogiske refleksioner. Festskrift til Frede V. Nielsen 60 år*. Danmarks Pædagogiske Universitet, s. 59-74.
- Pedersen, Peder Kaj 2003/04. „Kunstner og Pædagog. Bernhard Christensen 9. marts 1906 – 20. marts 2004“. *Dansk Musiktidsskrift* vol. 78, s. 294-98.
- Pedersen, Peder Kaj 2006. „Omkring Bernhard Christensens Arkiv på Det Kongelige Bibliotek. Opskrifter til det 20. århundredes danske 'soundtrack'“. *Musikvidenskabelige kompositioner. Festskrift til Niels Krabbe*. Det Kongelige Bibliotek (= Danish Humanist Texts and Studies Vol. 34), s. 307-23.
- Pedersen, Peder Kaj 2009. „PH-viser dengang og nu. Musikken i Poul Henningsens kulturkritik og visepraksis.“ *Kulturmoderniseringens paradokser. Studier i PH's kulturbegreber, kritik og praksis*. Red. Anne Borup og Jørn Guldborg. Syddansk Universitetsforlag, s. 259-303.
- Pedersen, Peder Kaj 2013. „Fremragende forskning i kulturradikalismens musik“. Anmeldelse af Fjeldsøe, Michael 2013. *Seismograf/DMT* 19.12.2013. <http://seismograf.org/anmeldelse/fremragende-forskning-i-kulturradikalismens-musik>
- Riemann, Hugo 1901: *Geschichte der Musik seit Beethoven (1800-1900)*. Berlin; Stuttgart.
- Ruud, Even 2013: *Musikk og identitet*. 2. udgave. Universitetsforlaget.
- Sørensen, Søren 1974. *Københavns drengekor gennem 50 år*. Wilhelm Hansen.
- Thorsen, Jens Jørgen 1987. *Modernisme i dansk malerkunst*. København: Palle Fogtdal.
- Vogel-Jørgensen, T.: *Bevingede Ord*, 5. udg., 3. opl., Kbh. 1979.

---

### English abstract

Bernhard Christensen is interesting in the perspective of musical identity because he combines work as a church musician with activity as a composer of jazz-influenced music for revues and films and as a pioneering figure in music pedagogy on the basis of „rhythmic music“. The article illustrates how this complex musical identity emerged and how contemporaries viewed it. The sources are unpublished diary entries from autumn 1925, an exchange of letters with his friend Herman D. Koppel from 1929-30, and a selection of newspaper articles dealing with the duality in Bernhard Christensen's activity as a musician and composer.



Susan Lindholm is a Ph.D. candidate in History at Malmö University, Sweden. Her research interests include constructions of self and other within and through historical and locational contexts. Her dissertation explores Hip-hop culture in-between Chile and Sweden.

**Keywords:** Sweden and Latin America, R&B, Hip-hop, masculinity, whiteness.

---

# CREATING A “LATINO” ARTIST IDENTITY IN-BETWEEN SWEDEN AND LATIN AMERICA – A COMPARATIVE APPROACH

*This article engages in a close comparative reading of the creation of a “Latino” artist identity by two Swedish artists – Fredrik FreddeRico Ekelund and Rodrigo Rodde Bernal. By focusing on the theoretical concept of white Swedish masculinity, it aims to deepen the understanding of how such identities are created within and against the background of specific historical contexts and locations.*



This article traces the way in which Swedish R&B artist Fredrik *FreddeRico* Ekelund, whose song “Don’t Go” was extremely successful on the Central American market in 2013, creates a “Latino” artist identity in-between Sweden and Latin America. It discusses such an identity as part of a bigger research project that focuses on the significance of representation and difference in Hip-hop culture in-between Chile and Sweden.<sup>1</sup> The article contrasts the construction of a “Latino” artist identity by Fredrik, who does not have any immediate familial ties to Latin America, with the “Chilean” or “Latino” identity claimed by Rod-

---

1 Lindholm 2014, 2015.

rigo *Rodde* Bernal, whose family came to Sweden during the 1980s as part of a group of Chilean refugees who fled the country following a military coup led by Augusto Pinochet in 1973.

Elsewhere, I have discussed how Rodrigo *Rodde* Bernal, a member of the Sweden-based group *Hermanos Bernal*, which performs its raps solely in Spanish and primarily directs its music at a Chilean diaspora, negotiates difference in what I have called the Hip-hop zone in-between Chile and Sweden.<sup>2</sup> I have argued that *Rodde's* definition of a "Chilean" or "Latino" identity through music can be read in three different ways: first, as a means to remind Swedish society of the 1970s, a time during which Chileans were warmly welcomed in Sweden; second, an attempt to become "Swedish" by defining his difference as specifically "Chilean" in the context of a multiculturalism debate stressing difference as desirable, which emerged during the 1990s; and third, as a means to represent a "Chilean" identity through music within a Chilean diaspora.

This article extends this discussion by contrasting Rodrigo *Rodde* Bernal's "Chilean" identity with Fredrik *FreddeRico* Ekelund's "Latino" artist identity. Based on an interview with Fredrik, it sets out to trace the construction of such an identity by outlining the way in which he first creates and draws upon stereotypes such as "Latino", "Swedish" and "U.S. American", as well as the backdrop against which such stereotypes are constructed; and second, the way in which he navigates in-between these stereotypes and thereby opens them up for negotiation.

---

### Locating white Swedish masculinity

By asking how a "white" Swedish artist can create a "Latino" identity through music, this article contributes to earlier research on Swedish whiteness.<sup>3</sup> As sociologist Gurminder K Bhambra has pointed out, citizenship in Western nations has from the very beginning been marked by constructions of an image of "the Other".<sup>4</sup> The arrival of non-European migrants to Europe in greater numbers, starting with the second half of the 20<sup>th</sup> century, is therefore no unprecedented challenge to definitions of citizenship. Their presence has nevertheless fuelled an identity debate that, as sociologist Floya Anthias points out, is primarily concerned with ethnic markers and the construction of new frontiers along the lines

---

2 Lindholm, 2015.

3 See amongst others: Hubinette and Mählck 2015; Lundström 2014; Mattsson 2010; Mählck 2013; Pallas 2011. Mattsson's article is part of a theme issue on whiteness issued by the Swedish journal for gender studies (*Tidskrift för genusvetenskap*). Historian Nell Irvin Painter's book "*The History of White People*" is an example of the study of whiteness in a US American context.

4 Bhambra 2015.

of which migrant identities are defined as "hostile", as their "culture" and "ways of life" are seen as incompatible with Western societies.<sup>5</sup>

Citizens of rich western countries, who are perceived as "white", tend not to be seen as migrants when they move across national borders, however. Sociologist Catrin Lundström who in her book "White migrations: Gender, whiteness and privilege in transnational migration" studies the negotiation of whiteness by Swedish women who define themselves as "white" in a transnational context, points out that "white" people "out of place" are seen as tourists, expatriates, mobile professionals or "just passing as a European or North American".<sup>6</sup> This article contributes to such earlier research by nuancing, locating and contextualizing the discussion on "white" Swedish masculinity; it traces it as an invisible background against which Fredrik *FreddeRico* Ekelund constructs a "Latino" artist identity.

In his book, *The Image of Man, the Creation of Modern Masculinity*, historian Georg Mosse makes a connection between masculinity and early European nation building. Primarily focusing on Germany, France and Great Britain, Mosse claims that a specific masculine stereotype emerged in Europe at the end of the eighteenth century; a stereotype that was closely linked to the formation of European nation states and the emergence of a new bourgeois society.<sup>7</sup> It was at this specific moment in European history, Mosse argues, that the male body itself for the first time came to be seen as a symbol of society and nation. Tracing the connection between different forms of masculinities and modernization in Northern Europe during the same period of time, Jørgen Lorentzen and Claes Ekenstam argue that constructions of masculinities are dependent not only on maintaining a difference between the sexes but also on the dynamics between constructions of different masculinities and un-masculinities.<sup>8</sup> Mosse and Lorentzen & Ekenstam claim that such countertypes were often explicitly marked as homosexual, which means that heteronormativity was one of the defining features of such masculine stereotypes.<sup>9</sup>

Studies focusing on the negotiations of masculinity in Sweden have argued that a concept of the gender-equal "new man" emerged within the framework of a "Nordic model" of gender equality in the 1970s.<sup>10</sup> The construction of such a framework defining gender equality as a uniquely Swedish or Nordic project can be traced back to a general modernization project that took hold in Sweden after the Second World War. The gradual emergence of a Swedish self-image that

---

5 Anthias 2008, p. 6.

6 Lundström 2014, p. 2.

7 Mosse 1996.

8 Lorentzen and Ekenstam 2006.

9 Mosse 1996, p. 57.

10 Farhani 2013; Jalmert 1984.



The Swedish R&B artist *FreddeRico*. Copyright: Isabella Söderdahl 2015.

defined Sweden as politically neutral and as an international voice of solidarity working against racism and for gender equality also included the perception that Sweden itself had more or less succeeded in establishing a non-racist society.<sup>11</sup> The stereotype of the gender-equal “new man” that was created within this framework has nevertheless also served to reinforce hegemonic aspects of masculinity by conflating Swedishness with whiteness, middle-classness and heteronormativity.<sup>12</sup>

Like any national or racial stereotype, such a construction of “white” Swedish masculinity draws on a notion of difference that claims a “radical and unbridge-

11 Tolvhed 2008; Hübinette and Mählick 2015.

12 Pringle and Balkmar 2006; Farhani 2013, p. 154; Järvklo 2008.

able separation" between fixed and naturalized categories.<sup>13</sup> Such naturalized stereotypes are "continuously constructed in a (power) relation" to each other in specific historical contexts in which whiteness serves as the hegemonic, and therefore invisible background against which other racial or ethnic identities such as "Latino" or "black" are constructed.<sup>14</sup> Such a power relation is also marked by what sociologist Aníbal Quijano calls "the coloniality of power", which becomes visible as stereotypes are analysed within their specific historical contexts.<sup>15</sup> The emergence of a stereotype of "Latino" masculinity as machismo can, according to anthropologist Norma Fuller, for instance be traced back to Spanish colonial societies in Latin America in which "ethnic, racial and class domination was more pronounced, and in which much more accentuated forms of feminine repression and masculine dominance were promoted than in Spanish society or within native cultures."<sup>16</sup>

The process of identity construction in-between such stereotypes is based on a complex "play of identity and difference" that is marked by both fear and desire directed at "the Other" and the "internalization of the self-as-other" by those identified as "the Other".<sup>17</sup> This points towards a second notion of difference: a difference that is "positional, conditional and conjunctural" that acknowledges that identities are always open to negotiation and not "a possessive attribute of individuals or groups".<sup>18</sup> The negotiation of such identities along the lines of race and masculinity has a long tradition in the field of popular culture that, as Norman Mailer pointed out as early as 1957, has developed into a space in which "young white men negotiate the idea of how their masculinity can be lived".<sup>19</sup> In his book "From Jim Crow to Jay-Z: race, rap, and the performance of masculinity", cultural theorist Miles White outlines a history of such negotiations in a US American context.<sup>20</sup>

This is the context within which this article sets out to trace Fredrik *FreddeRico* Ekelund's "Latino" identity as an artist by taking two aspects into account: first, the way in which he both creates, and draws upon stereotypes such as "Latino", "Swedish" and "U.S. American", as well as the backdrop against which he constructs such stereotypes; and second, the way in which he navigates

---

13 Hall 2005, p. 448.

14 Farhani 2013, p. 156.

15 Quijano 2000.

16 "Ello se debería a que, en las sociedades coloniales ibéricas la dominación étnica, racial y de clase fue muy acentuada y propició formas de sojuzgamiento femenino y predominio masculino mucha más marcadas que en la sociedad española o en las culturas nativas." Fuller 2012, p. 120. For a discussion of the impact of the macho stereotype on the study of men and masculinities in South America see: Gutman and Vigoya 2005.

17 Hall 2005, p. 446.

18 Hall 2005, p. 448; Anthias 2008, p. 7.

19 Mailer 2007 [1957]; Neal 2005, p. 370.

20 White 2011.

in-between these stereotypes. Before engaging in such an analysis, I will briefly discuss the material used in this article.

---

## Method, material and structure of the article

By engaging in a close and comparative reading of the creation of two specific artist identities, this article aims to deepen the understanding of how such identities are created within and against the background of specific historical contexts and locations. Both my earlier article on the negotiation of difference by Rodrigo *Rodde* Bernal and the current article are the result of in-depth interviews. Based on the one and a half-hour long recording of an interview I conducted with Fredrik *FreddeRico* Ekelund in September 2014 in Lund in the south of Sweden, and its subsequent transcription, this article aims to make visible the negotiations behind his creation of a “Latino” identity as a musician.

Drawing on Martin Buber’s philosophy of dialogue, historian Malin Thor Tureby points out that interviewers create an understanding of the past in dialogue with their interviewees, which is why their interpersonal relationship becomes central in the analysis of the resulting interview material.<sup>21</sup> Much in the same vein, both sociologists Amy L. Best and Paula Mählcck argue that whiteness can be described as an interactional accomplishment created during an interview, as both interviewer and interviewee(s) actively manage and negotiate their racial positionalities.<sup>22</sup> In the following analysis, I therefore make every effort to make visible the impact of the interpersonal relationship between Fredrik and myself on the outcome of the interview.

