

MODSRIL^{NR. 8}

TIDSSKRIFT FOR MUSIKPOLITIK * KRITISKE MUSIKSTUDIER * KRITISK MUSIKPÆDAGOGIK



Tema: Folkemusik - tradition og fornyelse?



TISSKRIFT FOR MUSIKPOLITIK • KRITISKE MUSIKSTUDIER • KRITISK MUSIKPÆDAGOGIK

Redaktion:

Lars Ole Bonde, Sven Fenger, Kim Helweg-Mikkelsen, Jens Henrik Koudal, Peter Busk Laursen, Lars Nielsen (*ansvarshavende for dette nr.*), Søren Schmidt, Karin Sivertsen, Trine Weitze.

Henvendelser til redaktionen:

MODSPIL (ekspeditionen)

Forlaget PubliMus, Musikvidenskabeligt Institut, Universitetsparken 220, 8000 Århus C, Telefon: (06) 13 67 11 lokal 498, Postgiro: 1256815

eller

MODSPIL, Klerkegade 2, 1308 København K, Telefon: (01) 14 13 35.

Annoncer:

1/ s.: 1000 kr. - 1/2 s.: 500 kr. - 1/4 s.: 250 kr.

Abonnement:

Nr. 8 - 11, 1980 koster kr. 90,-. (Støtteabonnement kan tegnes for kr. 125,-). Ældre numre haves stadig på lager.

Løssalgsprisen:

varierer for de enkelte numre. Dette nummer koster kr. 25,-.

Adresseændring:

meldes til postvæsenet; det samme gælder uregelmæssigheder i leveringen.

Sats: Jysk Fotosats, Århus.

Trykkested: Heksetryk, Århus.

Redaktionen formidler gerne kontakt mellem læsere og artikelforfattere.

ISSN 0105 - 9328



TISSKRIFT FOR MUSIKPOLITIK • KRITISKE MUSIKSTUDIER • KRITISK MUSIKPÆDAGOGIK

Indholdsfortegnelse:

Redaktionens indledning. 3

Melodi-Grand-Prix 1980. 5

Danner Rock. 11

Tema: Folkemusik - tradition og fornyelse? 12-58

Spillemandsmusikken i det 19. århundrede. 13

70'ernes folkemusikrevival - tradition og fornyelse. 24

Folkeseideologien - illustreret ved Det haves så nyligen regnet. 32

Folkemusikken og den svenske musikbevægelse. 51

Anmeldelser:

Er der revolution i kærlighed? (Lars Ole Bonde: *Kunsten og Revolutionen*) 59

Debat og kommentarer:

Musik og materialisme. 63

.C.C.C. Møller - en utidig anmelder. 64

Musik og Samfund - på høje tid. 66

Nye plader. 68

Nye bøger. 70

Redaktionenens indledning

*»det er lettest at holde et folk i skak
som slet ingen sange har«*

(Benny Holst: Sang til Julie)

Men er det ligemeget *hvilke* sange man har?

Dette nr. af Modspil tager udgangspunkt i den folkemusikrevival, vi har oplevet den sidste halve snes år. Folkemusik er den musik, som folk - dvs. dem der ikke har magten - bruger. Folkemusik er mange ting fra Bob Dylan og Joan Baez til Ingeborg Munch og Evald Thomsen. Der findes folkemusik i landsbyen og på Nørrebro, fra svundne tider og i dag. Vi har i dette nr. valgt at begrænse os til en lille del af folkemusikken, nemlig den der har haft en revival i de sidste 10 år, og det er den ældre danske spillemandsmusik, de gamle danske sange og ballader og de gamle danse. Ingeborg og Evald. Groft taget landbosamfundets musik fra sidste halvdel af 1700-tallet og op til begyndelsen af vort århundrede (dansemusikken holdt sig længere end sangene, fordi den havde en funktion længere end sangene).

Motiverne til at beskæftige sig med denne gamle folkemusik idag er mange. Ofte indgår der en drøm om landbotilværelsen og de gode gamle dage. Denne drøm er flertydig. Dens positive aspekter er længslen efter et gennemskueligt, decentraliseret samfund, hvor det enkelte menneske har mulighed for at øve indflydelse, hvor der er en økologisk bevidsthed og hvor »livsværdier« sættes over den kapitalistiske produktions golde logik. Drømmens negative aspekter er den reaktionære »tilbage til naturen«-holdning, der indebærer en reaktion imod industrialisering, imod personlig frigørelse, imod mangfoldigheden af meninger og holdninger i det moderne samfund - ofte forbundet med krav om underkastelse under en autoritet, og måske med en dansk nationalisme. De positive aspekter kan bruges til noget i dag, også politisk; de negative må vi vende os imod.

En af folkemusikkens kvaliteter er, at den er god at være sammen om. Det er rart at være sammen om spil, sange og dans i en ramme, der giver alle mulighed for at udfolde sig, og som sådan er det et alternativ til kulturindustriens passiviserende underholdningsudbud. Det er en kvalitet og det kan måske give styrke til progressivt politisk arbejde i øvrigt. Græsrodsbevægelserne har i hvert fald taget folkemusikken til sig, og et Noah-, et OOA-, et anti EF-arrangement uden spillemandsmusik er efterhånden et sjældent syn.

Folkemusikbevægelsen ligner i øvrigt græsrodsbevægelserne på flere punkter. For det første er den spiret langsomt frem blandt folk uden mediebevågenhed eller anden indblanding udefra. For det andet er mange aldersgrupper repræsenteret.

Men hvem er egentlig de folk der spiller og danser? I Folkemusikhusringen er folk for en stor del pædagoger og venstreintellektuelle og i mindre grad de oprindelige brugere, landbefolkningen og deres efterkommere. Hvorfor?

Hvis man spørger, folk der i deres barndom i 20'erne og 30'erne har oplevet at sange og spil var en naturlig del af hverdagen, om hvilken relation der var på

Hvis man spørger, folk der i deres barndom i 20'erne og 30'erne har oplevet at sange og spil var en naturlig del af hverdagen, om hvilken reaktion der var på dette får man ofte følgende svar:

» der blev set ned på os fordi vi lavede alting selv. Vi købte aldrig tøj, husgeråd og legetøj. Far og mor lavede det til os. Og vi lavede også vores underholdning selv, musik, sang og dans. Men i skolen og hos de fine i byen fik vi at vide, at det ikke vaar fint nok. Først efter at man er blevet voksen er det gået op for en, at der var mange kvaliteter i den måde vi levede på, men desværre er der nok mange, der troede på hvad de fine sagde og derfor er meget folkekultur gået i glemmebogen.«

Hvorfor har vi fået en folkemusikrevival netop nu?

Igen er svarene flere. Den almindelige måde at komme i kontakt med denne del af folkemusikarbejdet er gennem spil-

lemandsmusikken. Med guitarens udbredelse opstår et behov for at komme til at spille sammen med andre. Elektrisk musik er en oplagt mulighed, men det koster dyrt at komme igang - og hva' nu hvis interessen ikke holder? Spillemandsmusik kræver intet ekstraudstyr og den er ovenikøbet så simpel, at man hurtigt oplever glæden ved at spille sammen med andre.

At interessen for folkemusik blomstrede op samtidig med at diskussionerne om Danmarks medlemsskab af EF begyndte. »Danmark bliver en delstat i Tyskland«, »bevar det danske særpræg« osv. var argumenter mod indmeldelsen, og hvad kunne bedre ledsage sådanne argumenter end gammel dansk spillemandsmusik.

Folkemusikken er ikke blevet mode. Den har i ringe grad haft mediernes bevågenhed, og den har indtil nu undgået at blive profitbytte for kapitalinteresser.

Med dette nr. vil vi gerne være med til at støtte de positive ting, der er i folkemusikbevægelsen, længslen efter et gennemskueligt, decentraliseret samfund. Folkemusik som alternativ til kulturindustriens passiviserende tilbud. Folkemusik som ramme om godt kollektivt samvær.

Om indholdet i dette nr. ganske kort.

Temaet indledes med en artikel om spillemandsmusikken i det 19. århundrede. Artiklen fortæller om oprindelsen af den folkemusik, hvis revival beskrives i artiklen »70'ernes folkemusikrevival - tradition og fornyelse«, der beskriver de to store organisationer i dansk folkemusik - Danske Folkedansere og Folkemusikhusringen. Den næste artikel skitserer folkeviser-ideologiens opståen, dens sociale baggrund og funktion samt indsamlings- og udgivervirksomhed illustreret ved »Det haver så nyligen regnet«. Temaet sluttes af med en artikel om spillemandsmusik på svensk grund, specielt i forhold til den svenske musikbevægelse. Uden for temaet har vi en aktuel artikel om Melodi-Grand-Prix. Den består af et interview med en af dommerne i Grand-Prix'et og af forfatterens vurdering af begivenheden.

Det er planlagt at følge dette nr. op med en artikel om nogle af de musikere og sangere, der laver ny musik i den gamle tradition, Benny Holst, Clausen (& Petersen) m.fl.

Melodi Grand Prix 1980

af Sven Fenger og Søren Schmidt

Også i år har den hjemlige Melodi Grand Prix-finale sat sindene i bevægelse. Modspil har som utallige andre fulgt begivenhederne med interesse og spænding før, under og efter det store TV-drama den 29. marts. Vi bringer i det følgende dels et interview med Claus Hagen Petersen, en af dem der har været med til at forberede Grand Prix'et, og dels vores kommentar til begivenheden - ud fra vores oplevelse af, hvad der egentlig foregik - og ud fra vores visioner om, hvordan det kunne ha' været anderledes.

Det syder og bobler i de små hjem.

Interview med Claus Hagen Petersen. Adjunkt, cand. mag. i historie og samfundsfag, tilrettelægger af radioens »pop-quiz«, medlem af Melodi Grand Prix'ets dommerkomite.

Danmark begyndte i 1978 igen at afholde Melodi Grand Prix, efter at have holdt pause i 12 år. I 78 var konkurrencen åben forstået på den måde, at alle kunne sende sange ind og blandt de ca. 500 sange fandt en dommerkomite så frem til 6, som blev spillet ved selve Grand Prix'et. De dommere, som udvalgte blandt de 500 sange, var professionelle folk. Jury'erne, som udpegede den endelige vinder var almindelige gennemsnitsdanskere både med og uden speciel interesse for musik. Andet år - 1979 - blev sangene bestilt hos udvalgte professionelle folk på forhånd. Det kom der 17 sange ud af efter at f.eks. Clausen og Petersen og Troels Trier havde sagt nej tak - bl.a. med henvisning til at de ikke ønskede at deltage i en evt. finale i Israel. I år havde man lavet en kombination af de to former. 6 melodier er bestilt på forhånd hos de 6 komponister og forfattere, som sidste år blev placeret fra nr. 1 til nr. 6. Andre 6 sange er udvalgt blandt 836 indsendte forslag, sådan at der ialt deltog 12 sange i finalen. Dommerkomiteen bestod i år af Jørgen Mylius, Villy Grevelund, Allan Botchinsky, Fuzzy og Claus Hagen Petersen. Juryen som bedømte de 12 finalemelodier bestod som sædvanlig af »almindelige« mennesker.

Hvad er baggrunden for at lige de her folk er i dommerkomiteen?

Dommerkomiteen er nedsat af underholdningsafdelingens grand-prix-udvalg, som står for de overordnede regler, tidsrammerne o.l. Det består af programmedarbejdere, teknikere, regissører o.a. Jeg ved ikke hvordan komiteen er blevet nedsat, men det er vel noget med at de har villet have forskellige musikretninger repræsenteret. Selv har jeg arbejdet med populær rockmusik fra de sidste 20 år - dog ikke som udøvende musiker.

Hvordan har dommerne arbejdet?

Vi startede omkring 1. december, hvor fristen for sange udløb. Der var da kommet 836 fra 555 forskellige mennesker. Først aftalte vi generelle retningslinier for hvordan vi skulle gå frem. Vi skulle helst bedømme dem ud fra samme kriterier. Vi blev enige om, at vi skulle lægge en helhedsvurdering på sangene i stedet for at sige 2 point for opbygningen, 3 point for melodien, 5 point for teksten osv. Vi skal prøve at se bort fra alle de tricks og »kunstige« forbedringer man kan lave via arrangement og via studieindspilning. Og omvendt skal vi prøve at forestille os hvordan en køkkenindspilning vil lyde i de muligheder

grand-prix-apparatet giver. Vi skulle hver især lytte alle melodier igennem uden naturligvis at vide, hvem der havde lavet dem og placere de ti bedste. Det var ret hårdt - det meste var faktisk noget forfærdeligt lort. Vi mødtes 1½ måned senere, hvor vi i alt havde fået en 50-60 stykker valgt ud. Så gik vi ind og lyttede alle 60 igennem sammen og gav dem igen karakterer hver fra 1 til 10. På den måde nåede vi ned til en 25 stykker. Så lyttede vi dem igennem igen og gav point. Den der fik højest pointtal gik så til Melodi Grand Prix. Nogle få stykker røg ud af puljen. Nu havde vi en 15 stykker tilbage, som vi lyttede igen og gav point. Og den med højest pointtal gik videre til Melodi Grand Prix. Sådan blev vi ved til alle 6 var udvalgt. Sidste runde tog en hel dag, hvor vi altså sluttede med 6 melodier plus en reserve. Så blev konvolutterne med komponister og tekstforfattere åbnet, og så var min opgave sådan set slut.

Grand-Prix er blevet mere »alternativ«

Hvordan med enighed blandt dommerne?

Der var et vist sammenfald for nogle af melodiernes vedkommende blandt nogle dommere. Alene det at vi kunne blive enige i løbet af en dag viser noget. I slutresultatet er der et par som jeg decideret ikke bryder mig om. Og sådan har de andre det også. Af de 6 melodier tror jeg, at vi var helt enige om to, tre stykker.

Kunne du spore en uenighed, som havde baggrund i jeres forskellige baggrunde?

For enkelte melodiers vedkommende var der nogle, som syntes at den var bare genial, mens jeg ikke kunne se noget som helst i den. Det var specielt de melodier, som var mere jazzorienterede. Der er jo ikke så mange genrer, som bliver sendt ind. Der var ikke særlig meget rock eller jazz repræsenteret.

Har du som dommer et ønske om at påvirke Grand-Prix genren?

Selve konkurrencen lægger nogle bånd på indholdet. F.eks. må numrene ikke vare længere end tre minutter, der kan ikke være ret meget instrumentalt, fordi sangen skal stå i forgrunden. Men til syvende og sidst er det alt sammen et spørgsmål om smag. Der er ikke nogle tekniske regler, man kan holde sig

til. Derfor vil det blive min smag som påvirker valget. Det tror jeg ikke nogen vil nægte. I 50'erne og 60'erne var stilen jo meget schlagerpræget, giro 413, Dario - i den stil. De rytmiske strømninger, som har været der i mange år og som i de senere år også er slået igennem kommercielt og blandt de helt unge, har sat sine spor på Melodi-Grand-Prix - specielt efter at ABBA vandt det europæiske i 1974. Mange har brugt ABBA som model. Der er kommet mere knald på musikken. Grupper er blevet mere almindelige på scenen, hvor det tidligere udelukkende var solister. Alligevel er det stadigvæk den gode popmelodi, man forbinder med Grand-Prix - det skal være et godt hit. I virkeligheden er det nok mest arrangementet, som har ændret sig. Det skal være en sang, alle kan fløjte med på, når man har hørt den et par gange.

Ser du nogle problemer for rockmusikken i de rammer Grand-Prix'et har?

Der er nogle faste regler, som jeg ikke kender i detaljer. For det første er der jo underholdningsorkestret, som man dog ikke skal bruge, for det andet kan man ikke lave »play-back« (mime), man skal selv synge direkte. Man må godt indspille instrumenterne på forhånd, fordi man ikke kan have forstærkere og den slags på scenen, men du må ikke trick-indspille. Alene det gør jo, at en række studiemæssige ting ikke kan fungere. Det synes jeg heller ikke gør noget. Instrumentalpassager og improvisation kan ikke være der aftidsmæssige årsager - det er jo sangen som skal frem. Og det er væsentlige ting i forhold til rockmusikkens muligheder.

Hvad med Kim Larsen og Nis P. - de tilpassede sig vel sidste år?

Ja, i hvert fald for Kim Larsens vedkommende var det jo en ren popmelodi. Men om de føler det som en begrænsning må du spørge dem om selv. Omvendt er det jo en udfordring at blive sendt i en af de mest sete udsendelser overhovedet. Det er det positive i Melodi-GrandPrix: man kommer ud til hele befolkningen. Jeg kan garantere dig at Rasmus Lyberth og Annika Høydals optræden i Grand-Prix'et sidste år har betydet mere for grønlandsk og færøsk musik end 5 udsendelser i radioen.

Discomusikken er væk

Når man ser på Grand-Prix-vindere, så kan man se en række fællestræk som skal gøre deres chancer større i internationale

sammenhænge. De har ofte internationalt forståelige ord som Boom-boom, disco-tango-a-la-carte, halleluja, de rummer mange gentagelser og de prøver at henvende sig på tværs af aldersgrupper, f.eks. disco (unge) tango (ældre). Hvordan spiller den slags ind i jeres bedømmelse?

Vi sidder ikke og vurderer om sangene har chance for at vinde det danske eller det europæiske Grand-Prix. Vi tager efter, hvad vi synes er godt. Vi har heller ikke taget hensyn til de sange, som sidste års bedst placerede havde lavet. Vi ser kun på de 6 sange isoleret.

Kendte I de seks bestillingsarbejder?

Nej.

Hvordan vurderer du de seks bestillingsarbejder i forhold til jeres seks?

Det giver sig selv at de 6 bedst placerede fra sidste år laver musik som folk kan lide. Det er givet, at det de laver i år kommer til at gå i en bestemt retning. Vores er måske lidt mere forskellige.

Vil det sige at dommerkomiteen kommer til at stå for fornyelsen?

Nej, nogle af dem måske. Men de vil også blive dårligst placerede.

Er vinderen blandt jeres eller?

Hvis jeg vidste hvilke melodier, der kunne blive hits, så ville jeg have været millionær i dag, men jeg kan nok sige, hvem der ikke vinder.

Har »Disco-tango« dannet forbillede for de sange, der blev sendt ind?

Der har slet ikke været discomusik med i år. Langt de fleste har været melodier lavet på el-orgel med rytmeboksen derhjemme.

Er de blevet udvalgt?

Nej, alle 6 er lavet af professionelle kunstnere, dog ikke alle i

professionelle indspilninger. I alt fald en var indspillet med klaver hjemme i stuen. Til gengæld er der mange studieindspilninger af amatører - folk som har brugt en masse penge på at komme i et studie.

I formålsparagraffen for det danske Melodi-Grand-Prix står der noget i retning af, at det skal stimulere produktionen af originale danske produktioner inden for populærmusikken. Opfylder dette års melodier det krav?

Det er et af formålene. Men det vigtigste er jo at lave en underholdningsudsendelse. Man stimulerer jo produktionen blot ved at udskrive en konkurrence. Det syder og bobler i de små hjem - selvom det ikke er lige godt, hvad der laves. Der er skrevet 836 sange og andre 836 er vel skrevet og ikke sendt ind. Andre har prøvet eller bare tænkt i de baner. Det sætter en masse ting i gang. Det sætter også produktionen og beskæftigelsen igang i studierne. Det er ikke radioens primære opgave, men det kan da ikke være nogen negativ ting som sådan.

Hellere Grand-Prix end amerikanske shows

Mendet her med at alle får en chance for at lave en sang til Grand-Prix, er det ikke lidt af en narresut?

Chancen er ikke stor. Det er svært. Det er ikke noget amatører normalt kan lave. De skal have talent og held. Det er blevet en meget professionel branche efterhånden - meget mere end da Aksel V. Rasmussen vandt i 1961. Der var vel 60 melodier fra konkurrencen, som havde kvalitet, som vi kunne stå inde for - og så er der altså 54 som ikke kommer med. Så kan man sige det er ressourcespild, men mange af dem vil dog komme på plade. Ville de så være kommet, hvis der ikke var Melodi-Grand-Prix, det kan vi ikke sige noget om. Men det hele sætter dog en masse ting i gang.

Tror du ikke, at en masse mennesker bliver skuffede, når de ser, at det alligevel kun er professionelle folk, som kommer igennem til finalen?

Der mangler måske lidt selvkritik hos nogen.

Kunne man ikke tænke sig et Melodi-Grand-Prix for amatører?

Det bliver da også arrangeret i stor stil. Der er andre

positive ting ved Grand-Prix: der kommer stimer af andre Grand-Prix'er: Ekstrabladets konkurrence, lokale Grand-Prix'er. Men der kommer også alternative aktiviteter f.eks. i 1975 i Stockholm og sidste år i Belgien. Nu opfatter jeg efterhånden også det danske Grand-Prix som alternativt. For 10 år siden var der top-20 o.l. - så kom den alternative musik sammen med alternativ journalistik osv. Den er efterhånden vokset så kraftigt i omfang og de folk herfra sidder i dag i pladeselskaberne og i Danmarks Radio således, at den musik de dengang var et alternativ til nu bliver holdt nede i æteren. Jeg mener, man må tilgode alle retninger, men i dag er der specielt i P3 en tendens til, at visse genrer, som ikke er »fine« nok eller hvad ved jeg, ikke er med. Mabel, Lollipops, Tommy Seebach bliver ikke spillet ret meget. Det er ikke fint nok. Hele den alternative bevægelse kan jo virkelig få noget at skrive og snakke om omkring Grand-Prix'et. I P3, P4 og i TV kommer der udsendelser om Grand-Prix'et. Det er hyklerisk, når man siger, at man ikke vil have noget med Melodi-Grand-Prix at gøre, for man analyserer det ud fra sociologisk vinkel - mig her og mig der - og skriver spalte op og spalte ned.

Bliver det danske Melodi-Grand-Prix afskaffet?

Det er et økonomisk problem - først og fremmest. Der vil komme en debat om det efter det her Grand-Prix. Det er en af underholdningsafdelingens dyreste udsendelser. Men når man snakker økonomi, må man også se på hvad man får for pengene. Hvis man kun skal lave billigt TV, så bliver det amerikanske kriminalfilm eller underholdningsshow.

Melodi Grand Prix - for folket!

Torben Bille: Årets popgyser, Politiken 30.3.80.

Et Grand Prix får altid en vinder og en taber. Taberen hedder Danmarks Radio, som efter tre års prøvetid ikke har overbevist om, at en sådan konkurrence højner den danske underholdningsmusik.

»Underholdning må ikke bare være kynisk. Den må et eller andet sted ha' et stæk af kvalitet, som holder bare en lille sprække åben til kunstnerisk glæde«, skrev PH i samme syttenårige kronik (i Politiken). Ord, UHA-afdelingen burde lægge sig på sinde efter en aften, hvor fjernsynet virkelig levede op til sit tilnavn - »Tossen«.

Flemming »Bamse« Jørgensen til Ekstra Bladet d. 31.3.80:

Om jeg havde regnet med at vinde? Ja, det er da klart. Det gjorde alle 12 vel. Hvorfor skulle man ellers stille op ... Jo, gu' er det svært at bedømme musik på den måde. Jeg ville nødig ... men det er jo nogenlunde på samme måde, man vælger en ny cellist til Det kgl. Kapel, så jeg kan ikke se, der er noget galt i det.

Poul Blak: Stjerner og NEFA-lygter, Århuus Stiftstidende 31.3.80:

Men hvad så? Skal vi ikke slutte nu med Melodi-Grand-Prix, når vi alligevel ikke har formået at gøre legen god?