This article also draws on the lyrics, narrative and performance of the video of *FreddeRico*’s hit song “Don’t Go”, as well as images and interviews published on his official website. No structured textual or narrative analysis has been made of this material, however. It is mainly used to illustrate *FreddeRico*’s representation as an artist which he described and negotiated during our interview. I have translated all lyrics and interview quotes from Swedish and Spanish into English.

The article is structured in three main sections that will trace Fredrik’s creation of a “Latino” identity as a musician. They consider: first, the way in which during our interview Fredrik described his career as “Latino” artist *FreddeRico*, particularly in Central America; second, the construction of his “Latino” identity as an R&B artist viewed in the context of “black” pop music; and third, the way in which Fredrik creates a connection to Central, or Latin America outside of a

---

21 Thor Tureby 2001, p. 335.

22 Best 2003, p. 895; Mählcck 2013, p. 68.

music context by creating and negotiating in-between different stereotypes.<sup>23</sup> At the end of every section, the article briefly contrasts Fredrik's "Latino" identity as a musician with my earlier work on Rodrigo *Rodde* Bernal's negotiation of difference in the Hip-hop zone in-between Chile and Sweden.

---

### **Being *FreddeRico* in-between Sweden and Central America**

This first section discusses how Fredrik sets out to create an identity as a musician in general, and in a Central American context in particular. During our interview Fredrik told me that he grew up listening to his father's large music collection, and that his aunt, who is a vocal coach, started to give him singing lessons at an early age. In the late 1990s, at the age of fifteen, Fredrik came into contact with other young male musicians in Lund, most of whom were rappers or beatmakers. This meant that there were only few openings for singers like himself, which is why he:

[...] eventually got tired of this [...] focus on rap [...] you could sing a refrain in some songs but [...] there was more focus on rap during that time.

Thus, Fredrik did not become part of what he describes as a growing Hip-hop scene in Lund during the 1990s. Instead, he decided to withdraw from the other musicians in order to deepen his musical knowledge and find his own sound. That means that Fredrik claimed that he did not create his identity as a musician through a connection to or communication with other musicians. At a later stage, he further stressed such an individual approach by telling me that he was not in contact with and did not plan to contact other musicians or producers such as The Salazar Brothers, who inter alia also produce artists in Chile. Such a description of the creation of an artistic identity differs fundamentally from a Hip-hop tradition that stresses collective learning and creation and the membership of different "crews".<sup>24</sup>

Fredrik also chose his stage name *FreddeRico* early on:

I chose [the name] in school. Me and two other guys often skipped classes. But we had a nice music teacher who always opened the mu-

---

23 During our interview, Fredrik spoke of both Central America and Latin America. While Central America is the geographical location in which Fredrik became successful as an R&B artist, he used the name Latin America primarily when he was referring to cultural or linguistic differences between Sweden and Latin America.

24 Söderman 2007.

sic room for us and we hung out there and one of them was rapping and I was the singer and the other guy put on some beats [...] and then there was this Spanish teacher who, on his way to the teacher's lounge, used to call out "Frederico! You have to attend my lesson now!" So the guys also started to call me Frederico. And then... and then it just turned out that way. So ever since I was at school people have been calling me Frederico as a musician [...] and that turned out to be suitable for Latin America.

It should be noted, however, that the spelling of his stage name differs from the simple Spanish version of his first name: Fredrik. *FreddeRico* is a combination of Frederico, the name he refers to in the above quote, and the Spanish word "rico", that can simply mean "rich", but is also used in the very common expression "Que rico!" which can be translated as "cool" or "sexually attractive". He also added a second "d" to his artist name in order to create a "mix between Swedish and Latin American contexts." As an artist, Fredrik thus describes himself as an individual who chooses his own sound and name, without being determined by any form of group identity.

In 2012, Fredrik signed a deal with the Swedish production company Pitbull Productions Inc. The first single that they produced together was released in Sweden and was called "I Will". With the second single "Don't Go", they then decided to target the Central American market:

We started off thinking that we would apply the same strategy as everyone else here in Sweden. We started with the local radio station *Din Gata* [a local radio station in Malmö] and thought that if we were lucky some of the bigger radio stations would become interested and that we could get some gigs here in Sweden. But as we sat talking one night, [his production company told him] "you have contacts in Central America, why don't you try to [launch your music] there? It is actually a much smarter thing to do. There are so many people [...] Our aim is to reach the [U.S.] American market. And it is much easier to go through Latin America than to go through Sweden.

His girlfriend, who is from El Salvador, created the contacts to Central America that Fredrik refers to in this quote. With her help, Fredrik and his production company started to send "Don't Go" to radio and TV stations and other musicians, primarily in El Salvador. The song spread quickly from one radio station to the other and ended up being played in El Salvador, Honduras, Costa Rica, Nicaragua and other countries in Central America. "Don't Go" became a huge hit, and its video, which was aired on numerous TV-stations throughout the region,



received over one million views on the Internet platform YouTube. Although *FreddeRico* did not travel to Central America at that time, he was featured in over twenty TV and radio interviews that were all conducted in Spanish. During our interview, Fredrik claimed that these stations reach 7 to 8 million viewers per show, whereas a Swedish TV show only reaches one million viewers on a Friday evening. His primary motivation for launching his career on the Central American market is thus to reach a bigger audience through his music.

A few of the interviews in which Fredrik was featured can be found on his website. During one of them, an interview with Central American TV-Channel Canal 33's entertainment show Alo33, the female TV host asked Fredrik why he claimed to have "a strong connection to Central America" although he is not from the region himself. To this question Fredrik answered that his girlfriend is from El Salvador, which is why his "heart is in El Salvador". As an artist, Fredrik thus creates a connection to Latin America through his girlfriend, the person who made it possible for him to launch his music on the Central American market.

As the success of "Don't Go" on the Central American market came very quickly, Fredrik did not have an official website as *FreddeRico* when the song hit the charts. Together with his production company he therefore created an official artist narrative based on the questions he received during these interviews. He told me that they:

[...] had done some research on what I had been doing before [the success of his song "Don't Go"], so they had gone back, way back [and they brought up] things that I almost had forgotten [...] So they had kept pretty good track of my background, almost better than I did myself!

This official artist narrative that can be found on *FreddeRico's* website starts in 2003. It mentions, among other things, that he produced and recorded the theme song for Britney.com, the "biggest Britney Spears page created on the Internet", and that one of his songs was featured on a mixtape that included songs by well-known Hip-hop artists such as Kanye West, Lil Wayne, and Ice Cube in 2008.<sup>25</sup> Thereby, it situates *FreddeRico* in the context of popular U.S. American artists. Combined with the fact that, as I have mentioned above, Fredrik's final aim as a musician is to become successful on the U.S. American market, I argue that the narrative adds up to a conscious attempt to create a U.S. American artist image. Fredrik and Pitbull Productions Inc. nevertheless also produced a Spanish version of "Don't Go" in cooperation with the El Salvadorian Hip-hop artist César Díaz

25 A mixtape is a compilation of different songs that has a special history in a Hip-hop context.

Today, it refers to full-length albums released for free that can feature original music, freestyles or remixes of popular songs.

Alvarenga, also known as *Debil Estar*. In this version, *FreddeRico* sings a Spanish translation of the refrain while *Debil Estar* raps. By using a Spanish-sounding artist name and producing a Spanish version of “Don’t Go”, Fredrik thus also places himself in a Central or Latin American context as an artist. Therefore, I argue that Fredrik creates a “U.S.-Latino” artist identity in-between a U.S. American and a Central or Latin American context. As literary scholar Patricia M. Montilla points out, Latinos are “the fastest-growing group in the United States today”, and while “not all Hispanic Americans are bilingual, Spanish is a very significant cultural marker among Latinos.”<sup>26</sup>

I claim that the construction of such a “U.S.-Latino” image also becomes evident in the aesthetics of the video of “Don’t Go”, as well as *FreddeRico*’s official website. The first frame clearly states the name of his production company – Pitbull Productions Inc. While this company is not in any way associated with the hugely successful U.S.-Cuban rapper, producer and songwriter Armando Christian Pérez, also known as *Pitbull*, Fredrik admitted that many Central American interviewers at first assumed that he was associated with *Pitbull* due to the name of his production company.<sup>27</sup> I also argue that in this video and on his website, *FreddeRico* draws on or refers to an artist identity that is very similar to the artist identity created by *Pitbull*: both have very short hair, both wear suits without a tie and a partially unbuttoned shirt. Their songs also have similar lyrical content: both artists mainly focus their lyrics on heterosexual relationships with women.

When comparing those aspects of *FreddeRico*’s “U.S.-Latino” artist identity discussed in this first section to *Rodde*’s construction of a “Chilean” identity, some fundamental differences become visible. While *Rodde* was also quick to point out that his group Hermanos Bernal is not part of a bigger group of Swedish-Chilean Hip-hop artists, he claimed a close connection to other artists such as the production company The Salazar Brothers as well as a number of other musicians from Chile. While *Rodde* does have a family background in South America, he claims a “Swedish” artist identity in Chile, as he argues that as such he has a higher status and receives a higher salary.<sup>28</sup> He only claims a “Chilean” artist identity in the context of a Chilean diaspora *outside* of Chile. *FreddeRico*, on the other hand, does not make a difference between his artist identity in Sweden, Latin America or the United States. While he thus solely represents himself as an individual “U.S.-Latino” artist, the music of Hermanos Bernal aims to “speak for” all those Chileans who do not live in Chile.

---

26 Montilla p. xii.

27 Cepeda 2010, p. 36.

28 The debut album of Hermanos Bernal is, in fact, called “Directo de Suecia”, that is, “Direct from Sweden.”

## Being *FreddeRico* in the context of “black” pop music

In this second section I set out to discuss Fredrik’s artist identity in the context of “black” pop music. As Johan Söderman has argued in his study on the artistic strategies of Hip-hop artists in Sweden, rappers are often torn between commercial and non-commercial discourses in their construction of professional identities.<sup>29</sup> Much in the same vein, during our interview Fredrik shifted between describing an identity as a professional musician, on the one hand, and following his sensibility or feeling (in Swedish: *känsla*), on the other.<sup>30</sup> He claimed that his quest for “feeling”, can be used to explain his success on the Central American market by stating:

I am happy that my music has been able to [reach Latin America]! That feels incredible! . [...] When we tried [to launch his single “Don’t Go” on the Central American market] I thought [...] why should [people in Latin America] like music that is so far from what I believed, but it is much closer with this R&B and soul genre . [...] It is built on feeling [in Swedish: *känsla*], it is built on openness, it is built on warmth. And all of that exists down there. And that is what we do not have here. [...] We are not created in that culture and we do not have that view of life.

*But R&B is not originally from Latin America?*

No, but I mean [...] all that lies behind that type of music: sensibility, warmth, openness that they have [...] that we do not have here [...] I believe that that which worked with “Don’t Go” with [...] the Latin American people was that it is – salsa and Latino music is also very much based on feeling – it is a music genre that is based on feeling, and R&B and soul are also very similar.

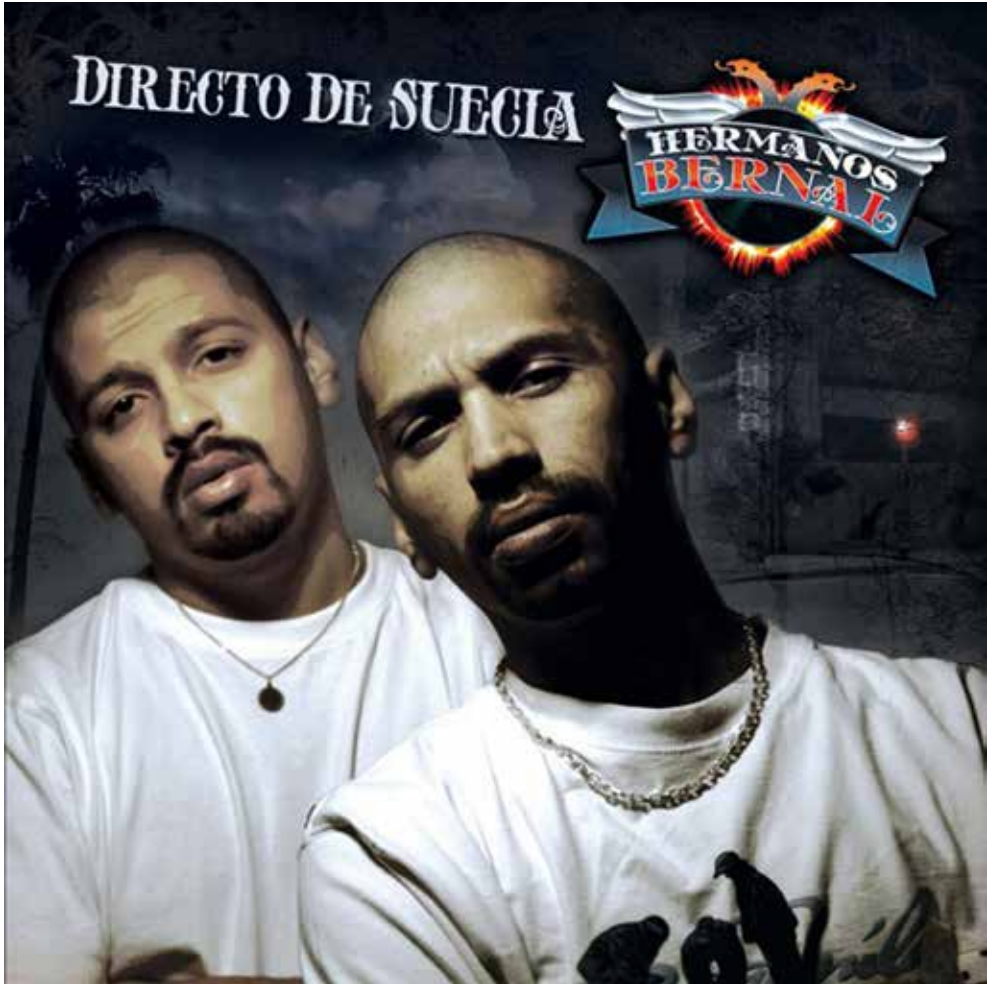
This quote represents one of the repeated instances during our interview in which Fredrik drew on a stereotype of a warm and open Latin America filled with “feeling”, or, in Swedish “*känsla*”. In an attempt to make sense of his success, Fredrik claims that both R&B and “Latino” music are based on “feeling”, which is why his own sound, which he also describes as based on “feeling”, could become successful in Latin America. Music thereby becomes the means to create a connection to Latin America by creating a “U.S.-Latino” identity as an R&B artist.

*FreddeRico*’s official website nevertheless also describes his sound as a “fresh mix of R&B, Hip-hop and pop”. In her book “*New York Ricans from the Hip-*

---

<sup>29</sup> Söderman 2007.

<sup>30</sup> The notion of “feeling” is here used only as an empirical category, mainly as the antithesis of rationality.



Rodrigo Rodde Bernal and Cristian Soyloco Bernal on the cover of the Hermanos Bernal debut album "Directo de Suecia". Copyright: Hermanos Bernal 2015

*hop zone*" Raquel Rivera outlines the influence of Puerto Rican migrants on the emergence of Hip-hop in New York.<sup>31</sup> Rivera thereby addresses what María Elena Cepeda calls the "intimate historical, racial and artistic relationships between Latinos and African Americans" that becomes visible through the participation of "Latinos" in what has been labelled "black" pop music.<sup>32</sup> As cultural theorist Mark Anthony Neal argues, genres such as R&B and Hip-hop can be discussed under the umbrella term of "black" pop music in a U.S. American context, a genre that, as I have mentioned above, has developed into a space in which "young white men negotiate the idea of how their masculinity can be lived".<sup>33</sup> In the words of bell hooks, such a negotiation becomes possible:

31 Rivera 2003.

32 Cepeda 2010, p. 37.

33 Mailer 2007 [1957]; Neal 2005, p. 370.

When race and ethnicity become commodified as resources for pleasure [that means that] the culture of specific groups, as well as the bodies of individuals, can be seen as constituting an alternative playground where members of dominating races, genders, sexual practices affirm their power-over in intimate relations with the Other.<sup>34</sup>

Therefore, I will briefly discuss *FreddeRico's* creation of a "U.S.-Latino" artist identity against a stereotype of "black" masculinity in pop music. Cultural theorist Todd Boyd claims that in a Hip-hop context a "black" masculinity can be seen as the "antithesis of what could be described as White masculinity" that he in turn defines as "upright, stiff, and mechanical".<sup>35</sup> In Boyd's words such a "black" masculinity is defined by a:

Cool [...] detached, removed, nonchalant sense of being. An Aloofness that suggests one is above it all. A Pride, an arrogance even, that is at once laid back, unconcerned, perceived to be highly sexual and potentially violent.<sup>36</sup>

Boyd's description of a "white" masculinity largely corresponds with Fredrik's definition of Sweden as cold, stiff and mechanical in this quote from our interview:

They [Latin Americans] are so very much different than we are. They are so incredibly much warmer; they are so incredibly more spontaneous than we are.

Yet, the description of "black" masculinity outlined by Boyd is not the warm, communicative identity filled with feeling that Fredrik aspires to as an artist; it could even be seen as the complete antithesis to such a description. I nevertheless claim that a closer look at *FreddeRico's* performed identity and the narrative of the song "Don't Go" reveals a masculinity that corresponds with Boyd's definition of a "black" masculinity in a Hip-hop context. *FreddeRico's* performance in the video is marked by expressive angular gestures, typically associated with Hip-hop culture and thereby with a type of "black" performance that has been repeatedly "appropriated and (re)presented in [...] expressions of powerful masculinity for white males in popular culture".<sup>37</sup> I argue that by adopting such a "black" performance in mannerism and attitude and by referring to a "U.S.-Lati-

---

34 hooks 2015[1992], p. 47.

35 Boyd 2003, p. 118.

36 *ibid.*

37 White 2011, p. 89.

no" image through his style and dress, *FreddeRico* makes claims on becoming "part of a community of practice" that persists through repetition of such performances.

As an artist, Fredrik thus not only refers to the "cool, detached, removed" sense of being that characterizes the stereotype of a Hip-hop masculinity outlined by Boyd; his performance also marks him as a member of a "community of practice" in a musical context. The video of "Don't Go" can thus be seen as an example of what *FreddeRico's* website promises: a "fresh mix of Hip-hop, R&B and pop". Elements of Hip-hop become visible and audible in his angular gestures and performance, as well as in the fact that *FreddeRico* raps parts of the lyrics. Elements of R&B and pop, on the other hand, become evident in the higher timbre in which he sings the refrain, as well as the content of the lyrics that mainly address heterosexual desire and relationships. In his book *The death of rhythm and blues*, cultural critic Nelson George somewhat provocatively argues that such a contemporary commercialized and therefore popular version of rhythm and blues profoundly differs from the original, more political orientation of the genre.<sup>38</sup>

Hip-hop artist Rodrigo *Rodde* Bernal, on the other hand, defines the "Chilean" identity that he constructs outside of Chile as "cultural". As I have briefly mentioned above, this identity can be seen as a representation created both within and for a Chilean diaspora. It can nevertheless also be read as a means of reminding Swedish society of the 1970s, that is, of a time in which "Chileans" were warmly welcomed in Sweden. As such, it is an attempt to become "Swedish" by defining his difference as specifically "Chilean" in the context of a multiculturalism debate that stressed difference as desirable which emerged during the 1990s. The songs and videos produced by his group Hermanos Bernal are based on a sound and style of performance that can clearly be seen as part of the Hip-hop genre: the songs mainly consist of raps and sampled beats and the videos contain the same angular gestures that can be seen in *FreddeRico's* video discussed above. As opposed to *FreddeRico's* lyrics, the lyrics of Hermanos Bernal nevertheless often address political issues.

---

### Creating a connection

This third and last section takes a closer look at the way in which Fredrik constructs "Sweden" and "Latin America" as opposed categories outside of a musical context and the way in which he creates a connection between the two. As briefly mentioned above, Fredrik contrasted a warm, spontaneous, communica-

---

38 George 2003.

tive Latin America with a cold and materialistic Sweden during our interview, amongst others by stating:

I have always been interested in different cultures, I have always been drawn to what we in Sweden find exotic, and always had girlfriends with an immigration background and always had friends with an immigration background, and like, always been out a lot and travelled in the world, and [I] like this cultural thing, experience different cultures, understand different people and that whole part. [...] They [Latin Americans] are so different from us. They are so incredibly much warmer; they are so much more spontaneous than we are. They live more in the now, of course, due to the situation [...] how it looks down there, so they are probably sometimes forced to live in the now, but that also makes them less dependent [...] on things than we are [...].

I argue that by outlining his own definition of a Swedish "we" and a Latin American "they", in this quote also Fredrik states the reason why he wants to connect to a "Latino" identity: he deems a "Swedish" identity as lacking certain aspects that can be found in Latin America. While he thereby directly addresses his "Swedishness", I claim that there are two further aspects in this quote that can be discussed in terms of "whiteness", on the one hand, and "Swedishness", on the other: their connection through desire, as well as the "we" of shared "Swedishness".

According to Stuart Hall, a desire directed towards "the Other" serves to displace "many of our hitherto stable political categories, since it implies a process of identification and otherness, which is more complex than we had hitherto imagined".<sup>39</sup> As cultural geographer Katarina Mattsson notes, constructions of hegemonic whiteness often entail a colonial desire that not only creates segregation but also the desire to cross ethnic or racially defined borders.<sup>40</sup> The "culture of the Other" thereby becomes "spice, seasoning, that can liven up the dull dish that is mainstream white culture", whereby crossing the boundary toward it turns into a "ritual of transcendence, a movement out into a world of difference".<sup>41</sup> Tracing Fredrik's creation of a "Latino" identity thereby also becomes a way of exploring how white desire is "expressed, manipulated, and transformed by encounters with difference and the different".<sup>42</sup>

---

39 Hall 2005, p. 446.

40 Mattsson 2010, p. 13.

41 hooks 2015[1992], p. 48.

42 *ibid.*

I here argue that during our interview, "Swedishness" also became visible in the interpersonal relationship between Fredrik and myself. As sociologist Paula Mählck remarks, "the position of whiteness [or here: "Swedishness"] reveals itself [...] through the process and assumption of a shared position of whiteness between the interviewer and the interviewed". That means that by referring to a "we" in his description of Sweden, Fredrik assumed a shared "Swedishness" between him and myself.<sup>43</sup> His preconceived assumption became visible at a later stage as he asked me whether I remembered a rapper who was popular in Sweden during the 1990s. I responded that I did not live in Sweden during that time; although I perceive myself as being "white", have a Swedish last name and speak Swedish fluently, I only moved to Sweden in 2008.<sup>44</sup> Thereby, I disrupted the assumption of a shared "Swedishness" based on language proficiency and shared cultural references of the earlier stages of the interview.

I further claim that Fredrik's constructions of stereotypes of Sweden and Latin America are connected through desire, and that the physical movement of traveling to Latin America can be defined as an enactment of such a desire. During our interview, Fredrik told me that although he had not travelled to Latin America as an artist, he had visited the region on several occasions and that he had learned to speak Spanish fluently by speaking with his girlfriend from El Salvador. During his travels to Central America, his language skills came in handy as he:

[...] got into many situations [that] I think that would have ended differently if I had not been able to speak Spanish. [Being able to speak] Spanish helped me a lot, I [...] could have a conversation, and solve [...] all kinds of conflicts [At times I was met by comments such as] 'Why the hell do you come here and take our girls? Why the hell do you come here and flash?' [...] "Are you a gringo? Aaaj! Get back to your stupid country!" [...]. But then I immediately start[ed] speaking Spanish, so that [...] Above all Europeans have a higher status than people from the United States. They don't like Americans *at all* in Central America [...] they have had lots of problems with [...] America. Europeans have it much easier, and [...] when I was travelling [...] a lot of people said "Ah" But you are from the United States!" [to which I responded] "No, from Europe." [...] So then we could start talking. That means that it was an advantage that I was from Europe and not from the United States.

---

43 Mählck 2013, p. 69.

44 I was born in Finland and moved to Germany with my family when I was seven years old, where I stayed for twenty-one years until I moved to Sweden in 2008. I speak Spanish fluently as I studied it at the university in Munich, Germany.



By speaking Spanish, Fredrik in other words avoided being identified as a "gringo" or U.S.-American, which is important, as "they do not like the United States at all in Latin America". I argue that he in this quote draws on a stereotype of U.S.-Americans who do not speak any other languages than English. Speaking Spanish thus also means not speaking English, the predominant language in the United States which has become a "powerful hegemonic symbol" on a global scale.<sup>45</sup> At the same time, he also addresses a historical dimension: Fredrik's claim that Latin Americans "have had lots of problems with America" most probably refers to the history of repeated political, economic and military involvement of the United States in Latin America, and the devastating effects of different US policies on the economies and political landscapes of many Latin American countries.<sup>46</sup> By claiming a European rather than a U.S.-American identity, Fredrik also avoids being associated with such a historical background. It is interesting to note that he did not mention such reservations in a musical context in which he, as I have argued above, is actively creating a "U.S.-Latino" artist identity.

I further claim that in addition to a U.S.-American stereotype, this quote also draws upon the stereotype of Latin American masculinity as defined through machismo. Fredrik here points out his assumption that Latin American men police the sexuality of local "girls" who run the risk of being "taken" by outsiders if they are not protected by local male guardians. By signalling that he is not there to "take" these girls, he additionally also alludes to a shared heterosexual masculinity. While it could be argued that this proves sociologist Kalle Berggren's point that "normative notions of gender and sexuality are often shared across racial (and class) divides," it has to be noted that in this case a shared heterosexual masculinity cannot be proven as there is no way of knowing the actual intentions of the Latin American men that Fredrik encountered during his travels.<sup>47</sup> Following this assumption, Fredrik is nevertheless able to use normative heterosexual masculinity and desire to overcome difference and to keep the violence he associates with such masculinity at bay.