Ganske afgjort nej. Dansk TV's underholdningsangst skal ikke få lov til at lægge frugtbart land øde, blot fordi blomsterne på det i øjeblikket er blege og forpjuskede. Det danske popmusik-land skal vandes og gødes. Uanset hvad »man« synes om det, så er pop-musik for de fleste mennesker den eneste form for musik, der lyttes til. Og som man ikke forbyder kager og henviser befolkningen til rugbrød, sådan må det også i højere grad være opgaven at få det værste og mest usunde sjask ud af den musikalske kagedej. Man har kunnet gøre det i f.eks. England og USA, og man vil kunne gøre det her, hvis bare TV ville programsætte dansk pop mere end denne ene forkølede og traditionen tro - forblæste gang om året.

Jørgen Mylius: Er angreb på Grand Prix'et rimeligt, Politiken 1.4.80:

Der er godt og dårligt inden for alle genrer. Det gode skabes ikke af kloge profeter, der skriver for vennerne i anmelderkliken, for musikerne i »miljøet« og for den trofaste lille klike. Det gode skabes af folket, og det vil skille sig ud ved at blive sunget igen og igen i årene frem. Og kun tiden vil vise, hvilke af Grand-Prix-melodierne der vil blive evergreens og hvilke af Sebastians kvad der bliver det. Otto Brandenburgs To lys på et bord tegner eviggrøn, måske bliver det samme tilfældet med

Disco Tango eller Du og Jeg. Måske bliver det tilfældet med-Sebastians Store Flugt.

Ib Glindemann: Havde vi reklame-TV, var de ansvarlige blevet fyret, mundtlig kommentar til Berlingske Tidende 31.3.80:

Ja, så fik vi atter et gylp fra septik-tanken. Hvad vi blev præsenteret for i lørdags var en *pseudobegivenhed* - et kunstgreb i monopoliseret regi - en lydlig parallel til Heinesens styrt mod afgrunden. Jeg vil tillade mig at sætte et spørgsmålstegn ved hele tilblivelsesproceduren.

Så forskelligartede kommentarer og reaktioner kunne man finde i aviserne i dagene umiddelbart efter det store TV-slag. - Og hvad så? Hvordan skal man - som almindelig publikummer eller som musikfagmand i en eller anden forstand - forholde sig til en musikalsk begivenhed, der i hvert fald hvad det kvantitative aspekt angår, er en begivenhed af enorme dimensioner:

- Grand-Prix'et er underholdningsafdelingens dyreste udsendelse og er i sig selv det største samlede statstilskud til populærmusikken - udsendelsen er en af TV's mest sete udsendelser med et seertal på mellem 2,5 og 3 millioner - ovenikøbet en udsendelse, som prøver at aktivisere seerne omkring vurderingen af musikken, støttet af dag- og ugeblade, som i ugen forinden udsender vurderingsskemaer med baggrundsoplysninger om kunstnere, forfattere og komponister.

Melodi-Grand-Prix affødte 836 sange skrevet af over 500 forskellige mennesker.

Endelig er Grand-Prix'et en af de begivenheder, som afsætter allermost spalteplass i uge- og dagspresse, flere uger i træk før det danske Grand-Prix med opfølgning efter Grand-Prix'et og det hele om igen før og efter det europæiske Grand-Prix.

Man må altså fastslå, at et Melodi-Grand-Prix umiddelbart appellerer til folk. Selvfølgelig konkurrencemomentet og i den forbindelse de mange TV-kroner sammenholdt med de mange kendte navne, giver et seertal, der kan hamle op med et hvilket som helst folketingsvalg eller fodbold-VM-finale. Men derudover er det interessant at konstatere, at mange, også såkaldte 'almindelige mennesker', har kastet sig ud i noget så besværligt som at være sangskrivere, og at en del faktisk er nået så vidt i dette arbejde, at der er kommet en sang ud af det. En sang, som man har troet på, og som man har villet være kendt at præsentere for en jury bestående af eksperter på lige netop dette område. Det er for alvor interessant, for det siger samtidig noget om, hvilke musikalske potentialer, der, når det

kommer til stykket, ligger gemt under overfladen af en ellers fordringsløs musik-konsum tilværelse, som den opleves på arbejdet, i hjemmet, i butikker, på værtshuset, på diskoteket, i biografen etc.

Når man så ser videre på, hvordan disse 'almindelige menneskers' interesse forvaltes i et Melodi-Grand-Prix som det netop afholdte, falder det straks i øjnene: At alle 12 solister (solistgrupper) og disses sangskrivere var professionelle og garvede kræfter inden for showbizz. At sangene på enkelte undtagelser nær er holdt inden for de allersnævrreste musikalske og tekstlige schlager-rammer. At en af de allerfladeste, banaleste og mest klichefyldte sange vandt selve konkurrencen. At alle de 'almindelige mennesker' ikke fik et ben til jorden, da det kom til stykket.

Hvorfor lige netop joviale (mad)glade Bamses Venner, i overalls og stribede bluser, og med en sang om hellig og altforsonende kærlighed som kompensation for ensomhed og afsavn fordi Bamse prioriterer berømmelsen og kronerne over konen og trygheden? Og hvorfor Birthe Kjær og Henrik Vilen, Grethe Ingmann, Brødrene Olsen, Lollipops etc? Hvorfor ingen 'almindelige mennesker'? Og hvorfor ingen sange om noget af alt det, der vedkommer os for alvor i det daglige liv?

Og det er lige netop her, vi vil sætte vores kritik ind. For Melodi-Grand-Prix er blæst op til at være en folkelig og demokratisk institution. Men reelt er det en mediebegivenhed, for de få, og for dem, der i forvejen er de gode navne. 'Almindelige mennesker' kan med rette føle sig snydt og bedraget. Både de, der var kreative, og de, der nøjedes med at åbne for TV'et.

Vi mener, der er visse krav, der skal imødekommes, hvis Melodi-Grand-Prix-tanken skal køre videre. Hvad vi så afgjort mener, den skal. Simpelthen fordi interessen omkring Melodi-Grand-Prix er stor og ægte og i ordets bedste forstand folkelig. Men Melodi-Grand-Prix kan laves bedre - meget bedre: For det første skal det løsrives fra det store intereuropæiske multi-medie-show, fordi sangene her er bundet til en ganske bestemt og ikke videre frugtbar schlager-genre. En genre, der sætter for snævre rammer for, hvad en sang må indeholde. En Melodi-Grand-Prix sang skal nemlig, for overhovedet at have nogen chance i en europæisk konkurrence, være international både i sine tekstlige og musikalske virkemidler, og må iøvrigt ikke være længere end max. 3 minutter. For det andet skal al stjerneglimmeret væk fra Melodi-Grand-Prix. Det er både anstrengende og uvedkommende at blande drømmen om berømmelse og lettjente millioner ind i noget, der burde handle om at opretholde en folkelig og vedkommende musikkultur.

For det tredje skal amatørmusikken have en reel chance. Og for det fjerde skal de professionelle, der indgår, indgå på en sådan måde, at der sikres en både politisk og genre-mæssig spredning. Det skal være typer lige fra Jomfru Ane, Trille og Sebastian til Holger Fællessanger og gerne for os Tommy Seebach. Men altså også ham, der har lavet sangen om livet i satellitbyen, og hende, der synger om, at hun endnu engang blev fyret fra sit job.

**DET VAR EN VELOPLAGT
DUO, DER OPTRÅDTE I
MELODI GRAND PRIX!
Du bliver brun og veloplagt
med et SILVER SOLARIUM.**



**LECIA & LUCIENNE ER BLEVET BRUNE
MED ET SILVER SUPER SOLARIUM.
DET KAN DU OGSÅ, RING: 02-95 47 27**

**SILVER 
SOLARIUM**

Hirsemarken 3, 3520 Farum

Udstilling: man-fre 9-19, weekend 9-18

EAST-TECH A/S Reg.nr. 52981 · Bank: Jyske Bank, København

Årets popgyser

Et spændende show

Havde vi reklame-TV, var
de ansvarlige blevet fyret

Musik-ekspert:

**MYLIUS ER
UDUELIG**

**Bamsen
populær vinder**

Er angreb på
grand prix'et
rimeligt

Danner Rock

INTRO 4/4 A⁷ G⁷ F⁷ E⁷ | ad. lib. in vocal imp.

så det 2 gange
samt mellem spil: A⁷ G⁷ F⁷ E⁷ 1. E⁷ 2. E⁷
la-la-la - - - BREAK

vi.: Grevinde Danner var en stærk og modig kvinde
tro med sig se-lev hun trodsede bor-ger sken-der
normer hun lod sig ikke tie ihjel ba-dan-la-da
omvendt: kvinder hold fast i jer selv lad jer ikke nar-re af mand-
en de dømmer os ud fra deres egne værdier
E⁷ (BØRST) kvinder hold fast i hinanden la-la-la - -

A⁷ G⁷
Grevinde Danner var en stærk og modig kvinde
C H B⁰ A⁷
fordi hun var tro mod sig selv
A⁷ G⁷
hun trodsede borgerskabets normer
F E⁷
hun lod sig ikke tie ihjel

Am⁷ D⁹
Kvinder hold fast i jer selv
Gm⁷ C⁹ E⁷
lad jer ikke narre af manden
Am⁷ C G D E⁷
de dømmer os ud fra deres egne værdier
kvinder hold fast i hinanden

Grevinde Danner sagde huset er for kvinder
og det må aldrig laves om
men når de piller ved Louises paragraffer
er det kun penge det handler om
Kvinder hold fast

Grevinde Danner hun er død for længe siden
men hvis hun havde levet i dag
så var hun her imellem alle os herinde
der kæmper for alle kvinders sag
Kvinder hold fast

Pia Nyrup, Eva Langkow, Susse Møller.

Om aftenen den 2. november 1979 besatte flere hundrede kvinder Grevinde Danner stiftelsen i Gyldenløvesgade. Kvinderne har nu købt den, men forinden er foregået et kæmpearbejde med at samle penge ind til overtagelsen. Til denne lejlighed er Danner Rock blevet lavet og udgivet som støtteplade.

Trine, Karin, Søren, Lars.

Tema:

Folkemusik
tradition og fornyelse?

Spillemandsmusikken i Danmark i det 19. århundrede

af Frithiof Staunsholm og Hans Peter Larsen

1700-tallet

Ved spillemandsmusik vil vi forstå den instrumentale musik, der først og fremmest ledsagede dansen blandt almuen. 'Almue' vil i vor forstand sige den ikke dannede del af landbefolkningen. At instrumentalmusik blev brugt på landet i 1700-tallet, er der flere vidnesbyrd om. I en skildring af bondelivet i sidste del af århundredet kan man f.eks. læse om »Violinen, dette Bondens Liv-instrument, som ledsager ham ved enhver Høitidelighed«¹. På den anden side hører man også i bondelivsskildringerne om, at der rundt om i landet blev danset til sent i 1700-tallet og begyndelsen af 1800-tallet. Om landbefolkningen på Fur hedder det i Pontoppidans »Danske Atlas« fra 1768, at »den ingen Instrumentalmusik brugte, men forsøger sig med at danse efter Sang ... af Kjæmpeviser og andre Viser«². Fra Vejle-egnen beretter lærer Kierckeby fra begyndelsen af 1800-tallet, at violin-spillemand kun blev brugt ved bryllupper, ellers

»behjalp man sig ganske almindeligt ved sang af en udtrallet dansemelodi, hvilket intet kostede, idet de bedste sangere blandt de dansende skiftedes til at sætte sig hen at synge for selskabet«³.

Fra et afsides sted som Anholt fortælles, at

»Før fiolens tid sad de ældre koner i 'snapsting' ... og sang til dansen. Særlig nævnes Gertrud Katrine, som den der sang bedst, og blev derfor lejet til at synge i legestuerne ... Per degn var den første som spillede fiol i legestuerne«⁴.

– og han døde i 1827. Sang og instrumentalmusik er også nogle steder blevet brugt til dansen samtidig. I en optegnelse fra Anst sogn i Ribe amt oplyses, at ved gilderne før 1800

»... havde man for det meste to musikanter, en som spillede fiolen og en som blæste obo eller fløjte, men desuden havde de altid en tredje, som sang melodierne med ord til«⁵.

Eet levn fra de sungne danseviser er de danserim, der er knyttet til en del af spillemandsmelodierne op gennem det 19. årh.

1800-tallet

Man må antage, at spillemandsmusikken i sidste halvdel af 1700-tallet, og især når vi kommer ind i 1800-tallet, kommer til at indtage en stadig mere dominerende stilling. At sandsynliggøre denne antagelse vanskeliggøres af, at kilderne til spillemandsmusikken og almuen kultur i det hele taget i 1700-tallet er få og spredte. Fra anden halvdel af århundredet kendes et lille antal *håndskrevne nodebøger* indeholdende danse, som ikke skal nøjere diskuteres her⁶. Men når brødrene Basts nodebog fra 1762-63 ofte nævnes som et meget tidligt eksempel på en 'spillemandsbog', så må det med i betragtningen, at brødrene Bast ikke var bønder, men teologer, og det relativiserer deres nodebøgers værdi som kilde til almuen musikalske kultur.

Fra omkring 1800 og fremefter er vi bedre underrettet, og det hænger sammen med de dannede klassers interesse for almu-kulturen. En folkemindeforsker som H.F. Feilberg tegner i

»Dansk Folkemindesamling (grundlagt 1904) rækker langt tilbage i det 19. århundrede. Dansk Folkemindesamling er endvidere landets centrale arkiv for spillemandsbøger, og her træffer man fra omkring 1810 et stadig stigende antal nodebøger, der har tilhørt landsbyspillemand fra almuen. Det er i alt væsentligt det stigende antal nodebøger, der legitimerer hypotesen om, at der sker en opblomstring for spillemandsmusikken i begyndelsen af det 19. århundrede.

At der er så spillemandsbøger fra 1700-tallet hænger sammen med, at så få bønder overhovedet kunne læse og skrive. Men bøndernes uddannelse bliver bedre, og kendskabet til nodeskriften bliver mere udbredt: »Thi«, skriver O.D. Lütken i

Dansk Folkeblad nr. 40 fra 1836, »der er dog nu langt flere blandt Landalmuen, der kjende Noder, end der var for 40 År siden«. Man kan ikke uden videre slutte fra eksistensen af spillemandsbøger til spillemandsmusikkens faktiske udbredelse, - det kunne jo være en eksisterende tradition, der blot blev nedfældet. Uden at spørgsmålet kan betragtes som afklaret, vil vi imidlertid antage, at der faktisk *sker* en opblomstring for spillemandsmusikken med begyndelsen af 1800-tallet. Som årsag hertil nævnes traditionelt, og med rette, at stadsmusikanterens privilegium på landet blev ophævet ved lov den 25. april 1800⁷. Købstædernes *stadsmusikanter* havde indtil da monopol på leveringen af musikken i omegnen, og landsbymusikanterne skulle i princippet betale en afgift for at spille. Nu kunne dette monopol langt fra håndhæves. En politimester registrerer således omkring 1720 på få år langt over 2.000 tilfælde af ulovlig musikopvartning⁸. Lovændringen af 25. april 1800 var således, at stadsmusikanten skulle beholde sit monopol til han døde, så den fri næring for spillemænd på landet kan ikke alene være årsag til spillemandsmusikkens opblomstring fra og med begyndelsen af 1800-tallet. Lovændringen var fra enevældsmagtens side ikke udtryk for nogen økonomisk liberalisme, men en erkendelse af, at den privilegerede ordning for stadsmusikanter allerede længe ikke havde fungeret.

Først 1857 indføres generelt *fri næring* i Danmark, købstædernes handelsmonopol ophæves, og laugsrestriktionerne falder bort. Næringsloven var et foreløbigt kulminationspunkt for den økonomiske liberalisme, der havde fået startskuddet med landboreformerne i 1788. Udskiftningen og udflytningen var i Danmark optakten til den kapitalistiske produktionsmåde, der tvang bønderne til at tage individuel stilling til driftsmåden⁹ og til at dyrke deres jord så rationelt som muligt. Samtidig uddybede landboreformerne den sociale lagdeling på landet: en klasse af gårdejere, der især fra 1830 blev velstillede, stod over for en stadigt voksende klasse af husmænd med eller uden jord samt landarbejdere. Netop fordi gårdmændene blev dannede, dækker 'almue' i slutningen af det 19. århundrede hovedsagelig husmænd og landarbejdere. Udflytningen skete i meget varieret tempo i de forskellige egne af landet, men på langt sigt splittedes det tætte og snævre landsbyfællesskab.

Spillemanden og landsbyfællesskabet

Spillemanden og hans musik var et meget væsentligt element ved festerne i det gamle landsbyfællesskab. Ved *bryllupperne*, der var de største gilder¹⁰ og varede 2-3 dage, var spillemændenes tilstedeværelse af så stor betydning, at man tit sikrede

sig deres medvirken før præstens og kokekonens. De skulle modtage bryllupsgæsterne med musik i gården, spille brudefølget til og fra kirken, spille under spisningen, og når bruden skulle 'dances af bordet' af brudgommen og af sin far. Og så skulle spillemændene selvfølgelig levere dansemusikken hele natten igennem. Fra næste dags eftermiddag skulle de igen være klar til at spille til dans til langt ud på natten. Betalingen til spillemændene blev normalt skaffet til veje ved flere indsamlinger blandt gæsterne i festens løb. Ved barselsgilder blev der også spist og drukket og senere danset til den lyse morgen, og derudover var spillemanden også påkrævet ved fastelavnsgilder, høstgilder, skt.hansgilder, iganggilder, kørmesgilder, karle- og pigegilder m.fl. Også julestuerne, hvor man før havde leget og sunget viser, bliver i årene fra 1750 til 1850 til rene dansefester med spillemandsmusik, hvor man skillingede sammen til betalingen af spillemanden¹¹. *Legestuerne* blev almindelige først i 1800-tallet og var ikke som de andre danseaf-tener knyttet til bestemte årstider og gilder, men kunne arrangeres nårsomhelst. Den, der lagde rum til legestuen, trakerede gæsterne med lidt mad og drikke til velkomst, og ellers måtte de selv betale for fortæringen i aftenens løb. Vi lader igen lærer Kierckeby fra Vejle-egnen fortælle:

»Leg eller legestuer kaldtes et slags forsamlinger som ingen anden foranledning havde end forlystelse. Almindeligvis satte en spillemand i omløb, at han var villig til at holde legestue den eller den lørdags eller søndags aften. Den bonde, der gav plads til 'legen', måtte have nogenlunde passende stuer ... Ifølge vedtægt forlangte snart een, snart en anden karl af spillemanden det dansestykke, som han ønskede spillet, og betalte ham et par skilling derfor, hvornæst han med sin pige dansede en kort tid alene på gulvet, 'tog sin fordans', medens de andre stod som tilskuere, indtil de også tog hver sin og dansede med, så mange som gulvet rummede«. ¹²

Nogle steder stillede spillemanden regelmæssigt sit eget hus til disposition, for derved at sikre sig en fast indtægt. F.eks. Jes Sonnichsen i Sønderho på Fanø, der omkring år 1800 hver søndag i tiden fra første advent til fastelavnsaften holdt 'dansestue'¹³.

Hvor mange spillemænd, der blev brugt ved de forskellige lejligheder, hvor der krævedes musik, afhang af, hvor mange man kunne få fat i, men det var også et økonomisk spørgsmål, for spillemændene skulle jo have deres betaling. Spillemanden Thyge Knudsen (f. 1844) har fortalt om¹⁴, hvad der forventedes i hans tid på egnen nord for Assens. Det var en ret velstå-

ende egn, så der har nok været lidt 'store forhold': Til de små gilder – hertil hørte bl.a. barselsgildet - skulle anvendes to mand (2 violiner eller violin og klarinet), i særlige tilfælde tre mand (2 violiner og klarinet). Ved de store bryllupsgilder krævedes der derimod altid fire mand (2 violiner, klarinet og basun). Ud over de instrumenter Thyge Knudsen nævner, er der også blevet anvendt fløjte og kornet og andre messinginstrumenter overtaget fra militærmusikken. I sjældnere tilfælde har kontrabas været anvendt i stedet for basun. Efter midten af det 19. årh. er faste orkestre på fire mand almindelige i alle egne af landet.

Spillemandens socialstatus

Spillemandene var for det meste bofaste. Af decideret omvandrende spillemand møder man kun meget få i det 19. årh. En af dem er 'Svenske Niels', der vagabonderede i Himmerland i 1860'erne og 70'erne, og af hvem der findes adskillige melodier (ofte med ændret stemning af violinen) noteret i nordjyske spillemandsbøger. Men selv om spillemandene næsten alle var bofaste og havde et andet erhverv ved siden af, så var de ofte på farten. De bedste var efterspurgt vidt omkring og vandrede eller kørte lange strækninger for at spille til bryllupper og andre fester. Spillemand, der var husmænd og håndværkere, har hentet en god del af deres indtjening ved musikken. Også blandt mere velstående gårdmænd træffes spillemand, og enkelte af dem havde ligefrem elever boende, der arbejdede på gården som betaling for undervisningen. Men at træffe spillemand blandt de virkelig store gårdmænd og proprietærer er yderst sjældent. Proprietær Nis Hansen Schmidt (1830-1902) på godset Lindholm ved Ringkøbing fremhæves altid som en undtagelse¹⁵.

Klasseskellene på landet forhindrede gennemgående ikke folk i at danne orkestre og spille sammen. Kroejerer kunne spille sammen med husmanden, og gårdejerer har spillet sammen med skomageren og skrædderen. Fra omkring midten af århundredet bliver det almindeligt at holde gilderne på gårdene i lejede telte, og mange spillemand får sig en indtægt ved at udleje telte med tilbehør, og de har så samtidig selv kunnet levere musikken ved festerne. Da forsamlingshusene begyndte at dukke op i 1870'erne, blev gilderne i stor udstrækning henlagt hertil¹⁶, men der er flere vidnesbyrd om, at spillemandene ikke trivedes så godt i de nye forsamlingshuse.

Folkedansen fra 1750-1900

Spillemandsmusikken var i sin funktion hovedsagelig danse-

musik, og derfor er et kort rids af danseformernes udvikling på sin plads.¹⁷ Ved 'folkedanse' forstår vi de danse, der blev brugt af almuens. Nogle af dem kom til Danmark direkte fra den tyske landbefolkning, men de fleste af dem nåede den danske almue via byernes dannede selskabsliv. Ordet 'folkedans' er vildledende. Det er ikke hele folkets dansetradition, men almuens, der kaldes folkedans, og denne sprogbrug grunder sig i en romantisk forestilling om, at hele folkets væsen træffes uberørt hos almuens. Det forudsætter, at almuens kultur har trivedes uberørt af andre samfundsklassers kultur, og det er langt fra tilfældet.

Rester af den middelalderlige *kædedans* findes endnu langt op i det 19. årh. Over hele landet var det almindeligt at 'løbe bruden af laget' med spillemanden i spidsen for kæden¹⁸ – selve ordet 'bryllup' er afledt heraf – og i Ringkøbing amt havde brudeløbet en særlig form. Her dansede man 'tospring' i kæde fra bryllupsgården til nabogården og tilbage igen. Trinene i tospring - to til højre og et til venstre - peger tilbage mod middelalderens kædedans, og minder om trinene i den færøske kædedans, der stadig bruges i dag. Til tospringsdansen blev sunget særlige danserim, uanset om der var spillemand med eller ej.¹⁹ En rest af den middelalderlige kædedans er også den 'kehraus', man overalt i landet brugte som afslutning på fester. Man løb sidelæns med chasse-trin rundt i alle rum i gildeshuset og tit også hen til naboen, medens spillemandene blev ved med at spille inde i gildessalen. Når danserne nåede tilbage, sluttedes af med en pardans.