I also argue that such a "Latino" macho stereotype is constructed against the invisible backdrop of the Swedish gender-equal "new man." During our entire interview, Fredrik described his relationship with his girlfriend as equal: he pointed out, that they were making important life decisions together. He also stressed that it was important to him that they were "giving each other space" to focus on interests that they do not share with each other. At a later stage he added

---

45 For the contrasting use of English by Muslim women in Britain as an embodied act of resistance see Heidi Safia Mirza. This is another situation in which "white" privilege becomes visible, as it is contrasted to contexts in which individuals who are identified as "non-white" negotiate difference.

46 Galeano 1973.

47 Berggren 2013, p. 206.

that, although they have talked about moving to Latin America, they ultimately decided against it due to the criminality and poverty that is prevalent in the region. While, as I have pointed out above, he contrasted Latin America as warm, communicative and open and Sweden as cold and closed, I claim that this latter description of Latin America as marked by criminality and poverty works against the backdrop of Sweden as a middle-class and anti-racist country.<sup>48</sup>

When comparing the way in which Fredrik creates a connection between Sweden and Latin America with the way in which *Rodde* negotiates difference in-between Sweden and Latin America, it becomes evident that there are no big differences between their approaches. During our interview, *Rodde* also described Chile as warm and communicative and Sweden as cold and closed, and added that neither he nor his family have any plans to move to Chile. He also stressed the importance of speaking “correct Chilean Spanish” in order to create a connection to Chile as an artist, and described Chilean society as having a greater problem with sexism than Swedish society. It can thus be argued that during our interviews, both Fredrik and *Rodde* spoke from the same positionality.

The reason why they set out to create a connection between Sweden and Latin America marks a fundamental difference, however. While Fredrik sets out to create such a connection as he perceives Sweden as lacking, *Rodde* bases it on three aspects: first, his familial connection to Chile; second, his connection to the production company The Salazar Brothers; and third, the fact that he experiences being identified as different in Sweden, an experience that W.E.B. Du Bois has described as the “sense of always looking at one’s self through the eyes of others”.<sup>49</sup>

---

### Creating a “Latino” artist identity in-between Sweden and Latin America

This article has traced the way in which Fredrik *FreddeRico* Ekelund, a Swedish R&B artist without any immediate familial ties to Latin America creates a “Latino” identity in-between Sweden and Latin America. It has contrasted such a construction with my earlier work on the negotiation of difference in the Hip-hop zone in-between Sweden and Chile by Swedish artist Rodrigo *Rodde* Bernal. It has argued that there are a number of similarities between their negotiations: both create a connection to Latin America or Chile through their music; both describe Latin America or Chile as warm, open and communicative and Sweden as cold; both acknowledge class differences between Sweden and Latin America and claim that Sweden is more gender equal than Latin America or Chile. While

---

48 Hübinette and Mählck 2015.

49 Du Bois 1994, p. 2.

neither of them wants to move to Latin America or succeeds in claiming a "Latino" or "Chilean" identity outside of music in Central America or Chile, both claim that language is important in creating a connection to the region. In these negotiations, both Fredrik and *Rodde* thus draw on a form of difference that is "positional, conditional and conjunctural" and which acknowledges that identities are always open to negotiation.<sup>50</sup> In this respect, it can be argued that they both speak from the same positionality.

There are nevertheless also some fundamental differences in their negotiations. While Fredrik sets out to create a connection to Latin America based on a desire directed towards "the Other" that is rooted in what he describes as lacking in Swedish society, *Rodde* reaches out to Chile because of his familial connection and because he wants to create a connection to other artists, but also because he is identified as "different" in Sweden. Fredrik claims a "U.S.-Latino" artist identity that is based on an individual decision and not a group identity that he "speaks for" through his music. Yet, outside of a music context, he claims a European identity over a U.S. American one in order to distance himself from the problematic history between Latin America and the United States. *Rodde*, on the other hand, claims different artist identities in different contexts: in Chile, he claims a "Swedish" artist identity that results in a higher social status; outside of Chile he claims a "Chilean" artist identity that represents "Chile" in the Chilean diaspora; and in Sweden, he defines his difference as specifically "Chilean" in the context of a multiculturalism debate that defines difference as desirable, whereby "being Chilean" becomes "being Swedish." Such a definition has a historical dimension as it serves to remind Swedes of a time in which Chileans were warmly welcomed in Sweden.

I argue that these differences can be explained against the backdrop of a form of difference that creates naturalized categories along the lines of "culture", "ethnicity" and "race." Fredrik's whiteness makes it possible for him to freely choose a "Latino" artist identity without having to refer to or represent a group identity. For him, history disappears in the context of pop music in which "race and ethnicity [are] commodified as resources for pleasure".<sup>51</sup> As his whiteness, for the most part, cannot be traced as specifically "Swedish", I further argue that it has to be seen as a universal rather than a specific marker of power. *Rodde*, on the other hand, who does not share such a positionality of whiteness, refers to a group identity as an artist, and thereby, at the same time, to the specific historical context of a Chilean diaspora in Sweden. Being identified as "different" in Sweden, he uses Hip-hop in order to face what Stuart Hall calls the "internalization of the self-as other."<sup>52</sup> A close comparative reading of these two artist identities

---

50 Hall 2005, p. 448; Anthias 2008, p. 7.

51 hooks 2015[1992], p. 47.

52 Hall 2005, p. 446.

within and against the background of specific historical contexts and locations thus serves to make visible that both artists speak from racialized positionalities.

---

## Literature

### **Unpublished sources**

Interview with Fredrik *FreddeRico* Ekelund conducted by Susan Lindholm on the 12<sup>th</sup> of October 2014 in Lund.

Interview with Rodrigo *Rodde* Bernal conducted by Susan Lindholm on the 18<sup>th</sup> of November 2013 in Kalmar.

### **Published sources**

Interview – “Alo 33 interviews *FreddeRico*” published on *FreddeRico*’s official youtube channel I am FreddeRico <https://www.youtube.com/watch?v=ZoS3bDwlals> (accessed on the 16th of October 2014).

Video and lyrics of FreddeRico’s song “Don’t Go” published on FreddeRico’s official YouTube channel I am FreddeRico [https://www.youtube.com/watch?v=kc3yuR\\_TXKY](https://www.youtube.com/watch?v=kc3yuR_TXKY) (accessed on the 30th of October 2014).

### **References**

- Anthias, Floya 2008: “Thinking through the lens of translocational positionality: an intersectionality frame for understanding identity and belonging”. *Translocations* 2008:4 (1), p.5-20.
- Berggren, Kalle 2013: “Degrees of Intersectionality: Male Rap Artists in Sweden Negotiating Class, Race and Gender”. *Culture Unbound* 2013:5, p. 189-211.
- Best, Amy 2003: “Doing Race in the Context of Feminist Interviewing: Constructing Whiteness Through Talk”. *Qualitative inquiry* 2003:9(6), p. 895-914.
- Bhambra, Gurinder 2015: Keynote held at the conference: *Concurrences in Postcolonial Research – Perspectives, Methodologies, Engagements*, Linneaus University, Kalmar, 20-23 August 2015.
- Boyd, Todd 2003: *The New H.N.I.C. The Death of Civil Rights and the Reign of Hip Hop*. New York University Press, New York and London.
- Cepeda, María Elena 2010: “Singing the “Star-Spanglish Banner”: The Politics and Pathologization of Bilingualism in U.S. Popular Media”. Adrian Burgos, Gina M. Peñerez and Frank Andre Guridy (eds.): *Beyond El Barrio: Everyday Life in Latina/o America*. New York University Press, New York and London.
- Du Bois, W.E.B. 1994: “Of Our Spiritual Strivings”. W.E.B. Du Bois: *The Souls of Black Folk*. Dover Publications, New York, p.1-7.

- Farahani, Fataneh 2013: "Racializing Masculinities in Different Diasporic Spaces: Iranian Born Men's Navigations of Race, Masculinities and the Politics of Difference". J. Hearn, M. Blagojević and K. Harrison (eds.): *Rethinking Transnational Men: Beyond, Between and within Nations*. Routledge, New York, s. 147-62.
- Fuller, Norma 2012: "Repensando el machismo latinoamericano". *Masculinities and Social Change* 2012:1(2), s. 114-133.
- Galeano, Eduardo H 1973: *Open veins of Latin America: five centuries of the pillage of a continent*. Monthly Review Press, New York.
- George, Nelson 2003: *The death of rhythm and blues* Penguin Books.
- Gutman, Matthew C. and Mara Viveros Vigoya 2005: "Masculinities in Latin America". Michael S. Kimmel, Jeff Hearn and R.W. Connell (eds.): *Handbook of Studies on Men & Masculinities*. Sage Publications, Thousand Oaks, London, New Delhi, p. 114-128.
- Hall, Stuart 2005: "Chapter 21: New ethnicities". David Morley and Kuan Hsing Chen (eds.): *Stuart Hall. Critical Dialogues in cultural studies* 2<sup>nd</sup> ed. Routledge, London and New York, p.442-451.
- Hall, Stuart 2005: "Chapter 23: What is this 'black' in black popular culture?" David Morley and Kuan Hsing Chen (eds.): *Stuart Hall. Critical Dialogues in cultural studies* 2<sup>nd</sup> ed. Routledge, London and New York, p. 469-478.
- hooks, bell 2015[1992]: *Black looks: race and representation*. Routledge, Abingdon.
- Hübinette, Tobias and Paula Mählck 2015: "The racial grammar of Swedish higher education and research policy: The limits and conditions of researching race in a color blind context". Rikke Andreassen & Kathrine Vitus (eds.): *Affectivity and difference: Studying the politics of race, class and gender in the Nordic context*. Ashgate, Farnham.
- Jalmert, Lars 1984: *Den svenske mannen*. Tiden i samarbete med Arbetsgruppen om mansrollen, Stockholm.
- Järvklo, Niclas 2008: "En man utan penis: heteronormativitet och svensk maskulinitetspolitik". *Lambda Nordica* 2008:13(4), p. 16-35.
- Lindholm, Susan 2014: "Representing the Marginalized Other: the Swedish Hip-hop group Advance Patrol" *Svensk tidskrift för musikforskning* 2014:96(2), p.105-125.
- Lindholm, Susan 2015: "Negotiating Difference in the Hip-hop Zone in-between Chile and Sweden" *Oral History* autumn 2015, p. 51-61.
- Lorentzen, Jørgen & Ekenstam 2006: *Män i Norden: manlighet och modernitet 1840-1940*. Gidlund, Möklinta.
- Lundström, Catrin 2014: *White migrations: Gender, whiteness and privilege in transnational migration*. Palgrave Macmillan, Basingstoke.

- Mattsson, Katarina 2010: "Genus och Vithet i den Intersektionella Vändningen" *Tidskrift för genusvetenskap*, 2010:1-2, p. 7-22.
- Mählck, Paula 2013: "Academic women with migrant background in the Global Knowledge Economy: Bodies Hierarchies and resistance". *Women Studies International Forum*, 2013:36, p. 65-74.
- Montilla, Patricia M. 2013: "Introduction" Patricia M. Montilla (ed): *Latinos and American Popular Culture*. Praeger.
- Mosse, George L. 1996: *The image of man: the creation of modern masculinity*. Oxford University Press, New York.
- Neal, Mark Anthony 2005: "White chocolate soul: Teena Marie and Lewis Taylor". *Popular Music*, 2005:24(3), p. 369-380.
- Painter, Nell Irvin 2010: *The History of White people*. W.W. Norton, New York.
- Pallas, Hynek 2011: *Vithet i svensk spelfilm 1989-2010*. Diss. Stockholms Universitet, Stockholm.
- Pringle, Keith and Dag Balkmar 2006: *Sweden National Reports on Men's Practices – Reports on Research, Statistical Information. Law and Policy Addressing Men's Practice*. Sweden: Centre for Gender Studies. Stockholm University, Stockholm.
- Quijano, Anibal 2000: "Coloniality of Power and Eurocentrism in Latin America" *International Sociology* 2000:15(2), p.215-232.
- Rivera, Raquel Z. 2003: *New York Ricans from the hip hop zone*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Safia Mirza, Heidi 2013: "'A Second Skin': Embodies Intersectionality, Transnationalism and Narratives of Identity and Belonging among Muslim Women in Britain". *Women Studies International Forum* 2013:36, p. 5-15.
- Söderman, Johan 2007: *Rap(p) i käftan: hiphopmusikers konstnärliga och pedagogiska strategier*. Diss. Lunds universitet, Lund.
- Thor, Malin 2001: "Oral history – mer än en metod". *Historisk tidskrift* 2001:121, p. 325-345.
- Tolvhed, Helena 2008: *Nationen på spel: kropp, kön och svenskhet i populärpressens representationer av olympiska spel 1948-1972*. h:ström – Text & kultur, Umeå.
- White, Miles 2011: *From Jim Crow to Jay-Z: race, rap, and the performance of masculinity*. University of Illinois Press, Urbana, Illinois.

### **Electronic references**

- Mailer, Norman. 2007[1957]: "The White Negro" *Dissentmagazine*  
[http://www.dissentmagazine.org/online\\_articles/the-white-negro-fall1957](http://www.dissentmagazine.org/online_articles/the-white-negro-fall1957)  
 (accessed on the 7th of December 2014) .

### Websites

FreddeRico's official website <http://www.fredderico.se/> (accessed online on the 14th of September 2014).

FreddeRico's official YouTube channel I am FreddeRico

<https://www.youtube.com/channel/UCNyDNBOIjMMoFLnaNSdJ5rg>  
(accessed online on the 16th of October 2014).

---

## Summary

This article traces the way in which Fredrik *FreddeRico* Ekelund, a Swedish R&B artist who had a huge success with his song "Don't Go" on the Latin American market in 2013, creates an artist identity as "Latino" in-between Sweden and Latin America. It discusses such a construction as part of a bigger research project that focuses on the significance of representation and difference in Hip-hop culture in-between Chile and Sweden. The article contrasts the construction of a "Latino" identity through music by Fredrik, who does not have any immediate familial ties to Latin America with the "Chilean" or "Latino" identity claimed by Hip-hop artist Rodrigo *Rodde* Bernal, whose family came to Sweden from Chile during the 1980s. It argues that while there are similarities between the positionalities of these two artists, there is a fundamental difference regarding the reason why they set out to create a connection to Latin America or Chile: Fredrik's whiteness makes it possible for him to freely choose a "Latino" artist identity without having to refer to, or represent a group identity or a specific historical context. *Rodde* on the other hand, who does not share such a positionality of whiteness, refers to a group identity as an artist, and thereby, at the same time, to the specific historical context of a Chilean diaspora in Sweden. By engaging in a close and comparative reading of the creation of these two artist identities within and against the background of specific historical contexts and locations this article argues that both artists speak from racialized positionalities.

Uddannet i Musikvidenskab og Russisk, AU, ansat samme sted og på faget Æstetik og Kultur, Institut for Kultur og Kommunikation, AU siden 1982. Lektor siden 1989. Hovedværker: *Musik, Film og Filmoplevelse – En tværfaglig studie over „Medløberen“*. Aarhus Universitetsforlag, 1986. *Stemmen og Øret. Studier i vokalitet og auditiv kultur*, Klim 2004. *Blik for Lyd. Om lyd i kontekst* (red.), Klim 2014

**Fagområde:** Æstetik og Kultur, Sound Studies.

**Afgrænsning:** Lytning, fællesskaber, identiteter.

**Keywords:** Lytning i offentlige rum, radiobiograf, lydbaseret samtidskunst, lytning som demokratisk deltagelse.

---

# LYTNING I FÆLLESSKABER

## Et identitetsskabende korrektiv til fikseringen på den individuelle biografi

*Artiklen vælger en kritisk vinkel på temaet om musik og identitet – med udgangspunkt i nyere filosofi, æstetisk teori og kulturteori – hvori spørgsmålet om såkaldt identitet analyseres under aktuelle vilkår, hvor senmodernitetens globalisering, individualisering og dermed individets frisathed fra traditionelle fællesskaber bliver omsat til et krav om at hver og en skal skabe sin egen identitet, fx gennem smagsfællesskaber og socialt ekskluderende fællesskaber i det vedvarende arbejde med at konstruere en „individuel biografi“. Heroverfor præsenteres og foreslås alternativt at tænke i eksempler på nye offentlige lyttende rum som fællesskaber, hvori individ og fællesskab er sat sammen i skiftende assemblager som ikke er socialt eller økonomisk ekskluderende, men derimod styrker ret og pligt til at lytte sammen, lytte ud og lytte ind til forskellige stemmer og forskellighed og med (demokratisk) deltagelse og forpligtelse som perspektiv. Artiklens empiri udgøres af hhv. Radiobiograf og lydbaseret installationskunst.*



Under den foreliggende tematiske ramme „Musik som identitet“ vil denne artikel undersøge noget tilsyneladende helt andet: i stedet for „musik“ vil den handle bredt om „lytning“, og i stedet for „som identitet“ vil den se på „i fællesskaber“. Mit argument herfor er, at musik i høj grad handler om lytning, jf.



min introduktion nedenfor til begrebet *musicking*, og at musikbegrebet desuden i dag må forstås som en delmængde under et overordnet lydbegreb.<sup>1</sup> Endvidere er det artiklens udgangspunkt, at *identitet* såvel i filosofisk som i kulturel forstand i dag er komplekst sammenvævet med en samfundsmæssig svækkelse af tidligere og traditionelle fællesskaber; netop derfor er der til stadighed et stærkt behov for at gentænke fællesskaber. Sådanne ansatser til nye, momentane eller midlertidige lyttende fællesskaber og offentlige rum for fælles lytning mener jeg at kunne dokumentere gennem mine to hovedeksempler: fænomenet Radiobiograf og et eksempel på (multi)mediale kunstinstitutioner med lyd. Artiklen vil forsøge at udrede dels nødvendigheden i at tænke i nye typer af lyttende fællesskaber, når vi tænker i identitet, dels det at forstå og tænke i *lytning* i fællesskaber som grundlæggende bredt og såvel lyd- som musikinkluderende, men som et netop ikke-eksklusivt fænomen, der ikke kun vedrører musik. Endelig vil jeg afslutningsvist løfte disse relativt nye fælles og offentlige lytte-rum over i et endnu større perspektiv, nemlig spørgsmålet generelt om lytning som en afgørende forudsætning for en demokratisk og deltagende kultur, hvor der er mulighed og plads for mange forskellige stemmer, og hvor retten og forpligtelsen til at lytte til disses forskelligheder er et grundlæggende og fælles offentligt anliggende. Artiklen trækker på nyere æstetik- og kulturstudier, herunder modernitetsteorier, på det internationale forskningsområde *sound studies* samt på de æstetik- og kulturteoretiske perspektiver vedr. kunst, politik og filosofi, som herhjemme bl.a. udledes dels af filosofiske traditioner (bl.a. fænomenologi), dels af nyere fransk æstetisk teori/filosofi eksemplificeret ved Jean-Luc Nancy. Mine egne deltagende lytninger og iagttagelser vil danne udgangspunkt for en fænomenologisk-æstetisk analyse og fortolkning af såvel Radiobiograf som eksemplet på installationskunst. Endelig inddrages den engelske radioforsker Kate Lacey i forhold til radiolytning i (offentlige) fællesskaber samt lytningens deltagende og demokratisk-identitetsmæssige perspektiver. I tilknytning hertil vil også nyere forskning i mobil/individuel medielytning blive nævnt.

Det jeg nu vil fremlægge er et såkaldt *work in progress*: begyndelsen til et relativt nyt og individuelt forskningsprojekt, som jeg indtil videre har givet overskriften *Lytte-rum*, og hvori jeg agter at undersøge aktuelle vilkår, praksisser og *rum* for lytning ud fra især fænomener som ny lyd- og lytte-interesseret radio (til forskel fra tale-radio), nye radioformater og radiokunst; men også samtidskunst med lyd samt de offentlige rum og steder, hvor man kan møde den slags: på festivaller, museer, gallerier, i byrum og skjulte steder som for eksempel under jorden!<sup>2</sup> Jeg vil tage afsæt i to citater – et kort og et langt. Det første er hentet fra Birgit Erikssons artikel med titlen: „Socialiseret til individualisering, globaliseret til

1 Dette tematiseres i en aktual kontekst af Breinbjerg 2001 og i en historisk kontekst Schaefer 1993.

2 „Skjulte steder“ er et aktivt kulturhovedstadsprojekt, del af Aarhus Rethink 2017 <http://www.aarhus2017.dk/nyheder/2012/oplevel-byens-skjulte-steder>, hvor man kan opleve forskellige installationer og live-performances ofte med elektronisk medieret lyd.

æstetisering – om fællesskabsfølelser på aktuelle vilkår<sup>3</sup>, hvori hun tager afsæt i den institutionaliserede individualisering og dennes betydning for de fællesskaber, som synes at have ændret karakter og at være utidssvarende i forhold til netop den generelle samfundsmæssige individualisering.

„Den store interesse for identitet, der har været de sidste årtier, kan dermed ses som en erstatning for fællesskabet, der nu er reduceret til et fællesskab med mig selv, som jeg har været“, skriver hun, og med sociologen Zygmunt Baumann konkluderer hun: „Når fællesskabet bryder sammen, opfindes identiteten“.<sup>4</sup> Men hendes og Baumans pointe er *ikke*, at vi nostalgisk skal orientere os tilbage til fællesskabets guldalder i tidligere tider før den moderne verden – dette fællesskab fremstår mestendels som det tabte paradys, som vi blot gerne vil generobre: et der altid *har været* engang. Derimod vil hun undersøge de reelle, eksisterende fællesskaber i vor tid, hvilket viser sig ganske kompliceret, idet globalisering og fokus på individet synes at herske og med nye teknologier og medieplatforme gå hånd i hånd med den senmoderne individualisering: en *pålæggelse* af hin enkeltes totale ansvar for eget liv og levned som frisat på godt og på ondt fra tidligere traditionelle bånd, forpligtelser og fællesskaber.

Det andet citat er hentet fra filosofen Hans Finks artikel: „Det Hyperkomplekse Kulturbegreb Anno 2008“, <sup>5</sup> hvori han genovervejer sin oprindelige tekst „Det hyperkomplekse kulturbegreb“ fra 1988. Han definerer også i 2008 kultur som „alle de måder, hvorpå mennesker og menneskegrupper lever deres liv med sig selv, hinanden og den øvrige natur“.<sup>6</sup> Ligeledes taler han sammen med flere andre om et såkaldt smalt (æstetisk) kulturbegreb og et såkaldt bredt (antropologisk) kulturbegreb – altså et dobbelt kulturbegreb. Efter en lang og grundig udredning af, hvad der siden 1988 er sket med kulturbegrebet generelt, men især dets relation til humaniora og humanvidenskaberne specielt, kommer han henimod slutningen frem til følgende:

„Diskussionerne om kultur og kulturmøde er komplicerede nok. Som jeg ser det, gør det kun ondt værre, når begrebet identitet bringes ind i diskussionen, således at der tales om kulturel identitet, national identitet, kønsidentitet, religiøs identitet, professionel identitet. Det tror jeg er blevet mere almindeligt siden 1988. [...] Før 1945 var der ingen, der havde hørt om national identitet eller andre såkaldte identiteter. [...] Et menneskes egenidentitet er dets 'sammehed' med sig selv, et menneskes artsidentitet er dets 'sammehed' med bestemte andre. [...] Efter anden verdenskrig er der imidlertid sket en udvikling i brugen af identitetsbegrebet, der har gjort det hyperkomplekst. Med udgangspunkt i socialpsykologiske teorier om menneskebørns gradvise udvikling af et jeg eller et selv begyndte man

---

3 Eriksson 2009.

4 Eriksson 2009, 86.

5 Fink 2008.

6 Ibid., 18.

at tale om identitet, ikke som noget de allerede har, men som noget de udvikler, noget der dannes i dem i takt med at de bliver bevidste om sig selv, identificerer sig med at være den, de er og bliver ansvarlige for det, de gør [...] Klassisk set er alt dette imidlertid slet ikke identitet [...]; det er opbygningen af et mere eller mindre stabilt kompleks af opfattelser, følelser og fornemmelser omkring at være den, man er. [...] Et menneskes egenidentitet er, at det er det samme menneske livet igennem. [...] Et menneskes artsidentitet er de utallige korrekte klassifikationer, som kan anvendes om det“.<sup>7</sup>

Resultatet af ovenstående er, ifølge Hans Fink, at også begrebet „identitet“ er blevet gjort til et hyperkomplekst begreb. Dette kan for eksempel aflæses hos musik- og identitets-teoretikere som Simon Frith og Even Ruud, hos hvem identitetsbegrebet bliver brugt til specifikt at forstå senmodernitetens komplekse musikkulturer, deres socialitet, receptions- og betydningsproducerende effekter for hin enkelte.<sup>8</sup>

Birgit Eriksson refererer i sin tekst sociologen Zygmunt Baumann for at karakterisere de store, lange og forpligtende livsfællesskaber – gennem nation, religion, naboskab, familien og dermed et sammenhængende jeg-billede – som værende under en stadig og trinvis svækkelse. Denne individuelle frisathed sammen med den samfundsmæssige individualisering og globalisering åbner nu spørgsmålet om, hvad der så sker med fællesskabsfølelsen. Ifølge Eriksson og Baumann må *fællesskab* i dag (år 2009) tænkes på individualiseringens vilkår. Bauman foreslår to væsensforskellige fællesskabsideer, idet der skelnes mellem individualiteten som hhv. *vilkår* og som *evne*. Som *vilkår* stiller den samfundsmæssige dynamik krav om individernes aktive selv fremstilling, om selvscenesættelse og selvpræsentation bl.a. gennem oparbejdning af en såkaldt *individuel biografi* for eksempel gennem smagspræferencer, forbrugsvalg og æstetiske valg som musiksmag og lignende. Altså at man selv gør noget, anstrenger sig, realiserer og sætter sig selv igennem. Individualiseringen sætter således et værdisystem om og for individets pligter over for sig selv, og individualiteten bliver et *vilkår*, som er fælles for os alle.