En meget gammel pardans i Danmark er *polskdansen*²⁰, der var en af de pardanse, som fra det 16. årh. fortrængte kædedansen over hele Europa. Den blev her i landet brugt i alle lag af befolkningen, og den nåede sin største popularitet omkring 1700, men navnet 'polsk' optræder i mange dansenavne helt op til slutningen af det 19. årh. De ældste polskdansen var oftest delt i to dele: en langsom parvis march i lige takt og en omsvingsdans på stedet i 3-delt takt. I de ældste nodebøger fra 1700-tallet er tit kun første del noteret – i anden del af dansen omsatte spillemanden blot melodien til 3-delt takt. Foruden polskdansen dansedes på landet i 1700-tallet også en folkelig form for *menuet*. Man efterlignede de højeste samfundslags elegante menuet – en parvis dans, men uden dansefatning, hvor danserne bevægede sig med sirlige trin og armbevægelser. Menuetten på landet havde dog ikke altid så høvisk en karakter. Hvordan det kunne gå for sig, når der blev danset bondemenuet og polsk ved et brudegilde beskriver præsten Joachim Junge i 1798. Han priser menuettens alvor og værdighed, men fortsætter så:

»... dog synes Bonden nu og at ville afskaffe denne ærbare Dands ... Han har allerede modificeret Tingen, at han immer danser 'Menuet en quatre' (med 4 deltagere), undtagen naar det er en Brud, som skal træde frem, hun har da Gulvet ene først med Brudgomsmanden og derefter med flere, da hun gaaer fra Haand til Haand, saa at endog Knøse maae undertiden gjøre Hoverie i en Menuet, først med jevne og siden med nogle, som vi kalde Pohlske Trin, hvilke tvende Toure Bønderne paa andre Steder give Navn af Ost og Brød. Men i hvad de end kalde dem, falder dette meget besværligt for Bruden under tvende Omstændigheder, enten naar hun har mange Aar på Bagen eller naar hun bærer sin Skiødesynd fortil som en Tromme«. ²¹

'Ost og brød', som i citatet her er omtalt som ture i menuetten er i andre kilder fra 1700-tallet omtalt som et tredje led i polskdansen.

Når vi kommer op omkring 1800 bliver 'polsk' et usikkert begreb. I spillemanden Erik Jensens nodebog fra Skanderborg-egnen ²² (1790) finder man bl.a. også en del polskdansen. Men kun et par stykker er af den gamle todelte slags. Mange flere er i efterdansens 3-delte takt, og endnu flere er i en livlig

2/4 – de betegnes 'engelsk polskdans' – og det er denne sidste slags polsk-melodier, der kommer til at dominere i det 19. århundredes spillemandsbøger. Hvordan man så *dansede* polskdansen i det 19. årh., giver de samtidige bondelivsskildringer ikke synderligt præcise oplysninger om. De nøjagtige dansebeskrivelser kommer først fra begyndelsen af dette århundrede med Foreningen til Folkedansens Fremmes indsamlingsarbejde. Med den usikkerhed, som den lange indsamlingsperiode giver – den strakte sig helt op i 1950'erne – er det dog helt tydeligt, at polskdansen i det 19. årh. har været mange forskellige ting. På Falster brugte man stadig den gamle form med parvis march og omsving på stedet, men andre steder blev polskdansen tilført nye elementer – flere par sammen, kredse, kæde og nye trin – som efterhånden forvandlede den til ukendelighed. I mange tilfælde har der til polskdansen været knyttet specielle danserim, som nok viser tilbage til en tid, hvor man ikke havde spillemænd, men selv måtte klare sig med sang til dansen. F.eks. dette rim fra Malt herred i Ribe amt: ²³

Hyrden tyder i bukkehorn
- om vintervej -
og kællingen salter hendes bag imod
- tud der i lejr

Hopser

Melodi nr. 21 i Henrich Mortensens nodebog fra 1860'erne.



De nye elementer, som polskdansen blev tilført kom især fra de såkaldte *engelskdanse* eller *kontradanse*. 'Kontradans' er en forvanskning af engelsk 'country dance'. Engelske folkedanse kom på mode ved det engelske hof i sidste halvdel af 1600-tallet og bredte sig derfra til Frankrig og Tyskland, hvor beslægtede danse allerede fandtes. I sidste halvdel af 1700-tallet blev engelskdansene de helt dominerende danse i de danske byers selskabsliv – herom vidner bl.a. de talrige trykte samlinger af engelskdanse²⁴ – og de blev også snart almindelige på landet. Efterhånden kom *engelskdans* til at betegne danse, der foregik med danserne i to rækker over for hinanden, og *kontradans* kom til at betegne kvadriljedansene – 4 par over for hinanden i firkant. I det 19. årh. var kontradansene mere almindelige end engelskdansens. De var turdanse med elementer som kreds, kæde, mølle og parvis omdansning med forskellige trin, og de kunne varieres i det uendelige. Der er optegnet et utal af kontradanse fra alle egne af landet og under mange forskellige navne. Engelskdansene har dog også været brugt, omend i mindre omfang, bl.a. den kendte 'Feder Mikkell'. *Menuetten* fortrængtes i slutningen af 1700-tallet af kontradansene, men den overlevede dog i forskellige former på landet det 19. årh. igennem under navne som 'menevæt', 'mellevit' og 'mollevit'.

Noget af det nye, der sidst i 1700-tallet begyndte at vinde indpas i kontradansene var *valsetrin*. Af et par gamle spillemandsbøger fremgår det²⁵, at valseagtige danse i $\frac{3}{4}$ ('svabisk vals') var kendt på landet i Jylland i slutningen af 1700-tallet, og der er sikkert tale om en direkte påvirkning fra tyske folkedanse. Men valsen var også den helt store modedans i byerne i det 19. årh., hvor den næsten helt fortrængte engelskdansen og kontradansen. Og fra byerne kom valsen ud på landet. Bønderkarlene gjorde militærtjeneste i København under Napoleons-krigen 1807-14 og lærte sig dansene i hovedstadens mange danseboder:

»Soldaterne lærte nu de unge at danse vals, hopsa og skotsk ... De gamle folk kunde ikke lide de nye danse, da de syntes, at karl og pige med dem kom i for nær berøring med hverandre, men netop dette var måske årsagen til, at disse danse kom så hurtigt i moden hos de unge, de fik jo så lejlighed til at udveksle adskillige fortrolige ord og kærtegn, der ikke kunde opdages af vedkommende«.²⁶

Bønderkarlene kan også have lært sig de nye danse ved de lokale købstadsmarkeder.

Til forskel fra de gamle polskdanse, hvor man drejede om på stedet, dansede man i valsen rundt i salen under omdrejningen.

Men 'vals' var et bredere begreb i første del af det 19. årh., end den dans i $\frac{3}{4}$, som ordet senere udelukkende kom til at betegne. Mange forskellige pardanse, hvor man bevægede sig fremad, samtidig med at man drejede rundt, blev kaldt vals, og i spillemandsbøgerne møder man foruden 'valse' i $\frac{3}{4}$ også 'spansk vals', 'forkjert vals', 'berliner vals', 'pere vals', 'hopsa-vals', 'hamburger-vals' m.fl., som for det meste er i $\frac{2}{4}$. Andre pardanse i $\frac{2}{4}$ dukkede også op i begyndelsen af det 19. årh. Ved danseaftenerne på landet alternerede de med kontradansene eller kom til at indgå som elementer i dem. Disse nye pardanse, bl.a. *hopsa*, *galop*, *sveitrit* og *skottisch*, kom nok ind i dansk folkedans gennem en direkte påvirkning fra nordtysk folkedans, uden at de først gik vejen omkring byerne.²⁷ Endelig kom der omkring midten af århundredet endnu et par nye pardanse til, nemlig *mazurkaen* og *polkaen*.

To sydfynske spillemandsbøger

For at illustrere de ovenfor skitserede udviklingslinjer i spillemandens vilkår, i hans repertoire og i dansetyperne vil vi nu vende os til et afgrænset geografisk område, nemlig Sydfyn.

Som en af de få spillemandsbøger fra 1700-tallet er *Rasmus Storms* bevaret. Han er født i 1730'erne²⁸ og hans far var fæstebonde under herregården Brahetrolleborg lidt nord for Fåborg. Nodebogen er ikke nøjere dateret, men den kendsgerning, at der ingen kontradanse er nedskrevet, tyder på at den skal tidsfæstes tidligt i århundredet, vel 1760'erne, hans alder taget i betragtning. Rasmus Storm kunne skrive, hvilket skyldtes, at der under Brahetrolleborg eksisterede en skole: før skoleloven 1814 var det meget op til den enkelte herremand at ordne skoleforholdene i sognet. Skolelæreren hed Mølmark, og i hans kaldsbrev fra 1762 står, at han har retten til »musikken på Baroniet«, men også retten til at bortforpagte samme mod en passende afgift²⁹. Nu gav Mølmark undervisning i musik, så han kan selv have haft musikken, men han kan også have bortforpagtet den - til Rasmus Storm f.eks. Kaldsbrevet er i kraft til 1783, da skolen nedlægges i forbindelse med godsejeren J. Ludwig Rewentlows omorganisering og udvidelse af skoleforholdene.

Menuetter - 34 i alt - udgør ca. halvdelen af repertoire i Rasmus Storms nodebog. Endvidere ses fem 'suiter', hvor dansene hænger sammen tre og tre i rækkefølgen: Dantz (C), Proportion ($\frac{3}{4}$) og Serras ($\frac{3}{4}$). Det er en polskdans, og det tredje led, som vi allerede har mødt under navnet 'Ost og brød', kaldes her 'Serras', hvilket er svensk og betyder 'sav' eller 'svikmølle'³¹. En enkeltstående polskdans i $\frac{3}{4}$ kender

Storm også (se nodeeks.). 5- og 6-taktsperioder som i eksemplet er ingen undtagelse i nodebogen, og kan heller ikke undre, når man relaterer til barokmusik. Mellem en tredjedel og halvdelen af numrene i bogen er i mol, enkelte modale som polskdansen i dorisk: og det er ingen skrivefejl, for bogen er ellers omhyggeligt noteret.

På Brahetrolleborg eksisterede altså en privilegeret ordning for musikken. om den kun gjaldt slottet eller omfattede hele sognet vides ikke, men ordningen har indskrænket privilegierne for stadsmusikanten. Storms musikalske stilling på egnen er ikke nøjere belyst, men et kvalificeret gæt er heller ikke af vejen. Han *kan* have været musiker ved herskabets musikdyrkelse, der var ret omfattende eller ved herskabets baller. Hvis han ikke har været fin nok til det, har han spillet i borgerstuen til f.eks. høstfesten eller til festen den 14. september 1788, da Rewentlow uddelte arvefæstebreve til bønderne³². Ved samme lejlighed har Rasmus Storm - eller hans far, hvis hn levede endnu - modtaget deres fæstegård i selveje. Og da han nu havde en violin, er det utænkeligt, at han ikke spillede til

gilder i omegnen, afhængig af, hvor stramt det grevelige privilegie administreredes. Under alle omstændigheder er nodebogen skrevet af en bonde, og hans tilknytning til herregården er et konkret eksempel på, hvorledes adelens danse havde mulighed for at blive udbredt blandt bønderne. Menuet og polskdans kan han imidlertid meget vel have lært af andre bønder, af sin far eller af tilrejsende, for disse dansetyper var forlængst populære i bredere lag af befolkningen.

Omkring et halvt århundrede senere virkede i Øster Skjerninge 15 km fra Brahetrolleborg en spillemand ved navn Henrich Mortensen (1810-1878). Han var skomager og dermed typen på den halvprofessionelle spillemand. Hans makker ved mange gilder på egnen hed *Hans Hansen* (1817-78) fra det nærliggende Ulbølle. Hans Hansen kom som 14-årig i lære hos stadsmusikanten i Svendborg, Gregert Hjort Simonsen, blev siden hans medhjælper og fik det hverv at varetage musikken på sin hjemegn. Simonsen havde nemlig fået sin bestalling den 26. januar 1799³³, og det monopol beholdt han til sin død i 1843. Hans Hansen virkede dels som musiker på hjemegnen sammen



Polsch

Melodi nr. 49 i Rasmus Storms nodebog fra slutningen af 1760'erne.

med Henrich Mortensen, dels som en søgt musiklærer, og dels over hele Sydfyn med det 'Vester Skjerninge-orkester' han danner i 1859. Orkestrets grundstamme var på fem mand: Hans Hansen (v1), Henrich Mortensen (v1), Christian Pedersen, Hans Pedersen (1835-1900) og Peder Madsen (1841-1905). Alt

efter lejligheden kunne orkestret udvides til 12-14 mand, f.eks. med Henrich Mortensens tre sønner³⁴. Hans Hansen levede som fulltime musiker, og det levede han helt godt af. Samtidig var han dirigent for Hundstrup-Vesterskjerninge sangforening.

Musikdirektør Hans Petersens orkester 1875. Svendborg. - Da stadsmusikantens privilegie faldt bort, var det ikke ualmindeligt, at en landsbyspillemand nedsatte sig som musikdirektør i købstaden. Uden stadsmusikantens juridiske privilegier, men dog med en position, så han havde musikken på egnen. Det er Peder Madsen siddende som nr. 3 fra venstre (med skæg).



Fra Henrich Mortensen stammer to nodebøger - henholdsvis 1. og 2. violin³⁵. De er anvendt i sammenhæng med en større besætning, idet begge stemmer flere steder spiller akkompagnement. Lægger man hertil at Polkaen nr. 38 er skrevet af Peder Madsen, der var medlem af Vester Skjerninge-orkestret, daterer det nodebogen til efter 1859. I nodebøgerne dominerer valse og pardanse i 2/4: polka, galop og hopsa (se s. 16). Sammenlignet med Storms nodebog tegner repertoiret meget klart den ændring, der er sket med dansetyperne på landet mellem 1760 og 1860. Alle perioder kan deles med fire, helt dominerende er 8- og 16-taktsperioder. Denne regelmæssige periodicering - der ud fra en meget bred stilistisk betragtning er Wienerklassikkens værk - var også normen for de borgerlige selskabsdanse. Sværere er det at forklare, hvorfor 99 pct. af melodierne er i dur: det er nemlig ikke bare tilfældet hos Henrich Mortensen, men generelt for dansk spillemandsmusik i det 19. århundrede.

Folkeoplysning og masseproduktion

Hundstrup-Vesterskjerninge sangforening var grundlagt i 1858-59 af gårdejer *Mads Hansen* (1834-1880) fra Hundstrup, der var en meget aktiv organisator der på egnen. Ud over sangforeningen - som man meget sjældent træffer på landet i 1850'erne - stiftede han en læseforening i 1862, en skytteforening i 1863 og en højskole i 1868 med skolelærerforfatteren Anton Nielsen (jvf. note 26) som forstander. Sangkoret udviklede sig i tidens løb til en større forening med flere hundrede passive medlemmer, der afholdt folkeoplysende arrangementer et par gange om året. Ud over at synge lyttede man til oplysende foredrag³⁶, og så var der bal bagefter ved Hans Hansens orkester. Sammen skrev Mads Hansen og Hans Hansen en del sange - den kendteste er vel »Fo' ajle di små blomster« i 1869.

I takt med at samfundet ændrer sig i sidste halvdel af det 19. årh. og påvirkningen fra bykulturen bliver mere mærkbar, trænges den traditionelle landbokultur tilbage. De sammenhænge, den gamle spillemandsmusik og dans havde fungeret i forsvinder efterhånden, og dermed også musikken og dansen selv. Til slut kommer spillemandsmusikken på museum, da Foreningen til Folkedansens Fremme dannes i 1901. Hastigheden, hvormed denne udvikling sker, er imidlertid meget forskellig fra egn til egn, og først massemediernes indtog i 20'erne og 30'erne tager for alvor livet af spillemandsmusikken. Det er ikke fordi nodebøgernes antal i Dansk Folkemindesamlings arkiv bliver færre mellem 1860 og 1930, snarere tvær-

timod. Men de skifter i mange tilfælde karakter fra at være en hukommelsesstøtte for den aktive landsbyspillemand til at være udtryk for en folkløristisk interesse i almuens kultur.

Den stadig stigende interesse for almuens kultur i det 19. årh. rettede sig især mod viserne (se Henrik Koudals artikel andetsteds i dette nr.), og først sent i århundredet begyndte man at interessere sig for landbefolkningens instrumentalmusik³⁷. Johannes Mortensens nodebøger er et godt eksempel på den folkløristiske interesse³⁸. Han var født på Tåsinge og virkede de første 26 år af sit liv som bondekarl og musiker der. Derefter kom han på seminariet og blev siden skolebestyrer i Svendborg. Han har således - skriver han i forordet - »havt Lejlighed til at kjende den (musikalske) side af Almuens Livsvilkår«, og den er det, han vil bevare for eftertiden. Han ordner dansene systematisk og lægger vægt på, at ingen af dem har været i brug siden 1840'erne, hvilket dels siger noget om hans indfaldsvinkel, dels er et indicie for, at spillemandsmusikken faktisk er på retur.

Men hvorfor sker det så netop i anden halvdel af det 19. århundrede?

For det første sker der fra 1840'erne en gennemgribende udbygning af kommunikationsnettet i Danmark - jernbaner, telegraf og fast rutefart over bælteerne. Den forbedrede kommunikation bragte by- og landkultur i nærmere kontakt med hinanden, men på landkulturens bekostning.

For det andet påvirkes spillemandsmusikkens repertoire af masseproduceret underholdningsmusik. Det skulle ikke undre, om nogle af melodierne i Henrich Mortensens nodebog var skrevet af Johan Strauss og Lumbye - det er nemlig meget almindeligt i andre nodebøger fra midten af århundredet. Det vides, at Lumbye var på repertoiret i 'Vester-Skjerninge-orkestret', og i en nodebog tilhørende Peder Madsen³⁹ (se ill.), der ledede orkestret efter Hans Hansens død, findes bl.a. Lumbyes 'Jernbanegalop'. Samme nodebogs nr. 64 er skrevet af D.T.Saugmann Bjerregaard (1852-1916) fra Kjellerup ved Viborg. Han udgav og trykte fra 1887 en lang række bal-hefter, som man kunne abonnere på, og de var vidt udbredt. Da han selv lavede det hele og skrev omkring 1000 danse, kom de til at ligne hinanden en hel del⁴⁰. Dansk spillemandsmusik har på intet tidspunkt trivedes udelukkende på landsbysamfundets musikalske præmisser, tværtimod har der, så langt man kan følge det, været en livlig påvirkning fra adelens musiceren, fra stadsmusikanten, fra teatermusik⁴¹ og fra borgerlige selskabsdanse. Men når Strauss, Lumbye og i deres fodspor Saugmann Bjerregaard sætter ind som specialp-

roducenter af underholdningsmusik, så ændrer de, i sammenhæng med den kapitalistiske masseproduktion, de er udtryk for, vilkårene for landsbyspillemanden.

Og for det tredje slår folkeoplysningen igennem på landet. Denne er nært knyttet til den folkloristiske interesse for almuen. En fremherskende tankegang var, at almuen så at sige inkarnerede det danske folks særlige karakter i modsætning netop til bykulturen, hvor det særligt danske var visket ud af bourgojsernes fine manerer - »det er bekendt at Folkets eget Væsen bevares bedst hos Bonden«⁴². Derfor mente N.F.S. Grundtvig, at den folkelige oplysning måtte udgå fra almuen selv⁴³. Nu var en ting, hvad Grundtvig sagde, noget andet, hvordan udviklingen gik, for det var ikke alle, der lagde sig gamle Grundtvigs ord på sinde. Centralt i folkeoplysningsarbejdet stod Dansk Folkeforening, hvis repræsentantskab alle havde tilknytning til det borgerlige Nationalliberale parti. I et internt notat fra 1865 hedder det, at foreningen må føre både en politisk og en kulturel kamp. Det sidste er vigtigt, fordi den modstand, som den nationalliberale politik møder »væsentligst

har sin årsag deri, at vor Landalmue endnu har tilegnet sig så lidt af Middelstandens kultur og aandelige Interesser«. Foreningen håber derfor at »Landalmuen, der i al almindelighed er så fuld af Mistillid til den dannede Klasse, lidt efter lidt vil ombytte denne med en Tillid ... der vil vise sine politiske Frugter ... ved Valgene.«⁴⁴

Tydeligere kan det ikke siges: Hensigten er, at landalmuen skal opdrages til at deltage i den borgerlige, politiske offentlighed, et godt middel hertil er middelstandens kulturelle normer, og det hele skulle gerne give resultater for de Nationalliberale ved valgene. Den politiske udvikling i Danmark forløb noget anderledes end de Nationalliberale havde tænkt sig, men faktisk lykkedes det for folkeoplysningen, i forening med ovennævnte faktorer, at slå benene væk under den del af almuens kultur, der hed spillemandsmusik.

For eksempel i Vester Skjerninge, hvor digteren Mads Hansen i 1877 fastslog⁴⁵, at hans forskellige aktiviteter der på egnen ikke havde til hensigt at få ballerne ind i et sundere spor - »Det er tværtimod Ballerne og Julestuerne jeg vil til livs«. At der

Sextur



af Hans Hansen (1817-1878). Fra notebog tilhørende Peder Madsen (1841-1905) nedskrevet i 1890'erne.

DFS 1906 36 E:202. Chr. Skade II nr. 24.

faktisk var bal efter diverse folkeoplysende arrangementer var ren strategi for at lokke husarerne ind. Det fremgår af et brev fra lærer J.C.Klindt, Vester Skjerninge, til Mads Hansen angående et folkeoplysende arrangement: »Hvormeget jeg end stred imod saa blev Dands oven paa alligevel bestemt ... thi ellers ville 'Finansloven' for det kommende Aar komme i Fare.«⁴⁶ Når Mads Hansen vil ballerne til livs, er det dels fordi den veluddannede bonde, der har overtaget middelstandens æstetiske normer, finder spillemandsmusikken for primitiv. Men det skyldtes især, at der til ballerne knyttede sig megen druk og dårlighed. Vi kan sagtens sidde, med vore egne moralnormer, og gøre nar af den bornerte præmiebonde, men sagerne stillede sig anderledes i forrige århundrede, og ballerne var ikke bare en dans på roser i den grønne skov. »Jeg siger vel næppe for meget«, slutter Mads Hansen, »Naar jeg til det folkeoplysende Arbejdes Fortjeneste henregner, at de store Begravelses-, Bryllups- og Barselsgilder nu er Sjældenheder her paa Egnen.«

Noter

- 1 Joachim Junge: *Den nordsjællandske Landalmues Karakter, Skikke, Meninger og Sprog*. Kbh. 1798 s. 169 (denne og følgende sidehenvisninger til Junges bog gælder genudgivelsen ved Hans Ellekilde, Kolding 1915).
- 2 Cit. fra H.Grüner Nielsen: *Folkelig Vals*. Kbh. 1920 s. 46.
- 3 Saml. t. jysk hist. og top. V., s. 97 og 113f. Cit. fra H.Grüner Nielsen: *Vore ældste Folkedanse*. Kbh. 1917, s. 55.
- 4 Evald Tang Kristensen: *Anholt*. 1891. Cit. fra H.Grüner Nielsen: *Vore ældste Folkedanse*, s. 66.
- 5 Optegnet 1844 af lærer J.C.Storm i Stillinge efter egen erindring fra 1785-1800. Cit. fra H.Grüner Nielsen: *Vore ældste Folkedanse*, s. 56.
- 6 Se F.Horn: *Danske Nodebøger fra det 18. århundredes sidste halvdel*. Speciale, Kbh.'s Univ. 1964.
- 7 Ralph Holm og Klavs Vedel: *Folkedansen i Danmark*. Kbh. 1946 s. 125.
- 8 Nils Schjørring: *Musikkens historie i Danmark, b. I*. Kbh. 1977, s. 288.
- 9 Svend Aage Hansen: *Økonomisk vækst i Danmark*. 1976 bd. 1, s. 127.

- 10 Om bryllupsfesterne på landet se Holm og Vedel: *Folkedansen i Danmark* s. 107-112, Henrik Ussing: *Aarets og Livets Højtid*. Kbh. 1925, s. 108-117, J.Junge: *Den nordsjællandske Almues...* s. 161-178 og H.F.Feilberg: *Dansk Bondeliv I-II*. 1889 1899, s. 243-254 og 312-354 (sidetallene gælder nyudgivelsen af bogen, Kbh. 1952), den skildrer forholdene i Vestjylland.
- 11 Se Grüner Nielsen: »*Julestuer og julestuelege i Danmark og Holbergs tid*«, i: *Sprog og Kultur*. B. 2 1933.
- 12 Saml. t. jysk hist. og top. V. s. 97 og 113f. Cit. fra H.Grüner Nielsen: *Vore ældste folkedanse*, s. 55.
- 13 H.Grüner Nielsen: *Folkelig Vals*, s. 36.
- 14 Holm og Vedel: *Folkedansen i Danmark*, s. 113.
- 15 Se Holm og Vedel: *Folkedansen i Danmark*, s. 209 og L.Bødker: *Hej spil op*. Kbh. 1978, s. 68.
- 16 Kulturministeriets Forsamlingshusudvalg: *Forsamlingshusene på Landet*. Kbh. 1979, s. 9.
- 17 Fremstillingen bygger på H.Grüner Niensens to bøger *Vore ældste Folkedanse* og *Folkelig Vals*, på Tobias Norlind: *Dansens Historia*. Stockholm 1941 og på Holm og Vedel: *Folkedansen i Danmark*, der for sin del hovedsagelig bygger på de tre førstnævnte.
- 18 Skikken varierer fra egn til egn, og beskrivkrivelser af den findes i H. Grüner Nielsen: *Vore ældste Folkedanse*, s. 17-25, i H.F.Feilberg: *Dansk Bondeliv*, s. 340-41 og i Evald Tang Kristensen: *Almuelliv IV*.
- 19 H.Grüner Nielsen: *Vore ældste Folkedanse*, s. 10-17.
- 20 Om polskdansen se også H.Urup: »*De danske 'Polsk-danse'*« i: *Musik og Forskning* 1, 1975, s. 80-84.
- 21 Joachim Junge: *Den nordsjællandske Landalmues...*, s. 170-71.
- 22 H.Grüner Nielsen: *Vore ældste Folkedanse*, s. 52053, og s. 65-67. Om 'Ost og brød! se s. 50.
- 23 Citeret fra Grüner Nielsen: *Vore ældste Folkedanse*, s. 57.
- 24 Se Grüner Nielsen: »*Danske Folkemelodier. Litteratur- og Haandskriftfortegnelse*«. Aar bog for Musik, 1923, Kbh.
- 25 Se H.Grüner Nielsen: *Folkelig Vals*, s. 12-13.
- 26 Citatet stammer fra forfatteren Anton Niensens bog *Gamle Nielsen* fra 1888, hvor han gengiver sin fars beretning om sin ungdom. Præcis den samme formulering findes mærkelig nok hos Johannes Mortensen, se note 33. Vi har hentet citatet fra H.Grüner Nielsen: *Folkelig Vals*, s. 12.
- 27 Se Grüner Nielsen: *Folkelig Vals*, s. 13.
- 28 Det tænker vi os, fordi hans ældre søster er født i 1727, se F.F.M. Jacobsen: »*Den Bøvig-Jacobsenske slægt*«.

- Svendborg Amts Historiske Aarbog. 1915, s. 57. Det er F.F.M.Jacobsen, der har indleveret Storms nodebog til Dansk Folkemindesamling.
- 29 Cit. fra Holm og Vedel: Folkedansen i Danmark, s. 153. Se også Lærer Jørgensen: »*Træk af Brahetrolleborg Sogns Skolevæsen*«. Svendborg Amts historiske Aarbog. 1915, s. 74.
- 30 R.Storms Nodebog I. DFS 1906/36 A:2, nr. 6f, nr. 10f, nr. 19f, nr. 22f, nr. 25f.
- 31 T.Norlind: Dansens Historia, s. 64.
- 32 »*Den rewentlowske Skole i 150 Aar*«. Svendborg Amts historiske Aarbog 1933, s. 40.
- 33 Laur. Hansen: *Spillemanden i dansk folkeliv*. Kbh. 1953, s. 18f. Se også J.P.Kristensen-Randers: »*Tonedigteren Hans Hansen*«. Svendborg Amts historiske Aarbog. 1917.
- 34 Ifølge H.Mortensens datter Abelone Jensen (f. 1855) DFS 1906 I, cit. Holm og Vedel: Folkedansen i Danmark, s. 101.
- 35 H.Mortensens Nodebog I og II. DFS 1906/36 C: 52, C: 53 (se Jensen, A.).
- 36 Feks. i året 1877 Ludvig Schrøder, Termansen, Nutzhorn og Morten Eskesen. Mads Hansen: Efterladte papirer. Ny kgl. smlg. 3112, VII, brev til red. Petersen, 28. aug. 1877.
- 37 Berggren er den undtagelse, der bekræfter reglen. Danske folkedanse trykkes i hans samling *Folkesange og Melodier. Fædrelandske og fremmede*, B. I, 2. uds., 1860, nr. 170-208.
- 38 Johs. Mortensen (død ca. 1900): Nodebog I-III DFS 1923-/15. D:22-24 (han er ikke i familie med Henrich Mortensen). J.N.Nielsen (Ribe): Afskriftsamling (ca. 4.000 spillemandsmelodier) indleveret til DFS 1917 er et andet eksempel.
- 39 DFS 1906/36. Chr. Skade/Ew. Thomsen E.202. nedskrevet 1880-90. 'Jernbanegalop' er nr. 52, og der er sikkert flere. Nr. 24 er en sextur af Hans Hansen.
- 40 Som spillemanden Svend Bendtsen (1871-1961) bemærker, DFS 1906 37, 2555. L.Bødker: Hej spil op, s. 79, se også s. 106f.
- 41 Jvf. H. Urup: *Dansk Spillemandsmusik. Forudsætninger og Kilder*. Musik og Forskning. 1976, s. 35.
- 42 Højskoleforstander Anton Nielsen: »*Mere om ungdommens sammenkomster*«. Højskolebladet 1877, nr. 45, sp. 727.
- 43 F.eks. Grundtvigs tale den 2. nov. 1871, cit. i J. Bukdahl: *Folkelighed og Eksistens*. 1971, s. 125.
- 44 Notatet er forfattet af dr. phil M.G.G.Steenstrup i 1865. Cit. fra P. Schmidt: *Literatur for menigmand*. Odense 1979, s. 50.

45 Mads Hansen: »*Om Ungdommens sammenkomster*« (under pseudonymet Jacob). Højskolebladet 1877, nr. 43 sp. 689-697.

46 Mads Hansens efterladte papirer. Nye kgl. smlg. 3112, VII.



70'ernes folkemusikrevival - tradition og fornyelse

af Lars Nielsen

Torsdag d. 7. februar raser en snestorm over landet. Også på Tåsinge ligger sneen højt og sigtbarheden er dårlig da vi kører mod forsamlingshuset. Trods vejret er 25-30 dansere mødt frem til den ugentlige træningsaften. Der er trængsel i garderoben, alle skal af med overtøj og støvler og pladsen er trang. I salen er der koldt. Når folkedanserne er på besøg kan der spares på den dyre olie, når der danses kan man sagtens holde varmen. Kun spillemanden og danselederen beholder den tykke trøje på.

Der lægges ud med en Rheinlænder. En af de lette, en af dem der giver varmen. Hurtigt finder man sammen parvis, de fleste danner også par til daglig, enkelte er kommet alene men det går op. Ingen bænkevarmere.

Efter Rheinlænderen går man igang med en af de sværere turdanse. Der arbejdes ihærdigt, trinfølgen er svær at huske og den må tages om flere gange. Man danser nemlig ikke bare for sjov. Målet for vinterens arbejde er de opvisninger der finder sted over hele landet sommeren igennem. Derfor er det vigtigt at trinene ikke bare er lært sådan til husbehov, de skal sidde stensikkert så der også bliver tid til at tænke på holdning og hvordan det hele tager sig ud. Det er mændene der har sværest ved det, de er lidt stive i knæene og det virker som om fødderne nogle gange er lidt for store. Men de kunne jo i gamle dage så vi må også kunne lære det!

Efter en times dans er der pause. Der sælges øl og sodavand. Pigerne drikker sodavand og mændene øl og så er der tid til en sludder. Pigerne sidder sammen i salen og mændene samles omkring ølsalget.

Et kvarters tid efter griber danselederen igen mikrofon og danseinstruktion og man fortsætter med nye danse. Man danser ikke nødvendigvis danse fra ens egen egn så det er nødvendigt at have instruktionsbogen fremme ligesom spillemanden har sine noter.

Aftenen sluttes af med kaffe, blødt brød og et par fællessange af højskolerepertoiret fra foreningens sangbog inden man atter vover sig ud i snevejret.

I de sidste ca. 10 år er interessen for folkedans, spillemandsmusik, gamle sang og folkekultur vokset utroligt meget. Over hele landet danses der som ovenfor beskrevet i Danske Folkedanseres regi og i utallige folkemusikhuse og på flere højskoler.

Hvad det er der foregår, hvem der gør det og på hvilken måde de gør det skal denne artikel handle om.

Danske Folkedansere

Folkedanserforeningen i Landet på Tåsinge, hvorfra ovenstående skildring stammer, er en af de mange foreninger der hører til under landsorganisationen »Danske Folkedansere«. Denne forening blev stiftet i 1929 og omfatter idag 215 lokalforeninger med ialt 18.000 medlemmer. Under landsforeningen findes bl.a. en spillemandskreds og et dragtudvalg. Foreningens formål er:

»at udbrede kendskab til folkedans, dragter og - i samarbejde med spillemandskredsen - til spillemandsmusik«.

Brugen af folkedans og spillemandsmusik er altså ikke et fænomen der er opstået inden for de sidste 10 år. Enkelte foreninger under landsforeningen er også ældre, således blev - den velnok kendteste enkeltforening, Foreningen til Folkedansens Fremme - allerede stiftet i 1901. Før den tid var folkedans og spillemandsmusik ikke et foreningsanliggende men en naturlig del af landbefolkningens liv.

Men hvad er nu karaktæristisk for denne del af beskæftigelsen med folkekulturen?

Jo vi kender Danske Folkedansere som dem der et par gange om året optræder i fjernsynet med en opvisning fra Frilandsmuseet.

Deres repertoire er hentet fra perioden fra ca. 1750-ca. 1850.

Musikken skal spilles på de rigtige instrumenter.

Man danser i folkedragter.

Hvorfor netop denne periodes musik?

Hvorfor har man valgt at begrænse repertoiret til netop denne periode og hvilken slags musik og dans finder man her?

I artiklen »Spillemandsmusikken i Danmark i det 19. årh.« kan man læse om de danse og den musik der var gængs i perioden, men det giver jo ikke svaret på hvorfor Danske Folkedansere har valgt at beskæftige sig med denne periode.

Da man begyndte at interessere sig for folkedans og spillemandsmusik skete det dels ved påvirkning fra Sverige, dels inspireret af arkivar Grüner-Nielsen og en række amatørindsamlers arbejde, dels på grundlag af indsamlede spillemandsbøger og dels ved kontakt med spillemænd der havde oplevet udviklingen i det 19. årh. Både skriftlige og levende kilder viste at der omkring 1850 var sket et skift fra et klassisk orienteret repertoire med turdanse til et mere populært repertoire med pardanse. Mens de skriftlige kilder ikke gav noget indtryk af oplevede kvalitative forskelle viste det sig at de levende kilder, spillemændene, nok havde spillet det populære, fordi det var det folk ville have, men i mange tilfælde foretrak det gode gamle repertoire når de selv kunne bestemme. Pionerne i folkemusikarbejdet tog denne holdning til sig og »valgte« at lægge sig fast på det »gode« repertoire som det foreningen skulle beskæftige sig med. Det der altså idag tager sig ud som en noget puritansk holdning er altså oprindeligt begrundet i en levende tradition og takket være denne ved vi idag mere om musik og dans omkring 1750-1850 end vi ellers ville have gjort.

Hvilke instrumenter er de rigtige?

Med denne grundlæggende holdning følger så automatisk at man forsøger at fremstille musikken så korrekt som muligt og f.eks. spiller den på de rigtige instrumenter. Det er selvfølgelig ikke entydigt hvad der er de rigtige instrumenter i alle tilfælde. Det afhæng bl.a. af hvilken egn i landet man befandt sig, om der var en herregård med musikliv i nærheden eller om der var en havn der blev anløbet af udenlandske skibe. Et vist fællesfold har der dog været over hele landet. Violinen har været første instrument, klarinetten og fløjten har også været almindelige, kontrabassen kan man støde på ligesom fagotten har været brugt som basinstrument. Alle kombinationer mellem disse instrumenter har eksisteret og man har i spillemandskredsen valgt at arrangere for to violiner, klarinet og bas.

Valgt at arrangere? Jo for det er sjældent at man i spillemandsbøger finder partiturer. Oftest finder man melodistemmer, indimellem en 2. violinstemme eller en klarinetstemme og sjældent en basstemme. For at få et ensartet materiale har man i spillemandskredsen valgt at lade en mand, Herluf Vad Thomsen, arrangere de indsamlede melodier for de nævnte fire instrumenter. Arrangementerne udgives i egnehefter til forenin-

gens medlemmer så man alle steder i landet kan spille en Fanø-dans eller en dans fra Mors. Det skal understreges at arrangementerne kan og bliver fraveget af brugerne men de danner et fælles grundlag så man altid er sikker på at kunne spille sammen med andre hvor de end kommer fra. De fleste af spillemandskredsens medlemmer er ikke særligt uddannede på deres instrumenter og de vil ikke være i stand til at sætte en 2. violin eller klarinetstemme til en given melodi sådan uden videre og for dem er Herluf Vad Thomsens arrangementer en stor hjælp. Arrangementerne rummer gængse stiltræk fra den sidste del af perioden og lyder i mine øren som den musik der f.eks. ledsager pantomimeteatrets forestillinger i Tivoli.

Hvor stammer repertoiret fra?

Ja som det fremstår i dag, fra spillemandsbøgerne. Men hvordan er det endt i spillemandsbøgerne og hvad er det der er endt der?

Som sagt virker repertoiret overvejende wienerklassisk. Danmark har været et gennemgasland til det øvrige Norden og meget musik er passeret gennem landet og har så aflejret noget undervejs. Det har været let at få ny musik. Især efter at stentrykte noder omkring 1820 begyndte at blive almindelige. Der har ikke været behov for at lave musik selv som vi kender det fra f.eks. Sverige. Det betød at vi har været hurtige til at slippe det igen og kaste os over det nye præcis som vi gør med populærmusik i dag.

Dansk spillemandsmusik fra denne periode er meget kosmopolitisk. Ikke bare tysk musik er repræsenteret men engelsk og skotsk musik findes også i repertoiret. En dans som Reel'en er f.eks. skotsk. Men musikken har aldrig været spillet som den spilles i de pågældende lande, den er blevet spillet på dansk. Da folkemusikbølgen startede var der grupper der opdagede især det skotske præg i den gamle musik og de begyndte at spille dansk spillemandsmusik som om det var skotsk og det var selvfølgelig en misforståelse.

Det har været en udbredt opfattelse at måden man fik fat i musikken på var ved at lytte og bagefter skrive den ned. Det holder nok ikke. Man kender f.eks. på Tåsinge til nodeskrivere der har lært at skrive noder og som har kopieret fra den ene noebog til den anden. De håndskrevne nodebøger fra den gang er altså den væsentligste og efterhånden eneste kilde til spillemandskredsens repertoire.

Hvor danses der?

Danske Folkedansere har sin store udbredelse på landet og i hjemstavnsforeninger i de store byer. Jo længere man kommer

Reel med Vals

Vulffgen 1805

The image displays a handwritten musical score for a piece titled "Reel med Vals". The score is written on three systems of four staves each. The first system uses a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The second system uses a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The third system uses a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, with some notes marked with a '+' sign. The score is arranged in a traditional four-staff format, likely for a piano or organ. The handwriting is in ink on aged paper.

Arrangement og node-
skrift ved Herluf Vad
Thomsen

ud i yderdistrikterne jo længere lever den originale musik og dans. Fanø er et godt eksempel på dette, her bruger man stadig musik og dans som man gjorde dengang. Modsat bliver det i storbyerne mere til museum, dels fordi traditionen er forsvundet og dels fordi bylivet er så forskelligt fra det liv hvor musik og dans oprindeligt kom fra. På landet har folkedansen været knyttet til nogle af de foreninger der fandtes der. Gymnastikforeningen, sangforeningen og foredragsforeningen kendte man i hvert et sogn og i trediveerne da folkedansen fik sit første opsving var det gymnastikforeningerne der var med til at tage folkedansen op. Man dansede folkedans efter man havde gjort gymnastik. Det er herfra forestillingen om folkedans som eksersits med fløjte og kommando stammer. Man lærte nemlig dansen på samme måde som gymnastikken der jo dengang var meget præget af det militæriske. Sådan foregår det ikke mere men som det fremgår af indledningsbeskrivelsen gælder det stadig om at danse de rigtige trin på den rigtige måde og det gøres ikke uden instruktion.

I modsætning til f.eks. i Sverige har der i Danmark altid været et snævert samarbejde mellem dansere og spillemænd. Nogle vil måske mene sådan som det foregår, er samarbejdet for snævert.

Det er altid danserne der bestemmer hvad der skal spilles men det har haft *en* stor fordel nemlig at musikken ikke har mistet sit autentiske præg. Vi ved fra den klassiske musikhistorie hvad der skete da de gamle hofdanse blev stiliserede og indgik i koncertmusikken, dansepræget udviskedes og tempi og karakter ændredes. Det samme er sket i Sverige hvor der ikke er den samme sammenhæng mellem dans og spil som her. Kravet fra danserne om at musikken skulle være til at danse til, har forhindret at musikken har udviklet sig i retning af større virtuositet, hurtigere tempi osv.

Plader

Den danske spillemandskreds har udgivet 3 plader og en fjerde er på vej. Folkedanseplader kan have to formål: enten som noget man skal lytte til og hvor de tekniske, musikalske, og arrangementsmæssige kvaliteter sættes i højsædet eller som danseplader hvor det er vigtigst at numrene spilles så mange gange at man kan nå dansen igennem. Disse to ting er i praksis uforenelige. Hvis man er interesseret i at lytte til musikken vil det være irriterende hvis der kun er få og lange numre på pladen. Hvis man vil danse er det irriterende at man knapt kommer igang

Kvartet fra spillemandskredsen.



før det er forbi. I spillemandskredsen har man forsøgt at dele sol og vind lige. Først lavede man en plade der primært henvendte sig til lytterne, indspillet af fire dygtige musikere og arrangeret af Herluf Vad Thomsen. Den næste man lavede var en danseplade, den tredje en plade med blæsermusik fra perioden som der slet ikke kunne danses til og nu er der en ny plade på vej der forsøger at kombinere brugsfunktionen med lyttefunktionen idet man hvis en dans f.eks. skal spilles 5-6 gange vil skifte mellem 3 forskellige arrangementer undervejs.

Folkemusikhusringen

Den anden retning i dansk folkemusik er den der er organiseret i landsforeningen Folkemusikhusringen. Som navnet siger er det en sammenslutning af folkemusikhuse over hele landet. Foreningens formål er at:

»genoplive den historiske musikalske folkekultur og fremme den aktuelle musikalske folkekultur, hvor spil, dans, visesang og fortælling er en del af hverdagen og den sociale virkelighed og fungerer i forlængelse af traditionen.

Formålet søges fremmet ved at give folkekulturens folk og andre interesserede mulighed for at komme til orde og blive hørt. Foreningen søger at opnå dette ved:

a) Fremskaffelse af folkemusikalske tekster, melodier, udsagn og beretninger, dels ved samarbejde med og indsamling hos sangere, spillemænd og andre meddelere dels ved gennemgang af historiske samlinger.

b) Udbredelse af folkemusikalske tekster, melodier, udsagn og beretninger ved jævnlig udsendelse af materiale-pakker til foreningens medlemmer.

c) Mulighed for at yde støtte til projekter som tjener foreningens formål.

d) Udsendelse af blade til en medlemsbog med oplysninger, der kan udvikle og styrke forbindelsen mellem medlemmerne.

e) At prøve at være igangsættende og koordinerende inden for uddannelsesaktiviteter for Folkemusikhusringens medlemmer.

Til trods for en formålsparagraf der er ret omfattende er der mange forskellige holdninger til indsamling og brug af folkemusik inden for folkemusikhusringens regi.

Men inden vi går ind på det er det måske klogt kort at se hvad der skiller de to retninger.

Gennem samtaler med brugere i begge lejre er det efterhånden blevet klart for mig at det der skiller for det første er at man

beskæftiger sig med to forskellige repertoarer. Danske Folkedansere har lagt sig fast på repertoiret fra 1750-1850 og Folkemusikhusringen på det efter 1850. Dernæst at Danske Folkedansere kun beskæftiger sig med dans og spil mens Folkemusikhusringen også beskæftiger sig med sange og fortællinger. Men lad os gennemgå formålsparagraffen og se hvordan den fyldes ud.

»Genoplive den historiske folkekultur«

vil altså sige den folkekultur der findes efter 1850. Ikke fordi 1850 er et magisk tal men fordi et vigtigt princip er at man skal lære af traditionsbærerne, de der stadig lever og ikke så meget af nodebøger. De spillemænd der lever i dag er alle vokset op i den periode hvor den nye populære musik skyllede ind over landet og hvor turdansene var på retur. De ældste af dem er født i slutningen af forrige århundrede og er altså begyndt at spille omkring århundredskiftet. De har altså været under indflydelse af den skiftende populærmusik og det de kan lære os er måske mere gammeldans end folkedans. (Ved gammeldans forstår jeg de danse der kom til efter 1850 mazurka, hopsa, skottish osv. men f.eks. også foxtrot - folkedanse er de ældre danse.)