Det er anderledes med den fællesskabside, som er baseret på individualitet som *evne*, eftersom den samfundsmæssigt institutionaliserede individualisering betyder, at selv-identitet i dag ikke er givet – men er en opgave den enkelte skal tage på sig, jf. Fink og hans kritik af det senmoderne, såkaldte identitetsbegreb. Det er ikke nok at etablere et fællesskab med sig selv, som man *har været* (så er man gået i stå!). Nu skal man kunne etablere et fællesskab med sig selv, som man gerne *vil være* – altså en livslang opgave. Her ender Eriksson med at konkludere, at under individualiseringens og globaliseringens vilkår – dvs. frisættelse fra og opløsningen af traditionelle fællesskaber kombineret med global udveksling af

7 Ibid., 25–26.

8 Frith 1996 Ruud 1997.

varer, kapital, mennesker, kulturprodukter – så er individualitet blevet positivt vurderet som det at leve sit eget liv og ikke et egen- eller artsidentisk liv (jf. Fink ovenfor), men netop et ikke-identisk liv. Muligheden for at indfri dette ligger primært i vores kulturelle aktiviteter, æstetiske fællesskaber og kulturelle genbeskrivelser, som vi bruger som meningsskabende og afgørende for vores liv.<sup>9</sup>

Men når der nu foregår en voksende adskillelse mellem det Eriksson med Baumann og Benedict Anderson kalder for den globale elite og den lokale restgruppe og dermed også et fravær af såkaldt sammenhængskraft i det forestillede nationale fællesskab,<sup>10</sup> så kan man i stedet gruppere sig omkring æstetisk-kulturelle, fx musikalsk-sociale smagsfællesskaber, der som tendens inkluderer visse, men lukker sig om sig selv socialt og økonomisk og derfor ekskluderer andre. Forholdet mellem identitet og fællesskab synes altså under globaliseringens og individualiseringens vilkår at være blevet voldsomt komplekst og vanskeligt at manøvrere i for den enkelte, men også vanskeligt at se et socialt og et videre deltagende og (kulturpolitisk) demokratiserende perspektiv i. Individualiteten som vilkår synes på en gang at kræve et stadigt såkaldt „identitetsarbejde“ og at *instrumentalisere* individets behov for og ideer om fællesskab gennem kulturelle grupperinger.

Nu vil jeg nærme mig mine cases om hhv. *Radiobiografen* og eksempler på *kunst med lyd*, og i forlængelse heraf vil jeg give et bud på en tredje opfattelse af relationen mellem individ og fællesskab: teoretisk-filosofisk og med yderligere eksempler på en lyttende og „musikerende“ praksis, som gennem fælles offentlig lytning tager højde for og bearbejder det komplekse forhold mellem identitet og fællesskab i dag. Inden da vil jeg kort forklare Christopher Smalls udvidede musikbegreb „musicking“, på dansk „at musikere“. I bogen *Musicking: The Meanings of Performing and Listening* fra 1998 gentænker Christopher Small den traditionelle og musikvidenskabelige forståelse af den vestlige musik, idet han antager, at musik ikke er et objekt eller en ting, men snarere en aktivitet, dvs. et verbum. Han skitserer således en teori om og baseret på verbet *musicking*, som han lader rumme såvel aktiviteterne at komponere og performe som det *at lytte* (live/gennem medier) og det at synge eller danse. Smalls bog markerer en ændring væk fra det hidtidige fokus i musikvidenskaben og i øvrigt på „værket“ og dets afsender (komponist) til et fokus på en helhed af lydlig, performerende (inter)aktivitet, deltagelse og socialitet. For eksempel forstår han koncertens *musicking* som et samlet ritual, hvorigennem alle deltagere udforsker relationer, som konstituerer deres sociale identitet. At „musikere“ er at deltage – lyttende, syngende, spillende eller dansende – og at relatere til resten af verden, ligesom *musikering* ifølge Small i kraft af sin åbne og dialogisk-deltagende „stemme-krop-øre“ karakter kan bruges som en model eller en metafor for ideelle relationer mellem

---

9 Eriksson 2009, 95–96.

10 Ibid.

personer, mellem individ og samfund, mellem mennesker og omgivelser. Denne særlige stemme-øre relation har jeg tidligere selv udforsket i et kultur- og sprog-fænomenologisk perspektiv med fokus på den syngende stemme og i lyset af den voksende interesse for det lydige og auditiv kultur i elektronisk medierede artefakter.<sup>11</sup>

---

## Radiobiografens dobbelte rum mellem individ og fællesskab

I løbet af 2012-13 relanceredes *Radiobiograf* med kort mellemrum i hhv. København og Aarhus. Allerede tilbage i 1998 forsøgte Danmarks Radio sig med *Københavns Radiobiograf: radio montage fra Danmarks Radio* i et galleri i Københavns centrum. Men den holdt ikke ret længe. I 2007 lukkede også Danmarks Radios montageafdeling ned, hvorefter nogle af montageafdelingens folk valgte at etablere *Third Ear – The Art of Listening*: „et digitalt magasin, hvor vi fortæller historier med ord, lyd og billeder“.<sup>12</sup> Det digitale magasin har indtil nu fået ad hoc og tidsbegrænset projektstøtte fra det tidligere Statens Kunstråd, idet det endnu ikke har været muligt at få del i den statslige mediestøtte grundet de aktuelle kriterier for denne støtte.<sup>13</sup> Ikke desto mindre er det lykkedes *Third Ear* at producere en månedlig lydmontage, og i øjeblikket findes der på *sitet 29* lydværker, hvis kvalitet ligger i flot forlængelse af den danske radiomontages lange historie. Der er fri adgang til *Third Ears* lyd- og lytteværker.

I mellemtiden – siden DRs Københavns Radiobiograf og lukningen af montageafdelingen – er såvel radio- som musiklytning i større omfang blevet en primær individuel aktivitet, som det ses fx i den voksende brug af mobile, individuelle og konvergente lydteknologier, især iPod, mobil- og smartphone, men også andre tablets, som kan afspille fx lydbøger, audiomontager/fortællinger, *audio-walks* o.l. Lytning til radio og musik, lydbøger og podcast m.m. foregår stadig mere individuelt gennem hovedtelefoner, mobilt og fx på farten gående, løbende, på cykel, i tog, bus eller anden transport.<sup>14</sup>

Relanceringen af netop Radiobiografen kan oplagt fortolkes som en reaktion på denne individualisering af (medie)lytning, hvilket jeg da også har fået bekræftet af min informant fra Aarhus Radiobiograf: man savnede simpelthen et *synkroniseret fællesskab* at lytte i efter en periode, hvor de involverede i Aarhus forud for radiobiografens etablering havde haft udvekslinger på nettet om individuelle

---

11 Lønstrup 2004.

12 <http://thirdear.dk/> tilgået 5.3.2015.

13 I foråret 2015 modtog Tim Hinman og Krister Moltzen, begge radiomontagekunstnere og hovedaktører bag *Third Ear*, dog et 3-årigt stipendium fra Statens Kunstfonds legatudvalg for Litteratur.

14 Se f.eks. Have og Stougaard Pedersen 2014 eller Gram 2014.

lytninger til podcasts. Derudover udspringer radiobiografen af en voksende interesse generelt for lyd og lyttefænomener, lydæstetik og lydkunst samt radiodramatik, ikke mindst blandt de unge i de to største studenterbyer.<sup>15</sup>

---

## I radiobiografen med *Kvinden på Isen* og andre radiobiograf-lyttere

Jeg har selv et par gange deltaget som lytter i Radiobiograf arrangementer i Aarhus, idet min anden lytteoplevelse, hvori *Kvinden på Isen* indgik, er basis for de følgende refleksioner.

Radiobiografen i Aarhus holder til i biografen Øst for Paradis, i København holder Radiobiograf til i forskellige biografrum som fx Dagmar m.fl. I Aarhus køber man billet over nettet, nøjagtig som til filmforevisninger. Radiobiografen finder sted i et af de ordinære filmforevisningslokaler. Det betyder, at man før, under og efter radiobiografen oplever stort set den samme atmosfære, som ved biografens almindelige filmforevisninger. Den største forskel er, at vi på intet tidspunkt får leveret levende billeder på det store lærred bag det røde forhæng foran os, men til gengæld kan koncentrere os om at være tilhørere, *audience* eller „lutter øren“. Efter en kort introduktion til, hvad vi skal høre, dæmpes lyset ned til næsten-mørke, hvori vi sammen lytter os igennem et antal lyd- eller radioværker.

Jeg har i en anden sammenhæng undersøgt radiobiografen med fokus på dens atmosfære og dobbelte rum og udlagt den som et tegn på en „tertiær oralitet“.<sup>16</sup> Denne skal forstås i forhold til den *primære oralitet*, hvori den akustiske stemme-øre aktivitet var fikseret i tid og rum i den primære mundtlighedskultur før bogtrykket og den *literacy*, som banede vejen for oplysningstiden. Heroverfor taler Walter Ong om den *sekundære oralitet* i og med de elektroniske mediers dominans, hvori den mundtlige kultur netop lagres og medieres, og hvori stemme/øre aktiviteten frisættes i tid og rum med mulighed for såvel individuel som fælles lytning.<sup>17</sup> Den særlige digitale variant af den sekundære oralitet i digitale medier og på sociale platforme som twitter, facebook m.fl. er speciel derved, at den har karakter af mundtlighed, selvom den er skriftlig og (endnu) ikke lydligt verbal. Til gengæld er den på en gang en individuel og mere dialogisk oralitet end den „gammeldags“ elektronisk medierede *sekundære oralitet*. Derfor udforskes og

---

15 Radiobiograf-aktiviteten i Aarhus synes pr. maj 2015 at være ophørt bl.a. grundet aktivisternes udvandring til København. Radiobiografen i København kører en gang månedligt med stor succes og udsolgte billetter til den månedlige „forestilling“ og ofte i samarbejde med *Third Ear*, DR P1 eller andre.

16 Lønstrup 2015.

17 Ong 1982.

udlægges denne digitalt-sekundære oralitet på internet og sociale medier generelt som mere demokratisk og interaktivt *deltagende*.

Men hvad karakteriserer så denne *tertiære oralitet*, som jeg vil bruge radiobiografen og *Kvinden på Isen* som konkret eksempel på? Spørgsmålet er, hvilket mulighedsrum der skabes, når fælles kropslig tilstedeværelse fysisk i tid og rum kombineres med lytning til elektronisk medierede og individuelle, personligt indre og dermed forskellige imaginative eller „forestillende“ aktiviteter under lydværker i denne medierede lytning? Der er nemlig forskel på at lytte ind i sit eget forestillings- og oplevelsesunivers uden ydre visuelle eller andre fælles affirmative sanseinput og så det at være i og lytte ud i et fælles, fysisk rum, som erfares og opleves med flere sanser. Og hvori består så det *tertiære og det fælles/identiske*, når vi taler om oralitet, stemme-øre aktivitet eller mundtlighed? Her er det kombinationen af indlejringen i et fælles fysisk rum og så lydværkets virtuelle og derfor individuelt oplevede rum, der er af afgørende betydning.

---

### **Fælles og individuel lytning i Aarhus Radiobiograf til *Kvinden på Isen***

Der var hverken snak eller anden lydgivende adfærd blandt tilhørerne under radiobiografforestillingen. Derfor blev en dobbelt tilstedeværelse mulig: vi var som tilhørere alle samtidigt til stede såvel i det fysiske biografrum som i den medierede radiofortællings virtuelle lydtrum – et sted i Grønland. Denne fælles lyttende atmosfære synes at befordre den individuelle tilhørers evne til at skabe og intenst opleve sine egne og individuelle forestillede gestaltninger af de rum (lyde, fortællinger, begivenheder), som værkets lydfremførelse befordre og som opleves nærmest kropsligt-sensorisk nærværende. I og med at lyden er noget, man er midt inde i,<sup>18</sup> danner *kroppen* i en mere grundlæggende og omfattende forstand end ved en *visuel* perception et sansemæssigt udgangspunkt for den auditive perception.<sup>19</sup> I vores lytnings „sonic imaginations“<sup>20</sup> er det ikke kun visuelle, men multisensoriske og rumlige forestillinger, vi hver især producerer og indlejres i. Vi kan således tale om en *tertiær* oralitet, når lytning til elektronisk medierede lydartefakter og -rum udspiller sig i radiobiografen som et fælles fysisk rum, idet den *tertiære* oralitet både peger på selve lytningen ind i den orale begivenhed (radioværkets lyd, musik, tale og stemmer) og på lytningens fællesskab ud i en forsamling af tilhørere (*audience*), som er bundet sammen i tid og rum i et auditorium. Vi lytter ind i, oplever, *hører* og konstruerer hver især det virtuelle rum,

---

18 Dette bliver forstærket af biografrummets store lydanlæg – ofte i surround sound.

19 Poulsen 2006.

20 Sterne 2012.

og vi *hører til* og lytter sammen ud i biografrummets fællesskab. Dette fællesskab befæstes og dokumenteres af en konsensus om auditoriets tavst, lyttende adfærd.

Den engelske radioforsker Kate Lacey definerer lytning som den aktive dirigering af høresansen med henblik på at opdage og skelne betydning i lyd og som en kulturel praksis under stærk forandring af radio og medier.<sup>21</sup> Lacey interesserer sig for lytning, den offentlige sfære som et *auditorium* samt lytning som en forpligtelse i offentligheden. Ifølge Kate Lacey har der gennem historien været en stærk tradition for fælles offentlig (radio)lytning, som hidtil ikke er blevet forstået som en aktiv, men derimod passiv akt og derfor ofte udlagt som propagandistisk: en forførelse af „masserne“ gennem medier, ofte med uhæderlige eller problematiske, ofte politiske intentioner og budskaber.