At have kontakt med traditionsbærerne er et kardinalpunkt i foreningen og det er også her en af skillelinjerne i foreningen går. For hvordan skal man bruge traditionsbærerne? Der er i hvert fald to holdninger til dette. Den ene går groft sagt ud på at man skal samle så meget materiale som muligt mens de gamle endnu lever, stikke kanylen ind og tappe dem for hvad de har og så arkivere det på bånd og i kartoteker. Det er den holdning man i hvert fald før i tiden kunne finde på Dansk Folkemindesamling og endnu til dels kan finde i Folkemusikhuset i Hoager og andre steder hvor man arbejder videnskabeligt med folkemusikken. Musikken og sangene skal ikke umiddelbart bruges men de samles fordi de skal bevares for eftertiden. Denne holdning resulterer ofte i at meddelerne ikke bliver respekteret som nogle mener de bør. Det er ikke af interesse for dem at man besøger dem men for at få deres sange på bånd. Omvendt sker der så af og til det at enkelte meddelere bliver »udnævnt« til guruer. Ingeborg Munch, Ewald Thomsen, smeden fra Hoager f.eks. og det betyder at folk kommer rejsende fra nær og fjern for at høre og se og inden man ser sig om er menneskers liv forandret på grund af folks rovdrift på dem. Ifølge Ingeborg Munchs dagbog fik hun 1.000 nye gæster om året der alle skulle have kaffe og en småkage. Og naboerne tålte ikke at hun kom så meget frem. Og også økonomisk bliver det en belastning.

Den anden holdning er den der kom til udtryk i starten af

folkemusikhusbevægelsen. Dengang sagde man:

»folk kan selv - opsøg din nabo og opdag hvad han kan - lær af ham og brug det videre med respekt - det er ikke nok at besøge ham og tappe ham for hvad han kan, men disse mennesker har man et stort ansvar overfor - man siger ikke bare farvel og tak når man har fået det man gik efter«.

Det drejer sig altså ikke om at samle men om at lære, og lære for at bruge. Man skal bruge de ting videre der har værdi for en, de sange der siger en noget, som man kan blive klogere af og tingene skal leve videre i en levende tradition og ikke kun findes på bånd i et arkiv. Dette fører videre til det næste punkt i formålsbeskrivelsen:

Den aktuelle musikalske folkekultur

»og fremme den aktuelle musikalske folkekultur, hvor spil, dans, visesang og fortælling er en del af hverdagen og den sociale virkelighed og fungere i forlængelse af traditionen«.

Hvordan gøres så det? Jo de fleste steder hvor man dyrker folkemusik som her beskrevet har man dannet et folkemusiklaug. En studiekreds, en interessegruppe (med eller uden offentlig støtte) hvor man mødes og forsøger at dygtiggøre sig i spil, dans eller sang. Det foregår dels ved egentlig instrumentallundervisning for begyndere eller viderekomne, hvor man lærer at spille på sit instrument og dels ved at man arbejder med at lære at spille på den rigtige måde. Hvad er så den rigtige måde? Det er ikke så let at svare på. Det drejer sig om er at lære at spille til dans og hver dans stiller nogle bestemte krav til den ledsagende musik. Først og fremmest skal tempoet være rigtigt. Men det lader sig ikke gøre at sætte metronomtallet på de forskellige danse for de skal ikke være på samme måde hver gang. Næppe to af de gamle spillemænd spiller det samme nummer på samme måde. Hvad så? - At være en god spillemænd vil sige at man er i stand til at finde det rigtige tempo til dansen og til de dansere der danser den netop nu. Man finder et par i kredsen der danser godt og når man kan se at nu »kører« den for dem så har man fundet det rigtige tempo. Ud over det er der hele spørgsmålet om måden at spille en melodi på, frasering og forsiringen osv. Det har altid været individuelt, hver spillemænd sin måde. Man kan lære af de gamle men det gælder om at finde sin egen stil. Der er som før omtalt et vigtigt princip i Folkemusikhusringens arbejde, nemlig at der er så tæt kontakt med traditionsbærerne som muligt. Hvert folkemusiklaug sin spillemænd og gamle kone der kan synge gamle sange.

Man kan ikke bare lære af de gamle man skal lære af de gamle.

Hvis ikke alle der spiller spillemændsmusik har en gammel spillemænd i hånden og får lært teknikken, den teknik der skal til for at spille til dans bliver tingene forfladiget, øllet bliver tyndere og tyndere.

Udadvendte aktiviteter

Folkemusiklaugenes udadvendte arbejde består i at lave åbne folkemusikhuse. En gang om måneden lukker man op ud ad og ind ad. Folk der ikke normalt er med i arbejdet kan komme og danse og synge eller spille og laugets forskellige grupper mødes og laver i fællesskab et blandet program og så kører det derudad, man får lært det hen ad vejen.

Enkelte steder er man gået et skridt videre end laugene og har lavet egentlige aftenskoler. I Albertslund har man sådan en. I efteråret 1979 undervistes der i følgende:

1. Viggo Gade

Spillemændsmusik og dans omkring spillemænd Viggo Gade. Gruppen vil arbejde med Thy-spillemænd Viggo Gade, hans musik, dansen og hans tradition. Viggo er 70 år, smed og stammer fra Thy men bor nu i Brønshøj... Spillegruppen vil arbejde med rytmer og frasering og for violinernes vedkommende buestrøg, dels ved at lytte til og lære af Viggo selv og dels ved anvendelse af bånd- og nodemateriale.

For danserne vil det være vigtigt at opnå en rytmisk færdighed og vi vil ved at gøre brug af danseøvelser søge at opnå forståelse af dansens grundelementer.

Vi vil også lægge vægt på samspillet mellem dansere og spillemænd.

2. Værkstedgruppen

Arbejdet i gruppen har til formål at levendegøre traditionen ved hjælp af en person der har levet med og bearbejdet indtryk og påvirkninger i sit liv gennem fortælling og sang. Vi vælger en sådan person, snakker med vedkommende, prøver at finde frem til hvilke sange, fortællinger og billeder (amatørfotos) hun eller han har levet med. Derefter lærer vi at synge, spille, danse, male, fortælle disse ting med henblik på en fremførelse i forbindelse med et åbent folkemusikhus.

3. »6 x 6« folkemusikhusets spillebog

Stykkerne fra spillebogen »6 x 6« bruges efterhånden overalt hvor folk kommer sammen omkring folkemusikken og de spilles og danses på mange forskellige måder.

Men hvem er de folk der har leveret musikken til spillebogen og hvordan spiller de selv deres stykker?
 Gruppen skal forsøgsvis ved hjælp af båndmateriale prøve at gå i dybden med musikken, især som smeden fra Hoager, Børge Christensen og hans kone Elly spiller den.

4. Ballader

Balladegruppen består af tre hold der beskæftiger sig med sang, dans og spil.

Sanggruppen lærer balladen og snakker om indholdet og sproget i den. Dansegruppen afprøver dansen på forskel-

lige måder og prøver at lægge dramatik i dansen. Spillegruppen lærer at spille melodien og eksperimenterer med at lave musik til ballader i det hele taget samt prøver at finde en sammenhæng med spillemandsmusikken.

Fællestime

Hver aften indgår en fællestime for emnegrupperne. Her skal de enkelte grupper på skift præsentere eller afprøve deres arbejde for eller sammen med de øvrige deltagere.

Albertslund Folkemusikhus aftenskoles program viser meget

TELLINGS HOPSA

Efter Jens Christian Christensen/Thorkild Knudsen

FS 77/22

fra »Folkemusikhus 6« (se s. 31).

godt de elementer der indgår i arbejdet med folkekulturen. Det er jo nemlig ikke kun den musikalske side af sagen der har interesse men lige så meget levevilkår, musikkens funktion, spillemandens placering i samfundet, fortællinger, sagn osv. Alt sammen noget der er med til at belyse almuens situation i tidligere tider.

Ud over Albertslund er der adskillige steder i landet hvor arbejdet med folkekulturen er organiseret ud over laugsarbejde. Mest kendt er nok folkemusikhuset i Hoager, der ledes af Thorkild og Annelise Knudsen. Folkemusikhuset blev startet i 1971 og er både en del af Dansk Folkemindesamling og en selvejende institution. Man forsøger at etablere et samarbejde mellem folk og forskere. Adskillige højskoler har taget folke-musik og folkekultur på deres program, bl.a. Skælskør Folke-højskole der også arrangerer sommerkurser i spillemandsmu-sik og dans.

Udgivelser

Ligesom »Danske Folkedansere« udgiver folkemusikhuset i Hoager bøger med de ting der indsamles. Det er både sange, spillemandsmusik og fortællinger. Men man giver sig ikke af med at arrangere det for en bestemt besætning. I nogle tilfælde er der en anden stemme og i alle tilfælde er der becifringer. Man tager det ikke så tungt om der spilles på de rigtige instrumenter, harmonika, guitar, fløjte, klarinet, basun, trompet og sav er alle tilladt men der er dog en overvægt af violiner når man mødes til stævner. De mange instrumenter i folkemusikken er ikke et fænomen der er opstået i de sidste 10 år men repertoiret fra tiden efter 1850 har musikalsk og hvad instrumentering angår været præget af at underholdningsmusikken pressede sig på og blev en større og større del af repertoiret. De musikere der spillede spillemandsmusik blev også nødt til at spille anden dansemusik, den anden dansemusik krævede andre instrumen-ter der så også spillede med når man spillede det gamle reper-toire. Musikken i udgivelserne er ikke arrangeret og de fleste er noteret i de samme tonearter, G-dur og D-dur. Det skyldes at netop disse tonearter er gode at spille i for violiner. Man oplever dog også at de samme numre spilles i andre tonearter. Som eksempel kan nævnes »Telling hopsa« der i Hoagers udgave er noteret i G-dur hvor den oprindeligt, ifølge Ewald Thomsen, er blevet skrevet i A-dur. Søren Telling, der har skrevet den, var militærmusiker i Randers. Han spillede A-trompet der dengang var almindelig i militærorkestre. Ho-agers udgave er imidlertid ikke optegnet efter Ewald Thomsen men efter Jens Christian Christensen der spillede den i G-dur.

Det har formentlig været sådan at de spillemænd der ikke var så skrappe teknikere har spillet alt i G-dur eller D-dur, hvis de vel at mærke ikke spillede sammen med blæsere. De dygtige spillemænd der også har spillet med orkester, har spillet i blæser-tonearter også når de spillede alene.

Det er karakteristisk at en stor del af repertoiret efter 1850 har været komponeret i Danmark, af spillemændene selv. Navnene på stykkerne, Telling hopsa, Smedens fynbo (smeden er Børge Christensen fra Hoager) Knud Laursens vals, Hilberts skottish, fortæller hvem der har komponeret dem eller hvem man kender stykket fra. De trykte noder der kom på markedet i anden halvdel af århundredet indeholdt meget tysk musik (f.eks. Pöckel, Gungel) og endvidere musik af H.C.Lumbye og C.C.Møller. Det fortælles iøvrigt af spillemænd der har oplevet denne tid, at de oftest kun brugte et enkelt eller to numre fra hvert hefte resten blev lagt væk.

Hoager har til dato udgivet 8 hefter med en blanding af spille-stykker, sange og beretninger, der alle kan rekvireres ved henvendelse til

Folkemusikhuset

Hoager

7500 Holstebro

Man kan komme i kontakt med Danske Folkedansere ved henvendelse til

Mia Sadolin Jørgensen

Sorøvej 156

4173 Fjenneslev

og med spillemandskredsen ved henvendelse til

Ole Hagedorn-Olsen

Birkevej 33

3320 Skævinge

Denne artikel er blevet til ved besøg i folkemusikhuse og ved samtaler med spillemænd og dansere bl.a. i Brændekilde på Fyn, i Skælskør, i Albertslund og hos Ewald Thomsen og ved samtaler med Bent Nielsen og Ole Hagedorn-Olsen fra spillemandskredsen.



Det haver saa nyligen regnet,
Og de Træer de dryppe endnu,
Hvasse Vind, Tjørnen stind har dig saaret
De har revet din Kaabe itu.

»Men trods Regn og trods Blæst,
Og trods Storm af Nordvest,
Stander jeg dig dog alletider Næst.«

Jeg kan see paa de Øjne saa klare,
At du haver for nyligen grædt;
Regn paa Kind, Sorg i Sind, hvasse Tjørne
I dit Hjerte saa lyst og saa let!

»Hver min Taare paa Kind,
Som hver Fryd i mit Sind,
Haver du jo alene udi Vold.«

For din Fod ved hvert Fjed vil jeg sprede
Hver en Blomst, hvert et duftende Blad;
Hver en Fugl fra sit Skjul vil jeg kalde,
De skal kvæde og kviddre dig glad.

»Lad dem blomstre i Ly,
Lad dem svæve ved Sky!
De kan ej faae min Angest til at fly.«

Nu imorgen, naar Solen staaer højest,
For din Moder jeg stedes med Bøn,
Mæler blidt, spørger frit: kjære Moder,
Maa jeg være din trofaste Søn?

»See, det lysner i Sky,
Hør, det ringer fra By!
Du er min, som for evig jeg er din.«

Det haver saa nyligen regnet,
det har stormet og pisket i vor Lund.
Frø af Ugræs er føget over Hegnet -
Aag paa Nakke og Laas for vor Mund.
Aarets Løb har sin Lov,
der blev lyst i vor Skov -
ak, hvor kort, indtil alt er Stormens Rov!

Det har regnet - men Regnen gav Grøde,
det har stormet - men Stormen gjorde stærk.
Som de trode, at Skoven alt var øde,
saa de Vaarkraftens spirende Værk.

For de gamle, som faldt,
er der ny overalt,
de vil møde, hver Gang der bliver kaldt.

Og de trode, at Hjerterbaand kan briste,
og de trode, at glemmes kan vor Ret!
De skal vide, de aldrig ser de sidste,
de skal vide, at ingen bliver træt.

Ti som Aarene randt,
saas det: Baandene bandt,
Kræfter fødtes for Kræfterne, som svandt.

De kan spærre med Farver og med Pæle,
de kan lokke med Løfter og med Løn, -
fælles Sprog giver vore Tanker Mæle,
fælles Vilje gør Kampdagen skøn.

Nye Stridsmænd skal der,
nye Stridsmænd skal her
Slutte Kreds om den Fane, vi har kær.

Ja - det haver saa nyligen regnet,
og de Træer de dryppe endnu;
mangen Eg er for Uvejret segnet,
men endda er vi frejdige i Hu,
viger ej ud af Spor,
for vi kender det Ord:
det har slet ingen Hast for den, som tror.

Johan Ottosen, 1890

Folkevisen ved Svend Grundtvig

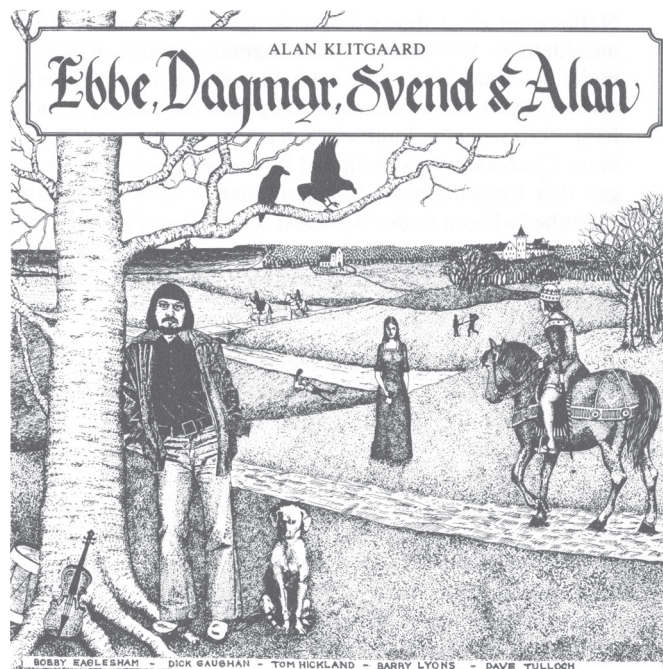
Folkevisideologien - illustreret ved Det haver så nyligen regnet

af Jens Henrik Koudal

»Det haver så nyligen regnet« har - sammen med visse andre folkelige sange - fået en renaissance i 70'erne. Denne sang kendes i dag i to fors versioner: Johan Ottosens *politiske, anti-tyske version* og den *folkevis*, som Ottosen bygger på. Folkevisens folkelighed er nu temmelig problematisk. Det antydes allerede ved, at Folkehøjskolens Sangbog beskedent med bitte små bogstaver anfører: »Folkevis ved Svend Grundtvig«. Reelt er det sådan, at Svend Grundtvig kun har en fjerdedel af teksten fra sit forlæg - resten er fri digtning - og at han har forvansket sangens indhold.

Den nævnte renaissance for »Det haver så nyligen regnet« hænger tydeligt sammen med kampen mod EF. Genoplivelsen gælder imidlertid ikke kun Ottosens version, men også folkevisversionen, som det f.eks. ses på Alan Klitgaards plade »Ebbe, Dagmar, Svend og Alan« fra 1978. Klitgaard vil ifølge pladeteksten gerne komme ud over den romantiske folkevisopfattelse. Når han alligevel kommer for skade at bruge Svend Grundtvigs omdigtning af »Det haver så nyligen regnet«, viser det, hvor dybt det romantiske folkelighedsbegreb stikker.

Mit eget forhold til denne sang har altid været underligt dobbeltbundet. På den ene side har jeg lært den at kende som lille i mit barndomshjem og i underskolen - og derved lært at holde af den på en måde, som jeg vist aldrig helt kommer over. På den anden side var den jo nærmest synonym med nogle ting, som mine forældre og mine lærere i skolen havde et stærkt følelsesladet forhold til, og som jeg derfor måtte reagere imod: 2. verdenskrig, Sønderjyllands hjemkomst efter 1. verdenskrig og et eller andet med krigen i 1864. Senere kunne jeg jo også se, hvordan den var indgået i en samfundsbevarende, nationalistisk sangtradition, som jeg måtte tage afstand fra. Men tiderne skiftede, og jeg skal sent glemme mine stadig lige blandede følelser, da jeg første gang sang den sammen med måske 20.000 andre mennesker til en demonstration mod EF.



Et eksempel på 70'ernes folkemusikrevival, der også illustrerer, at nutiden altid er blandet ind i synet på fortiden.

Den bevægede skæbne, som »Det haver så nyligen regnet« har haft det sidste par hundrede år, er eminent godt egnet til at illustrere spændvidden i begrebet »dansk folkesang«. Dette begreb (og denne konkrete sang) har fået fornyet betydning i 70'erne - en betydning, som det er vigtigt at forholde sig til. I denne artikel vil jeg med »Det haver så nyligen regnet« som det konkrete eksempel skitsere folkevisideologiens opståen,

dens sociale baggrund og funktion samt indsamlings- og udgivervirksomheden med hovedvægten på tiden op til 1. verdenskrig. Skildringen af denne sangs oprindelse sætter nogle myter om folkeviser, som man også kan finde i dag, lidt i relief.

Artiklens noter indeholder kun henvisninger og kan derfor sprjnges over.

Herder får en god ide, og den sociale baggrund for folkeviseideologiens virkning i Danmark antydes

Under den Bevægelse i Videnskabens og Kunstens Regioner, der har fundet Sted i dette Aarhundrede, er ogsaa Opmærksomheden bleven henvendt paa de Skatte, som Nationerne eie i deres Folke-Sange og Melodier. Som umiddelbare Yttringer af Folkeslagenes Aandelige Natur, maae de ogsaa i høieste Grad tiltrække ethvert poetisk Gemyt. De befrugte Phantasien og lade os skue dybt ind i hver Nations eiendommelige Væsen; og medens deres store Charakterforskjellighed forfrisker Sindet, forebygger den Eensidighed i Smagen, idet vi lære at opfatte Skjönheds-Ideen under de meest forskjelliges Former. Til lige afgive de den tilforladeligste Prøvesteen for Sandheden af Det, der i Kunsten fremstiller sig som Charakteristisk for et vist Folk (...)

Således indleder A.P. Berggreen fortalen til første bind af sine *Folke-Sange og Melodier, fædrelandske og fremmede* (1842) - et udgivelsesarbejde, der beskæftigede ham hele livet igennem. Han præciserer også her i 1842, hvordan folkemelodierne er præget af den nations individuelle karakter, hos hvilken de er opstået: I de gamle svenske melodier er »Ynde og en dyb erotisk Følelse« fremherskende, mens de gamle danske oftest har karakteren af »strængere Alvor«. De tyske udmærker sig ved »Ro og Klarhed i Stilen og ved en Frimodighed i Udtrykket«, og de franske folkevisers ofte »lette, flygtige Stil« er »et tro Speil af Nationalcharakteren«.¹

Med disse udtalelser markerer Berggreen sig som en fremtrædende dansk repræsentant for det romantiske syn på folkevise og for det, som jeg vil kalde *folkeviseideologien*.

Den intellektuelle interesse for *folket* og dermed for *folkevise* opstod som led i den førromantiske bevægelse i England og Tyskland i sidste halvdel af 1700-tallet.² Det teoretiske fundament blev skabt af J.G. Herder, der karakteriserede hele folk, hele nationer som individualiteter med særlige egenskaber. Et folks mundtligt overleverede traditioner vidnede i særlig grad om dets natur, folkeånden, og derfor blev det vigtigt at



A.P. Berggreen (1801-80). Søn af københavnsk kamfabrikant, organist ved Trinitatis kirke, komponist, udgiver, sanginspektør, ridder af Dannebrog, titulær professor, æresdoktor ved Københavns Universitet.

indsamle og studere dem. Det var også Herder, der opfandt udtrykket *Volkslied*. Brd. Grimm udbyggede hans tanker, bl.a. med en betoning af, at folkevise forfatterskab er kollektivt: *Das Volk dichtet*. Førromantikken var internationalt orienteret, men som reaktion mod Napoleons forsøg på at opbygge et europæisk imperium, opstod der i mange lande en *nationalromantik*. I Tyskland gav den sig bl.a. udtryk i Arnim og Brentano's berømte folkeviseudgave »Des Knaben Wunderhorn« og brødrene Grimms eventyr- og sagnudgaver. Når folkeviserne tiltrak sig særlig opmærksomhed hos romantikerne, hang det sammen med en guldalder- eller syndefaldsmyte: De antoges at vidne om en fjern fortid, hvor den poetiske evne var fordelt over hele folket.

Da der i Danmark efter Statsbankerotten og tabet af Norge 1813-14 opstod en depressionsperiode, gjorde folk som N.F.S. Grundtvig, Just Mathias Thiele og Matthias Winther nogle forsøg på at gå i de tyske romantikeres fodspor. Rasmus Ny-erup havde allerede fra 1808 været drivende kraft bag den første indssamling fra folkemunde af *melodierne* til gamle danske folkeviser. Omkring en snes, især præster og degne, deltog som indsendere af melodier.³ Men vi skal frem til o. 1840 før der kommer skred i den romantisk prægede indsamlings- og udgivervirksomhed her i landet.

Den centrale person i folkevisearbejdet blev fra 1840'erne Svend Grundtvig (1824-83). Han kom til at stå i spidsen for to store indsamlingsprojekter. Det første gjaldt den gamle danske *visetradition* og resulterede i udgivelsen af middelalderballaderne i »Danmarks gamle Folkeviser« fra 1853. Det andet gjaldt *folkeminderne* (eventyr, sagn, folketro, ordsprog o.l. inklusive gamle viser) og resulterede i første omgang i udgivelsen af det mere populære værk »Gamle danske Minder«, I-III (1854-61). På det musikalske område følte Svend Grundtvig sig inkompetent og overlod her ledelsen til Berggreen (1801-80). Samme Berggreen havde i 1840 skrevet, at hans mål var »Folkesangens forædling«, og at der vist ikke var »... noget virksommere Middel til at vække og vedligeholde patriotiske Følelser hos Folket ... end Udbredelsen af Sange imellem Almu- en, der i en folkelig Tone behandle fædrelandske Emner«.⁴ Berggreens ovenfor omtalte folkesangsudgave var ikke ment som en egl. videnskabelig udgave, men da der aldrig kom en sådan i 1800-tallet af de danske folkemelodier, fik den uhyre stor betydning.

Her i landet blev N.F.S. Grundtvig hovedeksponent for det, man kunne kalde *folkelighedsideologien*. Hans tanker blev brugt - ikke altid som han selv ønskede det - i Ingemanns historiske romaner og først og fremmest i praktisk pædagogisk arbejde på høj- og friskoler. Højskolemanden Chr. Flor satte f.eks. folkelighedsbegrebet synonymt med »Nationalitets-Principet« og mente, at kernen i dette var:

Erfaringen lærer, at ethvert af de mange og forskellige Folkefærd, hvoraf Menneskeheden bestaar, ikke alene taler sit eget Sprog, men ogsaa ellers har af Naturen sine særegne Anlæg i Ævner og Tilbøjeligheder; og heraf slutte vi med grund, at Skaberen har tiltænkt ethvert Folk en særegen Gerning at udføre her i Verden til hele Menneskeslægts Udvikling og Frelse.

For N.F.S. Grundtvig var folket ideelt set hele den ikke-dannede del af befolkningen, men reelt blev det gårdmandsklassen.⁵

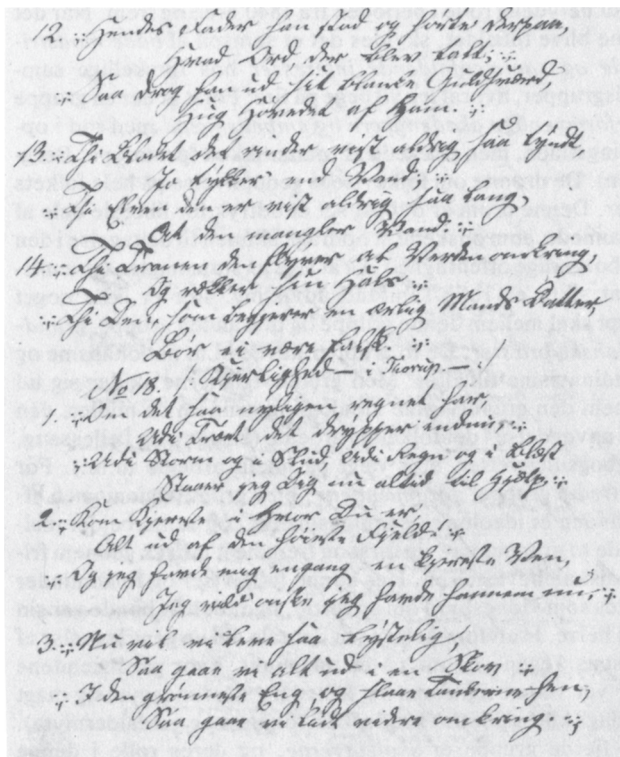
Denne ide om nationen som en enhed og folket som et fællesskab er i den marxistiske betydning af ordet en *ideologi*, dvs. en falsk antagelse der tilslører nogle reelle forhold. For handels- og industriborgerskabet tjente nationalismen til at skabe et hensigtsmæssigt afgrænset dansk hjemmemarked, delvis som en afværgeforanstaltning mod kapitalistiske kræfter i Tyskland.⁶ Og ideen om folk, folkeånd, folkeviser osv. kunne bruges både af denne gruppe, af de intellektuelle og af de store gårdmænd, fordi den betoner folkefællesskabet og tilslører sociale og politiske forskelle.

Når denne idé om nationen og folket smelter sammen med et romantisk syn på folkevisen, kalder jeg det *folkeviseideologi- en*.

Ideologien om folkeviser og folkeminder kom til at spille en meget betydelig rolle i perioden fra 1840'erne og frem. Når det kunne blive tilfældet, skyldes det et samspil af *både modstridende og sammenfaldende interesser* hos forskellige samfundsgrupper, hvoraf jeg vil pege på fire: Først er der en gruppe af *reformvenlige akademikere og embedsmænd* med rod i oplysningstiden, men prægede af romantikken (prototype: Berggreen). De drømte om folkevisens genoplivelse på hele folkets læber. Denne drøm er dybest set et udtryk for liberale dele af de dannede, som ønskede at opdrage almu- en til deltagelse i den nye borgerlige offentlighed - så at sige på statsmagts præmisser at sikre en rolig samfundsudvikling. Der er ikke noget skarpt skel mellem denne gruppe og den anden gruppe, *grundtvigianske præster*. De to grupper havde bl.a. nationalisme og skandinavisme tilfælles. Men grundtvigianerne skiller sig ud gennem den grundtvigske ideologi og gennem de midler, den tog i anvendelse i det folkelige arbejde (enstemmig fællessang, sangbogsudgivelser, stor vægt på lokalt arbejde m.m.). For den tredje gruppe, *gårdmændene*, blev grundtvigianismen efterhånden et ideologisk samlingsmærke, og samarbejdet mellem de to grupper gav sig først og fremmest udtryk gennem fri- og højskolebevægelsen. Her kunne folkeviser og folkeminder bruges som vidnesbyrd om en fortid, hvor den fri bonde var sin egen herre. I selvforståelsen var der tale om en gentilegnelse af klassens »egen« kultur på et tidspunkt, hvor gårdmændene atter var ved at tilkæmpe sig frihed og samfundsmæssig magt (en slags kulturpolitisk brug af den romantiske guldaldermyte). Den fjerde gruppe er *skolelærerne*, og deres rolle i denne sammenhæng er især at være indsamlere af folkeviser (sammen med folk fra gårdmands- og præstemiljøet). De var tæt knyttet til landbosamfundet gennem deres afstamning, gennem deres direkte barndomskontakt med folkeminderne og gennem deres

afhængighed af de ansættende lokale myndigheder (domineret af gårdmænd). Det har været en væsentlig drivkraft bag den iver, hvormed de deltog i indsamlingsarbejdet.

Denne samfundsmæssige forklaring på folkevisebegrebets betydning i Danmark i sidste århundrede er naturligvis en grov skitse. Den skal vise, at nok stammer folkevisebegrebet fra udlandet, men det blev brugt i Danmark i en speciel politisk og social sammenhæng. De store landboreformer sidst i 1700-tallet skabte en ny gårdmandsklasse og et voksende landboproletariat. Magthaverne forsøgte til stadighed gennem 1800-tallet at opdrage landbobefolkningen til at indordne sig smertefrit i det nye borgerlige samfund. Men for gårdmandsklassens vedkommende gled denne »opdragelse« over i en politisk og ide-



En side fra den visebog, som Skallerup-læreren lod overbringe til Svend Grundtvig. Nederst ses »Om det saa nyligen regnet har«. (Dansk folkemindesamling).

ologisk selvorganisering, der kulminerede med klassens politiske magtovertagelse ved »systemsiftet« i 1901. Som led i denne udvikling skal man se folkevisearbejdet (indsamling, bearbejdelse, udgivelse). De brydninger, som den politiske udvikling førte med sig, ses også i dette arbejde, hvor der kan spores flere forskellige linier (f.eks. repræsenteret ved navne som Berggreen, Morten Eskesen og Evald Tang Kristensen). Og det er ikke tilfældigt, at man i den første fælles husmandsangbog (1909) hverken finder middelalderballader eller sange af Grundtvig. Husmænd, landarbejdere, tyende og byarbejdere havde ingen brug for disse »folkeviser« - for folkeviseteorien tjente ikke deres interesser.

Læreren i Skallerup belyser kærlighedens vilkår på Mors, men har vist misforstået folkevisebegrebet

Det kan ikke med sikkerhed fastslås, hvem der har æren af at have optegnet »Det haver så nyligen regnet« først. To personer kan komme på tale: Skolelæreren i Skallerup på Mors og præstefrue Martine Eline Møller i Dalby ved Kerteminde. Skallerupskolelæreren indleverede i maj 1852 et håndskrevet hæfte med over 30 visetekster til Svend Grundtvig gennem pastor P.K. Algreen.⁷ Læreren ønskede tilsyneladende at forblive anonym. Folketællingslisterne på Rigsarkivet for 1850, -55 og -60 afslører imidlertid, at Skallerup sogns skole lå i landsbyen Torup, og at læreren bar det gode danske navn Jens Jensen (f. 1800). Han var også kirkesanger og boede i skolen sammen med sin kone og en plejedatter.

Som indledning til visehæftet har læreren blot skrevet:

Adskillige Viser og Brudstykker af Digte, gammelt, maaske dog for ungt, meningsfast og meningsløst, ligesom Visessækkens Indhold er i Skallerup Sogn.

Denne påskrift kendetegner meget godt hæftets brogede indhold. Svend Grundtvig brød sig ikke om indholdet, fordi »Det meste er nyere Sager, en Del vistnok Samlerens egne poetiske Udgydelser«.⁸

I dette lille hæfte har Skallerup-læreren optegnet »Det haver så nyligen regnet« som nr. 18. For ham har den åbenbart været knyttet til lokale begivenheder, for han giver den overskriften »Kjerlighed - i Thorup -«:

Om det saa nyligen regnet har,
Udi Træet det drypper endnu,
Udi Storm og i Slud, udi Regn og i Blæst
Staar jeg Dig nu altid til Hjælp.

Kom Kjereste i Hvor Du er,
Alt ud af den høieste Fjeld.
Og jeg havde mig engang en Kjereste Ven,
Jeg vild' ønske jeg havde hannem nu.

Nu vil vi leve saa lystelig,
Saa gaee vi alt ud i en Skov
I den grønneste Eng, og slaae Tankerne hen,
Saa gaee vi lidt vidre omkring.

En så dunkel tekst kan læreren vel ikke have digtet selv - men Svend Grundtvig havde ingen brug for en skildring af erotiske forviklinger i Torup. Hans hu stod til Hagbard og Signe, Valdemar og Tove, og teksten forblev i hans arkiv.

Præstefruen i Dalby korresponderer med lærde herrer i København og mindes gamle Dorte

Eline Møllers optegnelse kan ikke tidsfæstes nærmere end 1851-55. Hun var af den udbredte præsteslægt Bredsdorff, idet hun var datter af provst M.T. Bredsdorff i Vester Skerninge.⁹ I 1847 flyttede hun sammen med sin mand, pastor Chr. Eduard Møller, til præstegården i Dalby, hvor vi træffer hende, da hun begynder at korrespondere med Svend Grundtvig i 1855. Hun stod i 50'erne i forbindelse med både Berggreen og Svend Grundtvig, idet hun i begge tilfælde indleverede materiale gennem sin nevø, stud. teol. M.Th. Bredsdorff (1830-1910). Eline var i øvrigt ikke den eneste i familien, der samlede folkeviser. Allerede o. 1810 træffer man en »student Bredsdorff«, der indsamlede til Nyerup, og midt i århundredet var f.eks. Elines netop omtalte nevø meget aktiv.

I Svend Grundtvigs efterladte papirer på Dansk folkemindesamling findes under Eline Møllers navn ialt 24 eventyr, sagn, viser, sanglege, rim og remser m.m., og i Berggreens samling findes ikke mindre end 46 viser (heraf 18 noteret med melodier), som hun har indsendt til ham.¹⁰ Desuden har hun indsendt forskellige ting for skolelærer A.C. Poulsen, smed Niels Hansen og niecen Cathrine Lange. Ud af Berggreens ialt ca. 70 indsendere var hun en af de allerbedste.

I Eline Møllers nedskrift til Berggreen lyder »Det haver så nyligen regnet« således:

Det haver saa nyligen regnet
Og de Træer de drypper endnu
Men i Regn og i Blæst
Og i Storm af Sydvest
Stander jeg dig dog alletider næst.

O jeg kan see paa dine Øine saa blaa
At du haver for nyligen grædt.
Men har jeg ikke Lov
Til at græde naar jeg vil
O g det foruden dig.

Melodien har hun tilsyneladende ikke selv skrevet ned. Den findes i Berggreens håndskrift, og han angiver at have fået den af stud. teol. Bredsdorff (velsagtens mundtligt) 1851-55.¹¹ Det drejer sig, med en enkelt lille afvigelse i 5. takt, om den melodi, som vi kender i dag.

Det er, som jeg ovenfor har antydnet, ikke tilfældigt, at det er en præstefrue, der som en af de første optegner »Det haver så nyligen regnet«. Det er også mere end et tilfælde, at det netop sker i Dalby. Her havde Chr. Kold nemlig i 1852 oprettet landets første egentlige friskole, og året efter en højskole, og den Kold'ske kreds af lærere, elever og venner blev her et centrum for folkemindearbejdet.¹² Skønt man ved, at Elines mand var modstander af Kold, har hun sikkert ikke været upåvirket af dette arbejde. Men som præstefrue har hun også fulgt med i det københavnske kulturliv, og i det første af de breve til Svend Grundtvig, som er bevaret på Dansk folkemindesamling, fortæller hun selv:

Da jeg fra Barn af, ofte har moret mig over gamle Sagn, Sange, Remser og Historier, og endnu som ældre Kone ikke har svedt den Lyst ud, saa tænkte jeg strax paa at følge Deres [offentlige] Opfordring til at sende hvad der mulig kunde findes i mit Hukommelseskammer; men da jeg i min Ungdom havde kjendt en gammel Jomfru (Dort-



Vester Skerninge præstegård på Sydlyn, Eline Møllers barndomshjem.

he) som i alt sligt var uovertræffelig, saa haabede jeg med to Søsterdøttres Hjelp (i hvis Forældres Huus gamle Dorthe opholdt sig) at faae andet af sligt. Dette har jeg først for kort Tid siden opnaaet, imedens mine Søsterdøttre have været her paa Besøg ...¹³

Desværre kan det ikke fastslås, hvor Eline har »Det haver så nyligen regnet« fra. Hun nævner selv her i 1855 som kilder til sine indsendelser til Grundtvig: Gamle Dorthe, sin moder, sin fader, nogle niecer, egne barndomserindringer, lærer Poulsen, smed Hansen m.fl. Nu er sangen indsendt til Berggreen, men da han i sin udgave i 1860 anfører, at visen stammer fra Jylland, peger det mod gamle Dorthe, som det nærmeste vi kan komme. Svend Grundtvig har åbenbart bedt om nærmere oplysninger om dette tyende, for i et brev af 11. maj 1855 fortæller Eline hendes livshistorie: Jomfru Dorthe Brun blev født engang omkring 1765 i Gudsø Mølle mellem Fredericia og Kolding. Hun kom som ung ud at tjene, først på Fyn, siden to steder på Sjælland. Sidst var hun 16 år som kammerpige hos en justitsrådinde, hvor Elines familie lærte hende at kende. Sine gamle dage tilbragte hun hos Elines søster, der var gift med proprietær Lange på Østedgård ved Fredericia - »ikke som Tjenestebud men som en Veninde som de alle og især Børnene elskede overmaade høit« - indtil hun døde o. 1845. Eline fremhæver gentagne gange »den forunderlige humoristiske og vittige Maade«, hvorpå gamle Dorthe fortalte, og beklager, at hun ikke »blot tilnærmelsesviis« kan gengive den. Eline ved ikke præcis, hvor gamle Dorthe havde sine ting fra, men antager, at nogle var »ældre mundtlige Fortællinger fra Hjemmet«, at hun har læst sig til andet (hun kunne altså læse) og endelig at mange af historierne »... i det mindste for en Deel ere uddannede i hendes eget fortræffelige Hoved og Hjerte«.

Gudsø Mølle har utvivlsomt været et sted, hvor der kom mange mennesker, så det er ikke så sært, at gamle Dorthe kunne mange gode historier og sange. Hun har tilsyneladende på sine gamle dage kunnet bruge sin eminente fortælleevne til at hæve sig socialt. Det kan ikke bevises, at det netop er fra gamle Dorthe, Eline har »Det haver så nyligen regnet«. Men under alle omstændigheder kaster brevene et sjældent strejflys over en underklasseskæbne, en af de utallige, der har båret den mundtlige tradition o. 1800.

Skolelæreren i Hvilsum plukker vantrevne hedeblomster og får mindreværds komplekser

Allerede inden »Det haver så nyligen regnet« blev trykt første gang af Berggreen i 1860, havde han modtaget en helt anden

opskrift af tekst og melodi fra skolelærer *Jakob Nielsen* (1830-1901). Jakob stammede fra underklassen, idet faderen var fæstehusmand, træskomager og spillemand. Det sidste var en håndtering, som adskillige i faderens familie praktiserede, og det gjaldt også Jakob selv. Efter at have taget en læreruddannelse på Ranum seminarium blev han 1854 lærer i Hvilsum ved Hobro, hvorfra han fem år senere flyttede til skolen i Vorde ved Viborg.¹⁴

Mange af Nielsens kolleger indgik i gårdmandsklassens kulturelle og politiske kamp i anden halvdel af 1800-tallet som initiativtagere til høj- og friskoler, skytte- og sangforeninger, valgmøder osv. Men Jakob Nielsen holdt sig fra alt dette, og blev i stedet en fremtrædende repræsentant for de i borgerlige kredse så foragtede *skolelærerforfattere*. Denne »rødmossede Flok af føre Skriverkarle«, som Aakjær kaldte dem, var fra o. 1860 pionerer for en social skildring af landbosamfundet - i Jakob Nielsens tilfælde ved gennem fortællinger og romaner under pseudonymet *Knud Skytte* at skildre småkårsfolk og deres dagligdag og at tematisere problemerne ved overgangen til markedsproduktion og pengeøkonomi.¹⁵ Men én ting havde han tilfælles med mange lærerkolleger: Han samlede folkeminder og sendte dem ind, i sine unge dage til Berggreen, senere til Evald Tang Kristensen.

Nielsen har indsendt to opskrifter af melodien og en af teksten til »Det haver så nyligen regnet«. Men blandt Berggreens papirer på Dansk folkemindesamling ligger fra Nielsen yderligere 12 sange med melodier, 7 visemelodier uden tekst, 8 bondedanse og 7 breve, alt sammen fra perioden 1857-59.¹⁶ Disse breve er meget interessante både ved det lys, de kaster over landbosamfundets musik, og ved at vise kultursammenstødet mellem den unge jyske skolelærer og professoren i København.

Nielsen begynder sit første brev til Berggreen i sept. 1857 på en måde, der må have kildret professoren i ørerne (og det var nok også meningen):

De gamle yndige Folkesange vilde udentvivl aldeles glemmes, hvis man ikke forebyggede dette med at samle dem og udgive dem i Trykken. Thi ihvorvel der ligger en dyb poetisk Følelse i den danske Nationalcharacter, saa forekommer det mig dog, at Almuen i vor Tid ikke sætter tilbørlig Priis paa de gamle Folkesange, dette poetiske, høitidelige Lefn (?) fra en forsvunden Tid. - Man finder hos den *simple* Klasse nutildags en Vansmag, hvad Sang angaar, der formodentlig har sin Grund i den Mangel paa pleiende Omhu, som mange Opdragere vise de Unge

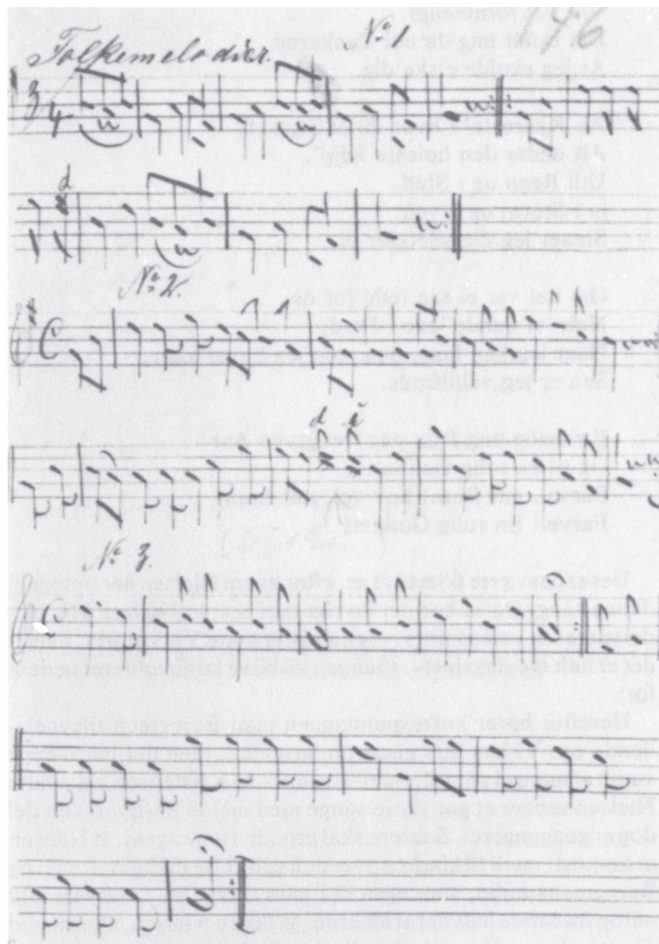
medfødte Sands for Sang. Folket: Ynglingen, Drengen, Pigen, Alle ville synge; men hvilke Sange hører man! Nogle elendige, larmende Viser til Melodier (!) der mangle baade Følelse og Rythmer.

Nielsens grundsyn er dog, at »den jyske Landalmue besidder af Naturen Sands for Sang og Musik, saa at Spiren er der, men bliver ikke udviklet«. Han har dog også selv erfaret, at det

kunne vække forbitret modstand hos bøndernes gamle formyndere, når han forsøgte at »gøde spiren« ved at bruge Danmarks gamle folkeviser som samlingsmærke for bondestandens nye selvbevidsthed: Det er sørgeligt, skriver han, »at en Præst kan og vil forbyde en Skolelærer at synge Kæmpeviser med Skolebørnene, fordi der ingen Guds frygt er i saadant hedensk Kram!«

Berggreen svarer åbenbart velvilligt, og Nielsen sender ham så melodier, tekster og danse. Men da Berggreen nu ikke reagerer i løbet af 3½ måned, frygter Nielsen, at han er blevet skuffet over det tilsendte materiale, og beder ham i et brev i jan. -58 sige sin mening. Frygten er ikke uberettiget, for man kan se, at Berggreen har skrevet »Disse Sang-Melodier ere høist ubetydelige« ved nogle af de melodier, som Nielsen sendte ham. (Om det er fordi, netop nogle af disse melodier er tonalt flertydige, må stå hen). Da Berggreen imidlertid i november samme år endnu ikke har ladet høre fra sig, fører det til, at alle mindreværdskomplekserne kommer op i Jakob Nielsen. I et langt og selvudslettende brev undskylder han, at han ikke har været ærbødig nok over for »Deres Fortjenester og Rang«, og at han har begået fejl. Disse fejl er, at han har tilsendt Berggreen sange, »der vare alt for plumpe for Deres udmærkede Smag«, samt at han ikke er begyndt »... med en Lærlings første Begyndelse, den Erkjendelse: Jeg veed Intet!« Sin utilstrækkelige musikuddannelse begrundar han med de tarvelige kår på den jyske hede, »hvor Sangen, overladt til Naturen selv, er ligesaa vantreven som en anden Hedeblomst«. Men måske er Jakob alligevel en skælm, for nok bedrøver det ham, at han ikke har lært at skille klinten fra hveden musikalsk set, men han kan ikke dy sig for at fortsætte i flg. flertydige konstateringer: »T. Ex. forekommer den afvigende Maade, hvorpaa Bønderne synge enkelte Koraler, mig smukkere end den rigtige, ihvorvel jeg godt ved, at dette røber en forkeert Smag«.