Da jeg en tirsdag aften i marts 2014 lyttede til *Kvinden på Isen* i Aarhus Radiobiograf, mistede jeg totalt min tidsfornemmelse, mens jeg indsunket i det virtuelle lydtrum fulgte med fortælleren og hendes hovedperson i fortællingens rum. Da forestillingen var slut anede jeg ikke, hvor lang tid den havde været. Samtidig havde jeg hele tiden kunnet fornemme det koncentreret lyttende fællesskab i biografrummet: Vi var „an audience“ i ordets etymologisk oprindelige forstand – også efter at det var slut (efter 55 minutter og 2 sekunder, viste det sig), og lyset blev tændt, var vi stadig et lyttende og tavst auditorium og „an audience“ i nogle minutter: Vi delte tavse for en kort stund og i fællesskab den erfaring, som på en gang havde været fælles og dog individuelt forskellig.

Denne ukomplicerede dobbelthed af individuel og dog fælles lytteeerfaring, som *ligner* det vi kender fra koncerter, teater og andre live performances – bortset fra det med den lyttende tavshed efter forestillingen og bortset fra at der i radiobiografforestillingen ikke er tale om live, men reproduceret, elektronisk medieret lyd – denne dobbelthed vil jeg perspektivere yderligere i retning af en forbindelse mellem identitet og fællesskab. Dertil vil jeg inddrage endnu et par perspektiver bl.a. fra den før omtalte antologi *Fællesskabsfølelser* og fra Kate Lacey, med den hensigt at pege på det problematiske i at tale om identitet uden samtidig at tale om fællesskab, når vi taler om lytning, lyd og musik.

---

## Lytning og offentlighed – individuel sansning og social realitet

Jeg kunne begynde med at spørge til, hvilken problemstilling, længsel og hvilket savn et fænomen som radiobiograf-formatet monstro er et symptom og måske også et svar på. Jeg vurderer, at svaret ligger lige for. I vores ekstremt individualiserede, elektronisk medierede *audiovisuelle* kultur bliver vi dagligt fanget mellem to rum: det virtuelt medierede rum i vores individuelle/mobile medielytning

---

21 Lacey 2013.



og det fysiske rum for vores kropslige tilstedeværelse (hjemme, ude, på farten); imens længes vi efter fællesskaber i begge rum eller måske netop i et helt tredje (fælles) rum. Dette er et senmoderne grundvilkår – en ny normalitet som imidlertid ikke bliver reflekteret eller forklaret som et offentligt, fælles anliggende eller som et symptom på en dybere kulturel splittelse mellem identitet og fællesskab, mellem virtuel og fysisk tilstedeværelse. Radiobiografens offentlige og fælles rum udpeger dette og er et muligt svar på dette.

I artiklen „Listening overlooked. An audit of listening as a category in the Public Sphere“<sup>22</sup> opsamler og skærper Lacey sine undersøgelser fra den forudgående bog *Listening Publics. The Politics and Experience of Listening in the Media Age* (2013), hvori hun går mere udfoldet til værks med fokus på historiske eksempler på offentlig og fælles radiolytning. Hendes artikel foreslår på baggrund af bogens brede og grundige udredninger simpelthen en revision af lytningens status og betydning for teorierne om offentlighed og kommunikation i den offentlige sfære. *Lytning* forstået som en kommunikativ og deltagende aktivitet udlægger hun som nødvendigvis politisk, hvorimod politisk teori ifølge Lacey generelt tenderer mod at fokusere på retten og ansvarligheden for især *at ytre sig*, dvs. en fiksering på ytringsfriheden („right and responsibilities of speech and expression“).<sup>23</sup> Hendes tese er, at en fokusering på *ret og ansvarlighed* hos netop *de lyttende* vil åbne for en garanti om *pluralitet* og simpelthen vil kunne tilbyde et konceptuelt korrektiv til de dominerende kommunikationsmodellens fiksering på idealiserede, såkaldte dialogiske møder. Hertil foreslår hun en skelnen mellem det at „lytte ind“ – en modtagende, passiv og *medialiseret* kommunikationsakt – og så alternativt det at „lytte ud“, forstået som en opmærksom og anticiperende eller „forudanende“ kommunikativ lyttende evne. Denne skelnen mener hun vil kunne åbne et rum for forståelse og redefinering af lytning som en aktivt-deltagende aktivitet samt en gentænkning af publikum (*audience*) som netop en lyttende offentlighed (*publics*), og det med store perspektiver for politik, etik og kommunikative offentlighedserfaringer i en kontekst domineret af elektronisk mediering. Hun taler om forbindelser mellem lytning, erfaring og medborgerskab, som vil skulle baseres på en udvikling af vores evne til at kunne lytte os ind i andres liv, i forskelle og mangfoldighed gennem en åben, lyttende tilnærmelse til de mange forskellige stemmer, det ukendte og det fremmede. Altså en udvikling af en demokratisk sensibilitet gennem det at lytte til „den fjerne anden“ og gennem lytning i fællesskab som en intersubjektiv erfaring af kommunikative rum, der kan overskride fysiske, politiske og sociale grænser. Dette lytningens fælles potentiale har imidlertid længe været overset ifølge Kate Lacey. Eller snarere *overhørt*, ville jeg formulere det.

---

22 Lacey 2014.

23 Lacey 2014, 6.

## Lytning i kunstens offentlige rum – i fælleskab

Mere sensorisk-æstetisk sammensat og multimodalt end i Radiobiografen kan vi i dag møde lyd og opleve lytningens momentane, midlertidige fællesskaber i offentlige rum på festivaller for lydkunst ude og inde<sup>24</sup> eller på udstillinger af multimediale installationskunstværker for eksempel på Museet for Samtidskunst i Roskilde, på Louisiana eller på AROs i Aarhus. I foråret 2015 har AROs store udstilling „Something Strange this way“<sup>25</sup> med lydfokuserede, sceniske installationsværker af Janet Cardiff og George Bures-Miller været et markant eksempel dels på den lyd- og lyttefokuserede samtidskunst, dels på en ny måde at forstå aktiviteten „at gå på kunstmuseum“ på. Før lyden via de multimediale kunstværker kom ind på kunstmuseerne, kunne vi nøjes med at tale om, at publikum så på kunst. Efter Cardiff/Bures-Miller „Something Strange this way“ må vi for alvor gentænke publikum og deres aktivitet som netop også en „listening public“ og „an audience“ i Kate Lacey's forstand. Samtlige af udstillingens seks installationsværker var i den grad lyd- og lyttebaserede, at museet også havde valgt at installere (kuratere) dem i hvert sit næsten-afsondrede rum, forbundet af sorte og lyddæmpede labyrintiske gange henlagt i næsten-mørke. Der var oplagt mulighed for i de relativt store installationsrum, at enkeltbesøgende eller mindre grupper i hvert rum formede en samlet „listening public“ eller *audience*, men netop et *dynamisk* lyttende publikum med stadige personudskiftninger i omvandrede bevægelser og med en vis kontakt de lyttende imellem. For eksempel var der i to af værkerne installeret *devices*, hvorpå publikum kunne aktivere installationernes medierede bevægelses-, lys- og lydproduktion, når loopet var standset. I andre rum var man fælles om at være fysisk sammen inde i selve installationen, som var et opbygget og afgrænset fysisk rum i rummet, eller man kunne kigge på hinanden og kommunikere gennem hver sin åbning ind til installationens rum.

Under mine egne fire besøg og vandringer i udstillingen kunne jeg observere sådanne lyttende, midlertidige forsamlinger af relativt lang varighed på op til 10-20 minutter. Janet Cardiffs værk *The Forty Part Motet* (2001) var det mest „rene“ lydværk til forskel fra de øvre værkers multimediale og spektakulært „kulørte“ karakter med mekanisk bevægelige og stærkt sanseappellerende scenografiske *set-ups* samt medie- og materialebrug. Alligevel gav netop Cardiffs lydværk an-

24 For eksempel LAK festival for ny nordisk lydkunst på Prags Boulevard 43, Kbh. (2012 og 2013); SPOR Festival for ny lyd- og tonekunst i Aarhus (siden 2006); FLYD - Festival for Lyddramatik (2014, 2015).

25 *Something Strange This Way*. Janet Cardiff & George Bures Miller, Kunstmuseet AROs, 20. november 2014 - 19. april 2015.

ledning til længerevarende lytninger blandt publikum,<sup>26</sup> endskønt installationen udelukkende bestod af *lyden* fra og de 40 sorte, ubevægelige og udstillede B&W højttalere (se ill.), opstillet i en stor ovalformet kreds i et i øvrigt nøgent og hvidt, relativt stort og højloftet lokale. Eneste kunstneriske rekvisit/materiale derudover var to halvlange bænke inde i rundkredsen. Lydværket udgjordes af et polyfont korværk for 40 stemmer,<sup>27</sup> indsunget således at lyden af hver enkelt af de i alt 40 partiturstemmer – singulære *enkeltstemmer* som tenor og bas eller små *grupper* af drengestemmerne sopran og alt – kom ud af hver deres højttaler, som der således var 40 af.<sup>28</sup> På vej gennem den mørke gang ind til installationen blev publikum mødt af lyden af det polyfone værks store fælles korklang, sammensat af 40 forskellige stemmer, og vi blev således gradvist trukket ind i dette musikalske fællesskab, realiseret af korets enkelte meget forskellige stemmer, samlet i en dynamisk og polyfon klang. Når man kom ind i selve rummet kunne man iagttage to mulige måder at være og deltage i rummet på: nogle sad på bænkene, nogle bevægede sig langs med de ind mod kredsen vendte og opstillede sorte højttalere, idet de enkelte besøgende lagde øret til hver og en af dem, hvorved de netop afgrænsede deres lytning til en identifikation af den enkelte korstemme.

Der var en verden til forskel på oplevelsen ved at sidde i midten lyttende ud i rummets lydlige fællesskab og ind i den medierede koriske helhed og så på at vandre rundt og lytte individuelt og direkte intimt til de enkelte højttalere og deres stemmer. Endelig kunne man også stille sig op ad væggen uden for kredsen af højttalere, hvorved man hverken fik del i inderkredsens lydlige fællesskab eller i den enkelte højttalerstemmes lyd. Til gengæld kunne jeg derfra iagttage publikums bevægelser, mens jeg lyttede til lydens bevægelser på kryds og tværs, frem og tilbage gennem rummets egenlyd eller akustik. På denne måde blev deltagelsen i lydinstallationsværket på skift indkredset og åbnet. Værket demonstrerede og iværksatte Kate Laceys frihed og ret til at lytte, men hvis man ville kunne interagere med og deltage i det, krævede det også en stærk individuel og fælles ansvarlighed for at lytte, dvs. en fælles koncentreret lyttende næsten-stilhed og tavshed. *The Forty Part Motet* installationen kunne oplagt fungere og opleves som en *æstetisk* gestaltning af et lyttende, dynamisk og åbent forhold mellem den enkeltes identitet og rummets fællesskab – mellem de individuelle besøgende, de enkelte sangstemmer og så værkets og rummets lydlige helhed.

26 Jeg har selv tidligere i 2011 oplevet samme værk installeret på samme måde med den ovale opstilling af højttalere og de to bænke inde i kredsen, dog i et noget større, men lavloftet rum på udstillingsstedet PS1 (anneks til MOMA, New York) og som led i en 10 års udstilling med markering af 9/11.

27 Thomas Tallis: *Spem in alium nunquam habui* (1573), motet for 40 stemmer.

28 Denne højtalermæssige koncentration /isolering af de 40 forskellige stemmer kunne kun lade sig gøre i kraft af en ganske ny optage- og afspilnings lydteknologi, fremgår det af udstillingens katalogtekst. Værket er blevet fremført og optaget live i The Medievall Hall i Salisbury (Blegvad 2014, 77).



The Forty Part Motet (2001) af Janet Cardiff, ARoS, Aarhus Kunstmuseum, dec. 2014. De to fotos illustrerer to forskellige måder at lytte og deltage i rummet på – enten siddende på bænkerne i midten eller gående langs kredsen af højttalere. Foto: Anders Sune Berg

Som det fremgår, skaber jeg nu en tæt forbindelse og kontakt mellem individ, individualitet og identitet, indkredset og omkredset af rummets helhed og et momentant lyttende fællesskab, som er åbent, dynamisk og med dobbelt fokus på den enkelte og på den polyfone helhed. Vi kunne også tale om værkets samlede „entitet“ (rum, lyd, polyfoni og lyttende publikum) overfor deltagerens „singulariteter“: enkeltbesøgende og enkeltstemmerne i højtalerne, opstillet og iscenesat i et fællesskabende *assemblage*,<sup>29</sup> et offentligt rum med syngende stemmer, elektronisk medieret gennem avanceret medieteknologi til lyttende, siddende eller vandrende kroppe i museets hvide, kubiske installationsrum. Hvis man som jeg blev hængende i rummet efter de ca. 13 minutter, Tallis' værk varer, kunne man i de efterfølgende tre minutters pause i loopet genoptage rundvandringen langs de 40 næsten-stumme højtalere, og her lidt efter lidt lægge øre til individuelle stemmer, der nu småsnakkede, rømmende sig, varmede stemmerne op eller socialiserede i værkpausen i et relativt svagt lydniveau. Men inde i de udstillede højtalers kreds på de to bænke resulterede dette hverken i fælles lyd, fælles lytning eller nogen fælles *audience*. Den var allerede blevet opløst, eftersom alle andre publikummer var gået.