Hvorom alting er, professoren tager sig sammen til at svare, og i sit næste brev sender Nielsen bl.a. Berggreen tre »folkemelodier« uden tekster, hvoraf den midterste er beslægtet med den nu kendte melodi til »Det haver så nyligen regnet«. Berggreen beder ham åbenbart skaffe teksterne, for i sit brev af 23. maj 1859 beklager Nielsen, at han kun har kunnet skaffe et par fragmenter. Han fortsætter: »Imidlertid er jeg vis paa, at de existere; thi jeg har en enkelt Gang hørt dem blive sunget«. Betyder denne bemærkning, at Nielsen snarere har kendt disse folkevisemelodier som spillemandsmelodier end som sange? Selv om Nielsen netop er blevet forflyttet til Vorde, lykkes det ham at skaffe en del af det eftersøgte til veje, og i et brev af 10.



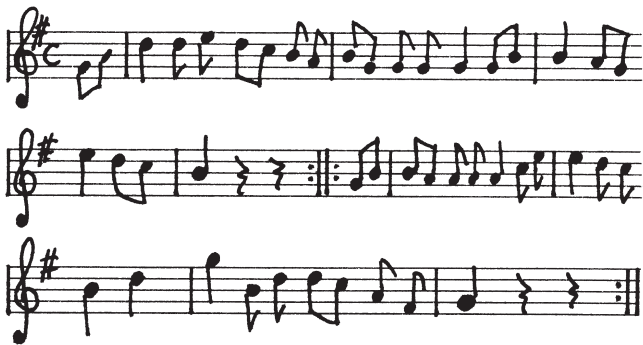
Tre »Folkemelodier« - noget af det materiale, som Jakob Nielsen sendte til Berggreen i februar 1859. I midten ses Nielsens variant af melodien til »Det haver så nyligen regnet«! (Dansk folkemindesamling).

oktober samme år vedlægger han 5 tekster med melodier - heriblandt en sang, der er tydeligt beslægtet med »Det haver så nyligen regnet«. Brevet rummer flere interessante kommentarer. Den første af de fem sange (»Og jeg vil give dig et Skib udi Søen«)

»... er ufuldstændig og det Manglende vil tvivlsomt nogen-sinde komme mig for Øren; thi den Slags Sange ynder Menigmand ikke i vore Dage. Man glemmer dem. De fleste af dem, man hører nuomstunder, ere gjerne Kjærligheds-sange, skrevne af en eller anden fortvivlet Jens i hans Elskovsqviide. Men saadanne Viser synges gjerne paa gamle smukke Folkemelodier, hvilke saaledes manges Gang bevares, imedens de oprindelige dertil hørende Texter forsvinde.«

Den anden af de fem sange (»I Jylland i Danmark, der er jeg født«) var derimod langt længere, men Nielsen har lært sin lektie af Berggreen: » ... Indholdet synes mig saa simpelt, derfor skrev jeg kun nogle Vers«. Han henviser derefter til en anden melodi, som han tidligere har sendt, og tilføjer på lignende måde om teksten: »Den er ikke værd at sende«.

Men lad os se, hvorledes den sang, som interesserer os her, tager sig ud i den - noget forvirrende - Nielsen'ske opskrift:



Ak, hvorfor seer du saa sørgelig ud
Og kan slet ikke lee?
Thi jeg kan vel see paa din' Øine saa blaa,
At du haver nyligen grædt.

Naar jeg ganger ud at forlyste mig,
Saa ganger jeg ud i en Skov.
Udi grønne en Eng
Slaaer jeg Tankerne hen,
Og saa gaaer jeg viden omkring.

Da jeg kom her udi grønne en Eng,
Var det fornøieligt.
Det randt mig da udi Tankerne
At jeg skulde elske dig.

Ak Kjæreste! i hvor du end gaaer,
Alt under den høieste Klip',
Udi Regn og i Slud,
ja i Storm og Uveir
Staaer jeg dig alletider bi.

Om det var ei saa rede for os,
Naar vi kunde leve i Fred;
Naar jeg kan faae, den som jeg haver kjær,
Saa er jeg veltilfreds.

En deilig ung Pige paa treogtyve Aar
Og til en rolig Godnat.
Farvel, mit Barn! Sov vel, mit Lam!
Farvel! En rolig Godnat!

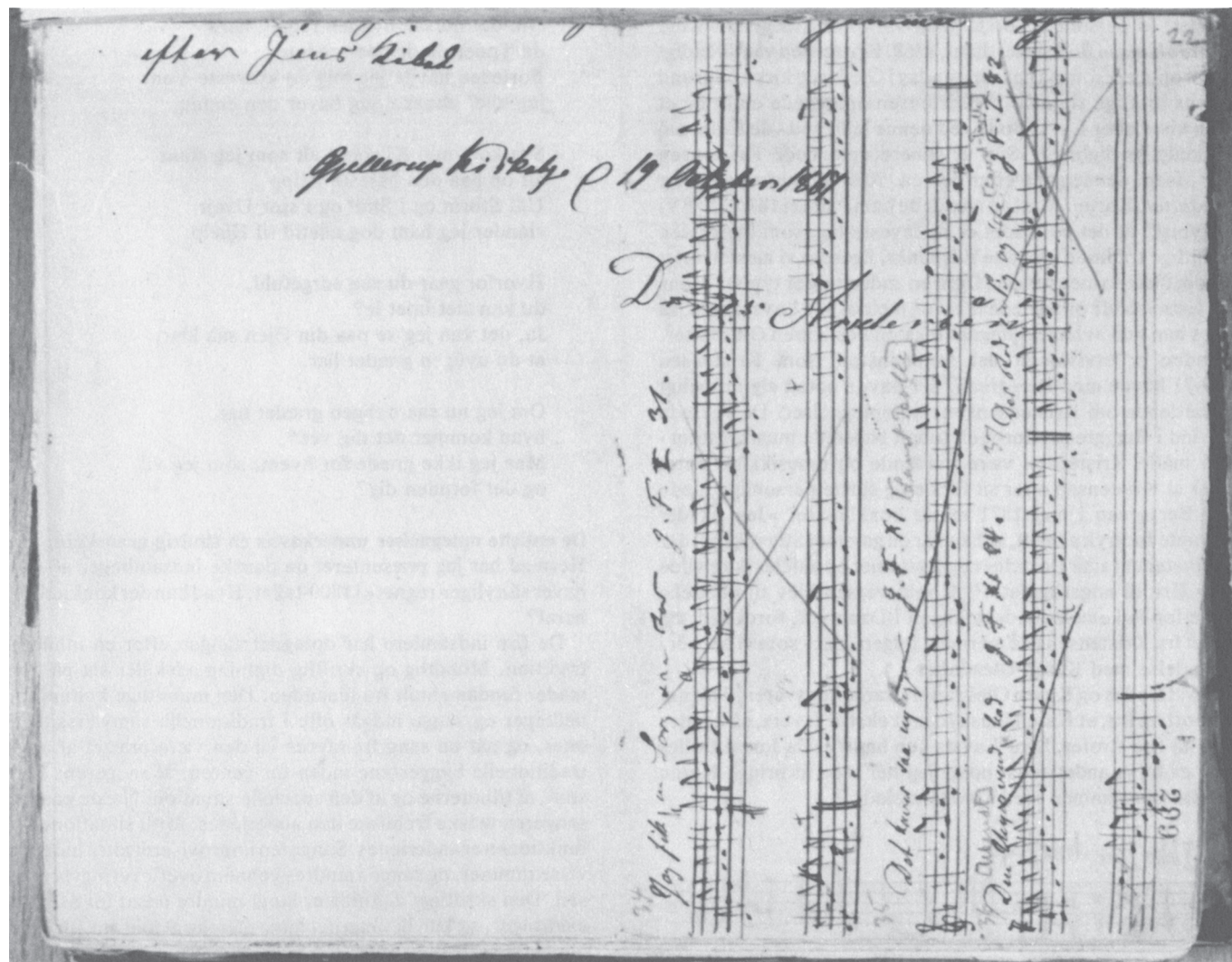
Det er desværre ikke til at se, efter hvem Nielsen har optegnet denne sang. Og så bør det iøvrigt nævnes, at Nielsen i forbindelse med 6. vers skriver: »Jeg anfører dette Vers ordret, uagtet det er helt meningsløst«. (Sangen vil blive kommenteret nedenfor).

Herefter hører korrespondancen med Berggreen tilsyneladende op. Vi kan kun gisne om grunden, men det har næppe været af mangel på stof, for til Evald Tang Kristensen indsendte Nielsen senere et par snese sange med melodier (hvoraf en del dog er gengangere). Snarere skal grunden vel søges i, at Nielsen er kommet mere til klarhed over den splittelse mellem sit eget og Berggreens miljø, som også lå i ham selv. Det er i hvert fald netop fra første halvdel af 60'erne, at Jakob Nielsen, alias Knud Skytte, begynder at behandle landbefolkningens problemer digterisk i form af talrige fortællinger og romaner, - problemerne ved overgangen fra det gamle bondesamfund til det nye kapitalistiske samfund.

**Skolelæreren i Gjellerup indsamler 3000 viser og kalder
Berggreen en gammel stivstikker**

Den sidste, der i 1800-tallet optegnede »Det haver så nyligen
regnet« fra folkemunde, er naturligvis Danmarks ubestridt

største indsamler *Evald Tang Kristensen* (1843-1929).¹⁷ Han
voksede op i de store hedeegne omkring Viborg, og efter at have
taget lærereksamen og have haft et par mindre lærerjobs kom
han i 1866 til skolen i Gjellerup i Hammerum herred, hvor hans

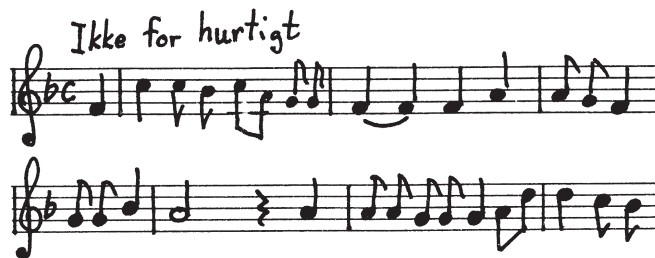


Et udsnit af Tang Kristensens »løse optegnelser«, 1868 (karakteristisk nok foretaget på et stykke papir, der først har været brugt til noget andet). I midten ses dels Kristensens simultannedskrift dels den direkte påfølgende renskrift af melodien til »Det haver så nyligen regnet« efter aftægtshusmand Lavst Bolle i Hestlund. (Dansk folkemindesamling)

fremragende indsamlingsvirksomhed skulle udfolde sig fra slutningen af 1867. Og med hvilket resultat! Kristensen har alene på viseområdet optegnet ca. 3000 tekster og 1000 melodier.

Kristensen har optegnet »Det haver så nyligen regnet« efter (mindst) to personer. Første gang var efter aftægtsmand *Lavst Johansen Bolle* i Hestlund, 1868. Kristensen var tilfældigt blevet opmærksom på ham en søndag i Gjellerup kirke på grund af hans kraftige stemme.¹⁸ Kristensen optegnede omkring et dusin viser efter Lavst Bolle ved denne lejlighed - de fleste om ulykkelig kærlighed.¹⁹ Syv år senere optegnede Kristensen atter visen, denne gang efter den ca. 70 årige huskone *Karen Olesdatter*, Karup, som i alt meddelte ham 7 viser i 1874-75.²⁰ Vi ser typisk, at det på landet er de laveste lag, som bærer den mundtlige tradition på dette tidspunkt, ligesom vi næsten intet ved om disse to mennesker. Også en anden ting er typisk: Mens Kristensen både optegnede tekst og melodi hos Lavst Bolle, så synes han kun at have optegnet teksten hos Karen Olesdatter. Grunden er utvivlsomt det sammenstød, som Kristensen 1869-71 havde med Berggreen, der havde udtalt sig urimeligt nedsættende om Kristensens melodioptegnelser. De passede ikke ind i Berggreens dur-moll tonalt baserede musiksystem - altså måtte Kristensen være uvidende og umusikalsk! Intet under at Kristensen efter sit første og sidste personlige møde med Berggreen i maj 1871 måtte konkludere: »Jeg fik det bestemte Indtryk af ham, at han var en gammel Stivstikker, der var forstenet i sine Doktriner og Systemer og aldeles ikke vilde laane Øre til noget andet«. ²¹ Kontroversen blev til ubodelig skade for folkemelodiindsamlingen i Danmark, fordi den tog modet fra Kristensen i de nærmest følgende år - som vi her ser i forbindelse med Karen Olesdatter.

Lavst Bolles og Karen Olesdatters varianter svarer til hinanden bortset fra, at Karen indskyder et ekstra 2. vers, så hendes sang får fire strofer, hvor Lavsts kun har tre. Da Lavst Bolles tekst er trykt andetsteds, nøjes jeg her med at bringe Karen Olesdatters sammen med Lavsts melodi:²²



Om det nu saa nyligen regnet har,
de Træer de dripper endnu.
Forleden havde jeg mig en kjæreste Ven,
jeg vild' ønske, jeg haver den endnu.

Saa kom min Kjærest, alt som jeg staar
alt op paa den højeste Klipp'.
Udi Storm og i Slud og i stor Uvejrh
stander jeg ham dog alletid til Hjælp.

Hvorfor gaar du saa sørgefuld,
du kan slet intet le?
Ja, det kan jeg se paa din Øjen saa klar,
at du nyligen grædet har.

Om jeg nu saa nyligen grædet har,
hvad kommer det dig ved?
Maa jeg ikke græde for hvem, som jeg vil,
og det foruden dig?

De enkelte optegnelser underkastes en sindrig granskning

Hermed har jeg præsenteret de danske indsamlinger af »Det haver så nyligen regnet« i 1800-tallet. Hvad kan der konkluderes heraf?

De fire indsamlere har optegnet sangen efter en mundtlig tradition. Mundtlig og skriftlig digtning adskiller sig på flere måder fundamentalt fra hinanden. Den mundtlige kulturs fortællinger og sange indgår ofte i traditionelle samværssituationer, og når en sang fremføres vil den være præget af nogle traditionelle byggestene inden for genren, af sangerens horisont, af tilhørerne og af den specielle situation. Næste gang vil sangeren måske fremføre den anderledes, fordi situationen og funktionen er anderledes. Sangeren improviserer altså inden for visse rammer, og sangen ændres gennem overleveringsprocessen. Den skriftlige digtning er langt mindre udsat for sådanne ændringer, og kun her kan det have mening at tale om »urversionen« som den ægte version eller at operere med sange som (kunst-)værker. Denne opdeling mellem mundtlig og skriftlig kultur er socialt betinget: Overklassens kultur har siden middelalderen primært været skriftlig og folkekulturen mundtlig. Med

skoleloven 1814 begyndte imidlertid for alvor skriftliggørelsen af folkekulturen, og i anden halvdel af århundredet var det kun de laveste lag, der endnu bar den mundtlige kultur. De to kulturer har dog ikke levet totalt uberørt af hinanden. Specielt i 1700- og 1800-tallet har f.eks. præster og lærere, flyveblade og folkebøger været formidlere - både den ene og den anden vej. Det meste af alt dette kan ses i »Det haver så nyligen regnet«.

Sangen tilhører den gren af almuetraditionen, som man kalder *lyriske kærlighedsviser*.²³ Sådanne folkelige lyriske viser kan findes langt før 1800-tallet, og det er typisk for de nyere viser, at de anvender udtryksmåder fra de gamle. I vores tilfælde er det udtryk som: »haver nyligen«, »stander næst«, »ganger ud«, »udi grønne eng«, »i hvor du end går«. Bestemte situationer går igen i mange af disse viser, f.eks. som her at se noget i den elskedes øjne, at klage over tabet af »den kæreste ven« eller at gå

ud i mark og enge, når man er forelsket og bedrøvet. Og selv en så avanceret *metafor* som parallelliseringen mellem regnen og gråden, mellem naturens og sjælens storme, behøver ikke at vidne om påvirkning fra romantisk kunstdigtning. Lignende parallelliseringer kan findes i nogle af 1700-tallets folkelige lyriske viser, og man kan vel lige så godt tænke sig, at de romantiske digtere på dette punkt er blevet påvirket af en folkelig tradition.²⁴

Hvad er nu forholdet mellem de fem danske varianter? Vi vælger Karen Olesdatter som udgangspunkt; hendes variant har 4 vers a fire linier og kan derfor opdeles i 8 to-liniede afsnit, som nummereres I-VIII. De vers, som kun Nielsen og Skallerup-læreren har, benævnes på lignende måde IX-XVI, og forholdet mellem varianterne kan nu opstilles således:

Skallerup-læreren	Eline Møller	Jakob Nielsen	KristensenBolle	KristensenOlesdatter
1. vers: I+IV	1. vers: I+IV	1. vers: V+VI	1. vers: I+II	1. vers: I+II
2. vers: III+II	2. vers: VI+VIII	2. vers: IX+X	2. vers: V+VI	2. vers: III+IV
3. vers: IX+X		3. vers: XI+XII	3. vers: VII+VIII	3. vers: V+VI
		4. vers: III+IV		4. vers: VII+VIII
		5. vers: XIII+XIV		
		6. vers: XV+XVI		

Der eksisterer vist hverken billeder af Gamle Dorthe, Lavst Bolle eller Karen Olesdatter. Her ses en anden af Tang Kristensens vise-meddelere, Ellen Kirstine Kristensen Bech, foran sit hus i Øster Lindet.



Eline Møllers og Kristensens i alt tre optegnelser ligner hinanden ret meget. Selv om i hvert fald Eline Møllers synes ufuldstændig, kan man i alle tilfælde skimte en ulykkelig kærlighedstrekanter: Den fortvivlede elsker spørger pigen, hvorfor hun har grædt; hun afviser ham imidlertid, fordi hun elsker en anden. Skalleruplærerens tekst synes ufuldstændig og derfor svær at få mening i. Nielsens er den længste af varianterne, og der er faktisk en vis logik i denne opskrift - der ved første øjekast synes meget forvirrende - hvis man tolker den som en lykkelig kærlighedshistorie: Pigen græder, fordi hun tror, at den elskede ikke elsker igen; men han forsikrer hende om sin kærlighed, og de skilles med et godnat. Men selv med denne tolkning er den stadig problematisk. Gråden indgår ikke naturligt i sammenhængen, sidste strofes »godnat« forekommer påklistret, og de andre varianter yderst karakteristiske to første linier er faldet helt væk hos Nielsen.

Med den ringe viden, vi har om brugssituationerne, optegnelsituationerne og sangerne, synes det svært at komme videre. De tre melodier, som vi kender, har en så stor strukturelighed, at det må være berettiget at tale om slægtskab. Alligevel trænger det spørgsmål sig på: Er de varianter, der findes hos på den ene side Møller og Kristensen og på den anden side Skallerup-læreren og Nielsen, overhovedet udtryk for samme visetype?²⁵

På dette sted vil det løse nogle problemer at gå ud over nationalitetsgrænsen. »Det haver så nyligen regnet« er nemlig ikke udtryk for det danske folks nationalkarakter, ja den er formodentlig ingen gang opstået i Danmark!

I Erk og Böhmes klassiske tyske folkeviseudgave findes i hvert fald to tyske visetyper, der har tekst- og melodifællesskab med de fem danske varianter af »Det haver så nyligen regnet«. Den første er flere gange optegnet fra folkemunde med kun ét vers, og da det er dette vers, der genfindes i Danmark, nøjes jeg med at bringe det (som teksten trykkes i 1776):



'S is nit lang, dass g'regnet hat,
Die Läubli tröpfeln noch.
Ich hab' e'mal 'n Schätzel g'hat,
Ich wollt', ich hätt' es noch.

Den anden lyder således i en af sine varianter (fra 1778):

Wie kommts, dass du so traurig bist
Und gar nicht einmal lachst?
Ich seh dirs an den Augen an,
Dass du geweinet hast.

Und wenn ich auch geweinet hab,
Was geht es dich denn an?
Ich wein, dass du es weisst, um Freud,
Die mir nicht werden kann.

Wenn ich in Freuden leben will,
Geh ich in grünen Wald,
Da vergeht mir all mein Traurigkeit,
Und leb, wie's mir gefällt.

Mein Schatz ein wackrer Jäger ist,
Er trägt ein grünes Kleid,
Er hat ein zart roth Mündelein,
Das mir mein Herz erfreut.

Mein Schatz ein holde Schäfrin ist,
Sie trägt ein weisses Kleid;
Sie hat zwei zarte Brüstelein,
Die mir mein Herz erfreut.

Bist du mein Scahtz, ich bin dein Schatz,
Feinslieb, Schön Engelskind:
Komm zu der Heerd, auf grünen Platz,
In Wald, wo Freuden sind.

Iøvrigt kan dele af disse to viser genfindes i 2-3 andre viser hos Erk-Böhme, som det er typisk for mundtlig tradition.²⁶

Det er et meget kompliceret billede, der viser sig, når man prøver at spore oprindelsen og overleveringsforholdene for »Det haver så nyligen regnet«. De to tysksprogede viser, jeg har trukket frem her, synes at stamme fra Sydtykland og Schweiz, hvor de i hvert fald kendes midt i 1700-tallet, men om de også kan

findes i andre lande i dette århundrede, ved jeg ikke. Hvis ideen om den sydtyske oprindelse er rigtig, må de herfra være kommet til Danmark, og hvordan det er foregået, må ligeledes forblive et åbent spørgsmål. Der er mange muligheder, fordi det ikke behøver at være sket ved rent mundtlig overlevering.²⁷

Vi må slå os til tåls med at konstatere, at i alle danske varianter på nær Nielsens findes teksten fra første vers af »Es ist noch nicht lang, dass' g'regnet hat« (med skemaets betegnelser ovenfor: I + II), og at alle fem varianter har stoffællesskab med »Wie kommts ...« (V, VI, VII, IX). Andet stof kan ligeledes være tysk Nielsens afsluttende godnat findes f.eks. i en anden variant af »Wie kommts ...« - men disse ligheder kan også være tilfældige. Der synes altså at være tale om, at i dansk tradition er (mindst) to viser løbet sammen. (I øvrigt synes motivet med *ulykkelig* kærlighed at være det mest almindelige i de tyske varianter). Ikke bare dele af teksterne, men også en beslægtet melodi, genfindes jo i Danmark. En nøjere udredning af forholdet - om det så bare var inden for Danmarks grænser - ville kræve et stort førstehåndsarbejde med disse lidet studerede melodier til lyriske viser, og det er ikke formålet her. En del af melodierne til de danske lyriske viser ligner i øvrigt dansemelodier og er muligvis hentet herfra (f.eks. den første af de tre »folkemelodier«, som Nielsen sendte til Berggreen, se ill.).

Lærde forskere udgiver rigtige folkeviser og Kristensen har svære odds imod sig

Når »folkeviserne« var indsamlet, blev de underkastet nøjere forskning, så de i passende form kunne formidles tilbage til folket. Viserne blev »fornyeede i gammel Stil« - som det hed med et herligt udtryk, der rammer sagen på en prik, på titelbladet af Svend Grundtvigs populære balladeudgave 1867.²⁸ Reelt var det imidlertid næsten udelukkende middelalderballaderne, forskningen gjaldt - af grunde, som jeg har skitseret tidligere. Når det drejede sig om nyere viser, indskrænkede »forskningen« før en evt. udgivelse sig oftest til at tilpasse tekst og melodi til det dannede øre - og til det borgerlige ideal om »folket«.