---

## Perspektiveringer

Jeg vil forsøgsvis og til slut perspektivere forholdet mellem lytning, identitet og fællesskab, hvilket den nulevende franske filosof Jean-Luc Nancy synes at kunne bruges til. I 2002 udkom hans lille bog *À l'écoute*, oversat og udgivet på engelsk i 2007 med titlen *Listening*, hvori Nancy gennemlyser relationen mellem lytning, væren og betydning (meningsfylde). Nancy forstår *det at lytte* som noget, der altid handler om *det endnu ikke afkodede* til forskel fra *det at høre* det allerede afkodede eller kendte.<sup>30</sup> Nancy er i øvrigt kendt som en skarp politisk praksis-filosof på feltet ontologi, fællesskab og praksis, og som sådan bliver han introduceret, udlagt og kommenteret i den tidligere omtalte antologi *Fællesskabsfølelser* i ikke mindre end fire ud af tolv artikler.

Jeg vil til en start anføre endnu et citat som afsæt for mine foreløbige undersøgelser og oplæg til det videre arbejde med lytte-rum og lytningens perspektiver i relation til fællesskab og identitet. Jean-Luc Nancy's *tænkning* er afledt af den fænomenologisk og lyttende filosof Martin Heidegger (i *Sein und Zeit*) og dennes begreb om *samværen* (Mitsein). I det følgende citat udlægges Nancy under overskriften „Fællesskabets Praxis“ af Jesper Lohmann og med mine udlægninger/forklaringer i skarp parentes:

---

29 Krogh 2014.

30 Nancy 2002/2007.

„Singulariteternes [enkeltindividernes] deling henviser til, at singulariteterne deler fællesskabet, men også at de deles i fællesskabet. Herved gøres op med det udelelige individ [„identitet“]. At singulariteterne deles betyder, at de åbner sig mod og *udstilles* (min fremhævnning) for hinanden (jf. Nancy 1999:73<sup>31</sup>). Singularitet indebærer derfor eksponering. Men hvad der eksponeres er intet andet end eksponeringen selv, da singulariteterne ikke optager et sted som en lukket, afrundet entitet [et ekskluderende fællesskab], men derimod er åbningen af et sted og et rum. Med andre ord er singulariteternes deling forbundet med forestillingen om grænsen, der forbinder det ydre og det indre“.<sup>32</sup>

Lyd (stemme) og lytning forbinder netop grænsen mellem det kropsligt/rumligt ydre og det kropsligt/rumligt indre: vi tager lyden udefra ind, og vi sender selv lyd ud af kroppen, ikke kun gennem ører og stemme, men gennem hele vores sansende „bodybox“, herunder også hud, kranium og knogler.<sup>33</sup> Lyd krydser således altid rumlige, materielle og mentale grænser, og kan kun delvis afgrænses med avancerede lydisolerende materialer, eftersom lyd *er* materialer (kroppe, stemmer, dyr, planter, ting osv.), der bliver sat i bevægelse (med lydbølger til følge) af energier og impulser.

Jeg vil udlægge det svært forståelige citat ovenfor som et filosoferende forsøg på at forstå kompleksiteten mellem det enkelte menneske (singulariteten=dets „identitet“) og fællesskabet (=entiteten) som værende en stadig dynamisk og uafsluttet størrelse, som vi kan *næres af* f.eks. i en lyttende og åben *samværen* med andre. En samværen som ikke er et statisk, fikseret eller et socialt-kulturelt ekskluderende eller lukket fællesskab, men som kan være et flertal af åbne, momentane og dynamisk-fluktuerende praksisser og begivenheder mellem individer og helhed, identitet og fællesskab.

Til min forståelse af disse midlertidige sammenkoblinger mellem identitet og fællesskab gennem lyttende begivenheder kunne jeg også henvise til et helt andet teorifelt, som i de senere år har vundet indpas i internationale musikkulturstudier og musikantropologiske studier af forholdet mellem musik, lyd og lokalitet. Disse er centrerede om beskrivelser og analyser af forskellige musikfænomeners audio-spatiale relation, og de interesserer sig for musikkulturelle diskurser om sted, musikalske stedsrepræsentationer, lokale musik- og lyd miljøer og lokaliserede musikalske begivenheder. Som samlende og centralt analytisk begreb for disse studier præsenterer Mads Krogh (2014) „Urbane Assemblager. Om forholdet mellem musik, lyd og lokalitet“, et musiksociologisk anvendt og Manuel DeLanda-inspireret begreb om *assemblager*, som værende det centrale begreb til at forstå de senmoderne sammenkoblinger og konstruktioner af lyd, lokalitet/lokalisering, fordi det favner de mange diskursive og netværkslignende kontinua af

31 Jævnførelsen henviser til flg. tekst af Jean-Luc Nancy (1999): *La communauté désœuvrée*: p. 17.

32 Lohmann 2009, 150.

33 Connor 1999.

diskurser, lokalitet og agenter omkring lyd og musik. *Assemblager* kunne – med lidt god vilje – oversættes til de danske *forsamlinger* eller *ansamlinger*.

---

### Tilbage til den tertiære oralitet

Hvor den primære oralitet er/var karakteriseret ved mundtlig stemme-øre aktivitet og udveksling (kommunikation) i fælles fysiske rum, blev den sekundære oralitet forskudt til at foregå gennem elektronisk medierede, virtuelle rum. Det afgørende ved mine eksempler og forslaget om at tale om en tertiær oralitet er, at det, der her foregår, er en *live* udveksling mellem (an)samlinger af mennesker, som midlertidigt er installeret i et fælles fysisk rum, men hvor det „kommunikative“ ikke drejer sig om direkte kommunikerende dialog mellem enkeltindividerne i rummet, men en på en gang fælles og dog individuel udveksling mellem de lyttende publikummer og så en *elektronisk medieret mundtlighed*: radioværket hhv. det installerede lydværk. Her er der ikke tale om mundtlighed forstået som levende tale („ytringsfrihed“), ej heller fælles begejstret lytning til en livekoncert, men om den tavse lytning som det primære. Det afgørende og nye er altså kombinationen af elektronisk medieret lyd, den fælles *live*-situering eller *eksponering af den enkelte*, mest markant dog i *udstillingsrummet* på ARoS. Både lyd og lyttere befinder sig *in situ* i en fælles installatorisk kontekst, såvel i kunstmuseet som i biografen, og vi sanser og iagttager hver især de andre lyttende, mens vi selv lytter ud i såvel det fysiske rum som *imaginerende* ind i et virtuelt lydtrum. Vi lytter altså i et (midlertidigt) rumligt fællesskab, idet vi udstilles (eksponeres) og erfarer os selv og andre som lyttende.

„Listening is thus a form of participation in the sharing of a sound event, however banal [...] Sound thus *performs* with and through space: it navigates geographically, reverberates acoustically, and structures socially, for sound amplifies and silences, contorts, distorts, and pushes against architecture; it escapes rooms, vibrates walls, disrupts conversation; it expands and contracts space by accumulating reverberation, relocating place beyond itself, carrying in its waves, and inhabiting always more than one place; [...] it is boundless on the one hand, and site-specific on the other“.<sup>34</sup>

Den kulturelt-æstetiske store interesse for nye rum og formater for fælles lyd og lytning samt de senere års internationale etablering af de tværfaglige *sound studies*<sup>35</sup> forekommer at være adækvate og kunne noget særligt i bearbejdningen og forståelsen af den senmoderne problemstilling mellem „identitet“ og „fællesskab“ i en stadig mere fluktuerende, åben og omskiftelig tilværelse, måske fordi

---

34 LaBelle 2008/2012, 470.

35 Jævnfør Jonathan Sterne 2012, 1.

lyd, lytning og lydkultur altid på én gang er indrammet, *kontekstualiseret* og dog åben og uafgrænset i konfigurationer af forskel, lighed og identitet.

---

### Litteraturliste

- Breinbjerg, Morten (2001): „Lydens Æstetik – kroppens musik“ in Lars Kiel Bertelsen og Søren Pold: *D-Day på Kasernen. 7 foredrag fra konferencen Æstetik og digitalisering: Tradition eller Revolution?* Aarhus: AU.
- Blegvad, Maria Kappel (red.): „*Something Strange This Way*“, *Janet Cardiff & George Bures Miller* (Katalog), Aarhus: ARoS 2014
- Bolt, Mikkel og Jacob Lund (2009): *Fællesskabsfølelser. Kunst, politik, filosofi*, Aarhus: Klim.
- Connor, Steven (1999): „Michel Serres' *Five Senses*“, 1-12, <http://www.stevenconnor.com/5senses.htm> tilgået 17.08.2015.
- Eriksson, Birgit (2009): „Socialiseret til Individualisering, Globaliseret til Æstetisering – om fællesskabsfølelser på aktuelle vilkår“, in Bolt, Mikkel og Jacob Lund: *Fællesskabsfølelser*, pp. 83-99, Aarhus: Klim.
- Fink, Hans (2008): „Det Hyperkomplekse Kulturbegreb Anno 2008“, *Kritik* 187, pp. 15-26, Kbh.: Gyldendal
- Frith, Simon (1996): „Music and Identity“, in Hall, Stuart & Paul du Gay (ed.): *Questions of Cultural Identity*, Sage
- Gram, Nina (2014): „Byens koncert- og auditive erfaringer af det urbane rum“ in Lønstrup m.fl. (red.): *Blik for Lyd. Om lyd i Kontekst*, s. 75-96, Aarhus: Klim
- Have, Iben og Birgitte Stougaard Pedersen (2014): „Lit-to-go: Mobil lydbogslytning“, in Lønstrup m.fl.: *Blik for Lyd. Om Lyd i Kontekst*, s. 52-74, Aarhus: Klim
- Krogh, Mads (2014): „Urbane assemblager. Om forholdet mellem musik, lyd og lokalitet“ in Lønstrup m.fl. (red.): *Blik for Lyd. Om lyd i kontekst*, pp. 97-119, Aarhus: Klim
- LaBelle, Brandon (2012/2008): „Auditory Relations“, in Jonathan Sterne (ed.): *The Sound Studies Reader*, London and N.Y.: Routledge
- Lacey, Kate (2013): *Listening Publics. The Politics and Experience of Listening in the Media Age*, Cambridge: Polity Press
- Lacey, Kate (2014): „Listening Overlooked“, (online) *Javnost – The Public: Journal of the European Institute for Communication and Culture*, Vol. 18, No.4, pp.5-20
- Lohmann, Jesper (2009): „Fællesskabets *praxis*“, in Bolt, Mikkel og Jacob Lund (red.): *Fællesskabsfølelser*, pp. 147-170, Aarhus: Klim
- Lønstrup, Ansa (2004): *Stemmen og Øret – studier i vokalitet og auditiv kultur*, Aarhus: Klim



- Lønstrup, Ansa (2015): „Det dobbelte rum i Radiobiografen“, in *Peripeti – tidsskrift for dramaturgiske studier* 22, tema Audiodrama, pp. 88-83, Aarhus: AU/Dramaturgi
- Lønstrup, Ansa (2014) (red.): *Blik for Lyd. Om lyd i kontekst*, Aarhus: Klim
- Nancy, Jean-Luc (2002/2007): *Listening*, Fordham University Press
- Ong, Walter (1982): *Orality and Literacy*, New York: Routledge.
- Poulsen, Ib (2006): „Det imaginære rum“, in (online) *Mediekultur* 40 (41), Vol 22 Tema: *Lyd og Medier*
- Ruud, Even (1997): *Musikk og identitet*, Oslo: Universitetsforlaget
- Schafer, R. Murray (1993): „Music, Non-music and the Soundscape“ in (ed.): J. Payner, J. Howell, R. Orton, P. Seymour: *Companion to Contemporary Musical Thought*, Routledge
- Small, Christopher (1998): *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*, Middletown: Wesleyan Press
- Sterne, Jonathan (2012): „Sonic Imaginations“ in Jonathan Sterne (red.): *The Sound Studies Reader*. Abingdon, UK, and New York: Routledge.

### Links

<http://thirdear.dk> tilgået 5.3.2015

<http://thirdear.dk/arkiv/kvinden/> tilgået 21.5.2015

<https://www.facebook.com/flydfestival> tilgået 21.5.2015 tilgået 21.5.2015

<http://www.lakfestival.dk/> tilgået 21.5.2015

---

### English abstract

The article chooses a critical angle on the theme of music and identity – based on modern philosophy, aesthetic theory and cultural theory – where the question of so-called identity is analyzed under present-day conditions. Nowadays, globalization, individualization and thereby the liberation of the individual from traditional communities in late modernity is converted into a *requirement* that everyone must create their own identity. This can be accomplished, for example, through communities of taste and socially exclusionary communities in the ongoing work of constructing an „individual biography“. Against this, the article alternatively presents and proposes thinking in examples of new public listening spaces as communities in which individual and community are gathered in changing *assemblages* that are neither socially nor economically exclusionary but in contrast strengthen the right and duty to listen together, listen out and listen in to different voices and diversity with (democratic) participation and commitment as a perspective. The empirical data on which the article is based consists of radio cinema and sound-based installation art.