»Det haver så nyligen regnet« blev første gang offentliggjort i Berggreens *Folke-Sange og Melodier, fædrelandske og fremmede*, 2. udg., I, 1860. Teksten er efter Eline Møllers optegnelse (kun let ændret). Melodien har vi jo kun i Berggreens egen optegnelse, så her er vi afskåret fra at kigge ham i kortene. Jakob Nielsens tekst og hans to melodioptegnelser ignoreres derimod helt. (Skallerup-lærerens tekst har Berggreen vel ikke kendt). Og så er melodien udsat for pianoforte af Berggreen selv i smukkeste romantiske folketone med ufuldkomne noneakkor-

der, formindsket septimakkord, kromatisk basgang og det hele - en lille perle i dén genre!

Allerede året efter offentliggjorde Svend Grundtvig den tidligere omtalte »gendigtning« af sangen i tillæget til 5. udg. af Boisens sangbog,²⁹ hvor som nævnt kun en fjerdedel af teksten går tilbage til Eline Møller/Berggreen, og resten er fri digtning. Man mærker i den patetiske omdigtning fader Grundtvigs ånd; men det, der først og fremmest frapper, er, at visens trekant er forvandlet til en lykkelig monogam kærlighed, hvor pigen græder, indtil elskerens lover at ægte hende, så »Du er min, som for evig jeg er din«. Sangen har nu også fået en særlig titel: *Stævne-mødet*. Boisens sangbog var mellemkrigstidens vigtigste sangbog,³⁰ og også i tredje udgave af Berggreens »Folkesange og Melodier« (1869) optoges Grundtvigs omdigtning - sideordnet med Eline Møllers version. Faktum er, at Svend Grundtvigs omdigtning for den bredere offentlighed snart kom til at overskygge Eline Møllers version som folkeviseversionen af »Det haver så nyligen regnet«, og det gælder den dag i dag. (Hvis Martin Zerlang har ret i, at (monogam) *familiesolidaritet* var alfa og omega for selvejerbønderne, forklarer det måske den Grundtvigske versions popularitet i høj- og friskolekredse).³¹



Aasum Skytteforening 1872. I 1860'erne blev skyttesagen en folkesag, der i hovedsagen må siges at være et instrument for højres indflydelse. (En undtagelse var 80'ernes venstredominerede riffelforeninger, som var rettet mod både »ydre og indre« fjender). Ved hjælp af sang, foredrag, skydning, legemsøvelser og eksercits stiledede man mod »ungdommens krigeriske opdragelse«. Bevægelsens vigtigste sangbog var Johan Speyers skyttesangbog, hvor Svend Grundtvigs version af »Det haver så nyligen regnet« blev optaget allerede i førsteudgaven, 1866.

Visen må have tiltalt det københavnske borgerskab. Den stærkt folkeviseinteresserede Henrik Rung, Cæciliaforeningens stifter og dirigent, udarbejdede et romancelignende klaverakkompagnement, og visen blev opført af en solist ved en af foreningens koncerter 3. marts 1869 med dette akkompagnement. Hvor Svend Grundtvigs version er en patetisk hyldest til det monogame ægteskab, er det, som Cæciliaforeningens program uden blusel blot kalder »Dansk Folkemelodi«, her udartet til den rene mandschauvinisme. Hvor er hun sød når hun græder!

Det haver saa nyligen regnet,
Og fra Træet det drypper endnu;
Men i Regn og i Blæst,
I en rigtig Sydvest
Huer Skoven mig alletider bedst.

Jeg læser det grant i dit Øie,
At du haver saa bitterlig grædt;
Men i Regn og i Blæst,
I en rigtig Sydvest
Tørres Øiet dog alletider bedst.

Ja, lider du Sorrig og Møie,
Og din Ven haver krænket dit Sind,
Da i Regn og i Blæst,
I en rigtig Sydvest
Magter Sorgen du alletider bedst.³²

Også *sangforeninger, seminarier o.l.* skulle have deres behov dækket, så allerede i 1869 udgav sanglæreren Carl Mortensen et arrangement for 3-st. mandskor, og i 1884 udgav Berggreens efterfølger som sanginspektør, Viggo Sanne, et arrangement for 4-st. mandskvartet. I 1875 havde Holm og Tofte udgivet Svend Grundtvigs version 2-stemmigt til *skolebrug*. Så mangler vi næsten kun *skytteforeningerne*. Her optræder Svend Grundtvigs version allerede i førsteudgaven af Speyers skyttesangbog i 1866 - med tilhørende en- og tostemmig melodiu dgave. Eline Møllers tidligere omtalte nevø, M. T. Bredsdorff, er nu med til at nyttiggøre de indsamlinger, han selv havde deltaget i, for han er medudgiver af disse melodisamlinger.³³

Tang Kristensen lod i *Jyske Folkeminder*, XI (1891), trykke, hvad der nærmest er en blanding af optegnelserne efter Karen Olesdatter og Lavst Bolle. Men hans bestræbelser på at lade

underklassens egen kultur komme til ære og værdighed, har haft svære odds mod al denne omklamring. I forordet til det nævnte værk fortæller Kristensen, at da han - der allerede dengang havde vist, at han var landets mest fremragende samler - i 1871 besøgte Svend Grundtvig i København, sang fru en »Det var en lørdag aften« og »Det haver så nyligen regnet« for ham, begge i Grundtvigs omdigtede versioner. Skolelæreren fra Gjellerup skulle sandelig høre, hvad en *rigtig* folkevise var!

Ottosen begår en genistreg, og sønderjyderne frygter at straffes for sange uden tekst og uden melodi

I 1890 lavede skolemanden og historikeren Johan Ottosen (1859-1904) det ældgamle trick med at skrive en ny politisk tekst til en kendt og elsket vise. Han skabte herved, hvad der i dag nok er den mest kendte version af »Det haver så nyligen regnet«.

Baggrunden var i al korthed følgende:³⁴ Da revanche-stemningen i Sønderjylland var blevet urealistisk efter Tysklands sejr over Frankrig 1870-71, måtte man sætte alt sit håb til løftet om gennem folkeafstemning at afgøre sit nationale tilhørsforhold (i daglig tale »§ 5«). Men da Preussen og Østrig uden videre ophævede denne paragraf sidst i 70'erne, så det sort ud, og man måtte indstille sig på en meget langvarig kamp. De øgede fortyskningsbestræbelser i 80'erne førte til, at de dansksindede sønderjydere kamp også førtes over på det kulturelle område gennem »Sprogforeningen«, talrige foredragsforeninger, højskoleophold, bogsamlinger m.m. Af afgørende betydning blev den fornyede interesse og det tættere samarbejde, som det lykkedes at etablere mellem Kongeriget og Sønderjylland. Et af udtrykkene herfor var, at der i 1887-88 såvel inden for det radikale »Studentersamfundet« som inden for den konservative »Studenteforening« oprettedes særlige afdelinger til at beskæftige sig med sønderjyske spørgsmål. Johan Ottosen hørte til den radikale fløj af Venstre, og han var en af de drivende kræfter bag oprettelsen af »Studentersamfundets sønderjyske Samfund«. Det var under Estrups og godsejerkapitalens diktatoriske regime, og de to studenteforeninger var politisk arge modstandere. Men Sønderjyllands spørgsmålet forenede, og det var til en i fællesskab arrangeret fest for besøgende sønderjyder i København i marts 1890, at Ottosen skrev sin version af »Det haver så nyligen regnet«.

Jeg tager ikke i betænkning, at kalde Ottosens omdigtning, der nu har fået titlen *Ventetiden*, for et næsten genialt stykke politisk agitationskunst. Det geniale ligger i den måde, hvorpå sangen gennem bevidste og ubevidste virkemidler lader det folkeviseagtige, det nationale og det kristne virke sammen hos

den syngende. Ottosens version sammensmelter med størst mulig effekt træk af folkeviser, national kampsang og salme.

Ottosen overtager folkevisens melodi, men kun direkte to af dens tekstlinier. Det er dog visens to første linier, hvorved associationen entydigt skabes. Men at det er folkevisen i Svend Grundtvigs »gendigtning«, der associeres til, ses af, at Ottosen overtager Grundtvigs syv-liniede strofeform - hvis struktur han så strammer ved at lade alle linier rime (xyxyzzz). Det folkevisseagtige viser sig i øvrigt først og fremmest ved, at Ottosen bevarer naturbilledet af regn og storm og udbygger det yderligere. »Aarets Løb har sin Lov«, og den lov følger digtet: Først



Plakat fra genforeningsafstemningen i Sønderjylland 1920.

efterårsstormene, men derpå drejes billederne

Det har regnet - men Regnen gav Grøde,
det har stormet - men Stormen gjorde stærk
og efter den øde vinter »saa de Vaarkraftens spirende Værk« -
og vi aner, at en forjættende sommer er forude. Det folkevisseagtige og folkelige præg understøttes af ordsprogsagtige sentenser

For de gamle, som faldt,
er der ny overalt,
af bogstavrim (»de kan lokke med Løfter og med Løn«), af parallelismer

Og de trode, at Hjerterbaand kan briste,
og de trode, at glemmes kan vor Ret
og af gammeldags sprogformer
viger ej ud af Spor,
for vi kender det Ord.

Men næsten umærkeligt sammensmeltet det nationalistiske med folkevisens naturbilleder. Det sker straks i 1. strofe med markeringen af den anti-tyske tendens (»Frø af Ugræs og føget over Hegnet«), og i 4. strofe forsvinder alle sociale er politiske forskelle til fordel for fælles sprog, fælles fane og fælles vilje! 5. strofe slutter ringen gennem en tilbagegriben til folkevisens to første linier, og sangens konklusion kan nu formuleres gennem en henvisning til Esajas' ord: »Det har slet ingen Hast for den, som tror« (Es. 28,16)

Ottosens virkemidler må have fungeret både bevidst og ubevidst. Fra Svend Grundtvigs version har gråden måske svinget med som en baggrundstone, og i hvert fald må det have været oplagt at overføre Grundtvigs monogame kærlighed på forholdet mellem Sønderjylland og Danmark. Ingen trekanter her!

Ottosens version blev allerede i 1891 optaget i tillæget til sønderjydernes berømte »blå« sangbog,³⁵ og fik som bekendt en mægtig betydning i Sønderjylland. I 80'erne var tyskerne igen begyndt at bruge en gammel forordning fra 12. juli 1865, som forbød »afsyngelsen af danske sange, for så vidt samme er af fornærmelig eller ophidsende indhold i national henseende«, ³⁶ og da den blå sangbog udkom i ny udgave 1899, var der ud for 24 sange markeret, at de hørte til de forbudte sange - herunder Ottosens sang. Det var dog kun *afsyngelsen*, som forordningen forbød. Men i forbindelse med Köller-politikken's benhårde repression omkring århundredeskiftet gravede tyskerne i 1903 endnu en gammel forordning frem, hvori også »... *afsætningen* af danske viser, for så vidt disse er af fornærmelig eller ophidsende indhold i politisk henseende«, blev forbudt.³⁷ Det var et groft overgreb i betragtning af, at det ikke var hjemlet i

den tyske presselov, og det fik det danske rigsdagsmedlem Jens Jessen til at udtale i rigsdagen, at skønt forordningerne vedrører henholdsvis afsyngningen af sange og afsættelsen af digte, som kan synges,

»saa fastslaar Landretten ikke des mindre, at selv om et Digt ikke har nogen Melodi og saaledes ikke kan synges, saa er det dog en Sang, hvis afsætning straffes. Det forekommer ogsaa, at Folk straffes, kun fordi Melodien spilles; det er saa en Sang uden Tekst, og det andet var en Tekst uden Melodi. Nu mangler kun, at vi ogsaa straffes for Sange *uden* Tekst og *uden* Melodi ...«³⁸

Da der i 1905 blev lagt sag an mod forhandlerne af den blå sangbog, udtalte anklagerens vidne i Haderslev ret: »Denne sangbog er det farligste agitationsmiddel, danskerne ejer«.

Det haver så nyligen regnet følges op til i dag, og der advares mod nationalisme og nyromantik

Den brug, der er gjort af »Det haver så nyligen regnet« i vort århundrede, er bedre kendt. Med de fire indsamlinger, med Berggreens klaverledsagede offentliggørelse, med Svend Grundtvigs »gendigtning«, Rungs romanceudsættelse, de flerstemmige korudsættelser og Ottosens politiske omdigtning var kortene givet til det 20. årh.

Sangen har været brugt af de forskelligste grupper i mange mærkelige udgaver. Lige fra det pæne borgerlige hjemss *Danmarks Melodibog* (bd. 1 & 5) over skillingsviseproducenten Julius Strandbergs *Danmarks syngende Mand paa Bølge og Land* (bd. 4) til *Arbejdersangbogen* (der i 1974-udgaven præsterer det kunststykke, at lade Svend Grundtvigs 1. vers indgå som 1. vers i Ottosens version). Sangens vandringer er mere komplicerede og uoverskuelige end tidligere. Efter at være kommet på tryk er både Svend Grundtvigs og Ottosens version gået ud i den mundtlige (eller delvis mundtlige) overlevering, som skriftlige optegnelser og båndoptagelser på Dansk folkemindesamling bevidner.³⁹ Men ud over sangbøger og levende sang har naturligvis ikke mindst plademediet og radioen stået centralt; jeg har fundet visen på over 20 forskellige plader.

Mest smertefrit har visen i det 20. årh. føjet sig ind i den nationale højskolesangtradition, og dermed har det nationalistiske aspekt i folkevisebegrebet haft overtaget, hvor begrebet *folk* bruges i betydning »nation« og ikke, som det i dag er almindeligt, i betydningen »dem, der ikke har magten«.

Ser vi kronologisk på det, har interessen for visen haft en opblussen på tre tidspunkter i det 20. århundrede. Det første tidspunkt er ikke overraskende omkring genforeningen i 1920.

Her benyttede bl.a. Wilhelm Hansen lejligheden til at tjene lette penge ved at udgive Rungs romancelignende akkompagnement med dobbelt tekst, idet Ottosens version var indlagt som løvsblad sammen med Cæciliaforeningens tekst (stadig blot betegnet som »Dansk Folkevis«). Det andet tidspunkt er under og efter 2. verdenskrig, hvor Ottosens anti-tyske strofer på ny fik højeste aktualitet. Denne periode i sangens historie forbinder de fleste vist især med alsang og Aksel Schiøtz. Endelig har sangen fået en renaissance i 70'erne.

Når sangen igen er blevet populær i 70'erne, er det betinget af kampen mod EF, af krisen og af den heraf følgende interesse for dansk kultur, som den f.eks. ytrer sig i den almindelige folkemusikrevival. Her lurer imidlertid en fare for at falde i armene på nationalisme og nyromantik, hvis kampen mod EF overbetoner danskheden på bekostning af sociale og klasse-mæssige forskelle (som man kan se det i Folkebevægelsen mod EF), eller hvis folkemusik-dyrkelsen bliver en rent tilbageskuende dyrkelse af landbobefolkningen i forrige århundrede.

Når netop denne sang er blevet populær i 70'erne, tror jeg nu ikke kun det skyldes teksten, men i lige så høj grad melodiens særegne blanding af noget *vemodigt* (de sukkende ottendedele, de mange forudhold/forslag) og noget *sejrsikkert* (afslutningens fanfarelignende treklangsbyrddninger)



**„DET VAR DE DANSKE
SKJALDE, DER SANG“**

Artiklen her må i øvrigt ikke tages som udtryk for en forargelse over, at man ændrer Lavst Bollers, Karen Olesdatters og alle de andres sange, og bruger dem på en anden måde end de selv gjorde. Folkemusik og folkesang har altid ændret sig gennem brugen, og det er hensigten med denne brug, der må afgøre, om vi vil synge med.

Den bevægede skæbne, som »Det haver så nyligen regnet« har haft, sætter folkeviseideologien i relief. For det første kunne sangen ikke føres tilbage til middelalderen. Derfor kunne den ikke indgå som ideologisk samlingsmærke for gårdmænd og grundtvigianere i 1800-tallet på linie med »Danmarks gamle Folkeviser«, derfor tiltrak den sig ikke videnskabelig interesse, og derfor følte man frit slag til at omdigte den og tilpasse den borgerlig musikkultur. For det andet har sangen aldrig levet »uberørt« i folkemunde, men i stadig forandring og i vekselvirkning med digtere og komponister, flyveblade og sangbøger samt i vort århundrede - elektroniske massemedier. For det tredje er det gået i glemmebogen, at sangen, da den blev optegnet i Danmark, var udtryk for en ganske bestemt musikkultur, nemlig den landlege underklassen, og ikke for hele befolkningens fællesskab. Og endelig illustrerer sangens formodede sydtyske oprindelse, at denne folkesang ikke kun er udtryk for noget nationalt dansk.

Noter

- 1 *Folke-Sange og Melodier*, I (Kbh. 1842). »Anmærkninger« s. 1, 4 & 5.
- 2 Ang. folkevisebegrebet og 1800-tallets syn på folkeviserne bygger jeg på Jørgen Bang (udg.): *Synspunkter på folkevisen* (Kbh. 1972); Peter Burke: *Popular Culture in Early Modern Europe* (London 1978), s. 3-22; Erik Dal: *Nordisk Folkevise-forskning siden 1800* (Kbh. 1956), s. 43-115 og Iørn Piø: *Folkeminder og traditionsforskning* (2. udg., Kbh. 1971), s. 9-44. Værker, som Torben Peter Andersen: *Produktion og Samfund, Danmarks og Nordens Historie* (Kbh. 1978), Karl Clausen: *Dansk Folkesang gennem 150 år* (1958 uændret genoptryk 1975), serien *Dansk kulturhistorie og bevidsthedsdannelse 1880-1920* (bd. 1, »Introduktion«, ved Povl Schmidt og Jørgen Gleerup, Odense 1977, og bd. 7, »Litteratur for menigmand«, af Povl Schmidt, Odense 1979) og især Martin Zerlang: *Bøndernes klassekamp i Danmark* (Kbh. 1976), har i øvrigt været en inspiration for hele artiklen.

- 3 H Grüner-Nielsen: »Danske Folkemelodier«, i: *Aar bog for Musik*, 1923, s. 68-69.
- 4 Indledning til *Melodier til de af Selskabet for Trykkefrihedens rette Brug udgivne fædrelandshistoriske Digte* (Kbh. 1840). s. V.
- 5 Jfr. Marianne Juhl Christiansen & Lise Ettrup: *Grundtvig og det folkelige* (Kbh. 1972), s. 7-9. Flor-citatet er fra hans *Haandbog i den Danske Literatur*, 7. udg., 1872 (cit. efter Christiansen & Ettrup, s. 29).
- 6 Torben Kragh Grodal & Jørgen Holmgaard: »Skitse til en litteratur- og bevidsthedshistorisk beskrivelse af perioden 1848-1901 i Danmark«, i *Kultur & Klasse*, 32, s. 67-72.
- 7 Svend Grundtvigs samlinger, Dansk folkemindesamling (herefter: DFS) 15, bl. 486-514.
- 8 DFS, fagkatalog 2, II (Visebidrag fra folkemunde til Svend Grundtvig), s. 338.
- 9 Harald Balslev: *Fra fynske Præstegaarde* (Odense 1944), s. 87-152; H.V. Købke: *Stamtavle over Familien Bredsdorff* (Kbh. 1888) og K.L. Kristens aviskronik-serie »Fynske Folkemindesamlere« i *Fyns Tidende* aug.-nov. 1929, hvor Eline Møller omtales 25. oktober.
- 10 Svend Grundtvigs samlinger, DFS 12, bl. 690-712, og DFS 1, Berggreens papirer, bl. 12-14, 17-18, 129-31 & 281-91. »Det haver så nyligen regnet« findes sidstnævnte sted, bl. 18.
- 11 DFS 1, Berggreens papirer, bl. 79 (folio). Jfr. Berggreens *Folke-Sange og Melodier*, I (2. udg.), 1860, s. 269 & 271.
- 12 Hans Ellekilde: »Lærerne og Folkemindearbejdet«, s. 37, i: *Lærerne og Samfundet*, I (Kbh. 1913), s. 32-73. Jfr. i øvrigt Kirsten Byberg: »Højskolen og den folkelige sangtradition ca. 1840-1910«, i: *Årbog for Dansk Skolehistorie*, 1973.
- 13 Brev af 24. marts 1855 i DFS 12.
- 14 Se K.K. Nicolaisens artikel om ham i *Dansk Biografisk Leksikon*, M.E. Gulddal: »Knud Skytte«, i: *Fra Viborg Amt* (Aar bog udgivet af Historisk Samfund for Viborg Amt), 1931, s. 130-49, og Oskar Thyregod i *Lærerne og Samfundet*, I, s. 376-84. I øvrigt ligger der en håndskreven selvbiografi, som Nielsen sendte digteren Mads Hansen i 1878, på Det kongelige Bibliotek: Ny kongelig Samling, 3112, III, 4).
- 15 Se Martin Zerlang: »Skolelærerlitteraturen 1860-1900«, i: *Kultur & Klasse*, 33, s. 8-80.
- 16 DFS 1, Berggreens papirer, bl. 134-54. »Det haver så nyligen regnet« findes på bl. 153.
- 17 Se Grüner-Nielsens artikel om ham i *Dansk Biografisk Leksikon*, Dal: *Nordisk Folkevise-forskning*, s. 80-88, og Bengt Holbek & Thorkild Knudsen: »Evald Tang Kristen-

- sen«, i: *Biographica*, XVII (Nordisk Institut for Folkedigtning, 1971), s. 239-57.
- 18 Jfr. Evald Tang Kristensen: *Minder og Oplevelser*, II (Viborg 1924), s. 48.
- 19 »Det haver så nyligen regnet« findes i DFS 1929/12, »Løse Optegnelser...«, I, bl. 9b (tekst); sammesteds, II, bl. 299 (melodi); DFS 1929/24, »Visemanuskrift II«, nr. 318 (teksten, med et tilføjet vers 2 »fra anden Kilde«); DFS 1929/23, »Trykmanuskript til Jyske Folkeviser og Toner«, s. 91b & 150 (to renskrifter af både tekst og melodi).
- 20 »Det haver så nyligen regnet« findes i DFS 1929/16, Kristensens dagbøger, bl. 1839 (tekst).
- 21 Citeret efter Dal, *Nordisk Folkeviseforskning*, s. 83.
- 22 Lavst Bolles variant er trykt i Thorkild Knudsen & Nils Schiørring (red.): *Folkevisen i Danmark* (Kbh. 1960), s. 101. Her bringer jeg melodien efter DFS 1929/23. Tegnsætningen i Karen Olesdatters tekst er tilføjet af mig.
- 23 Se et udvalg i Tang Kristensens *Jyske Folkeminder*, XI (Viborg 1891), nr. 119ff, eller *Folkevisen i Danmark*, hæfte 7.
- 24 Aarestrups »En Morgenvandring« fra *Digte*, 1838, har samme ulykkelige trekantsmotiv som »Det haver så nyligen regnet« og begynder endda: »Det havde nylig regnet«. (*Samlede Skrifter*, III (1923), s. 177-78). Præcis disse to digte har sikkert ikke påvirket hinanden, men de kan give anledning til en interessant sammenligning. Hos Aarestrup foregår historien i en herregårdspark.
- 25 Jeg har uden resultat eftersøgt paralleller til 2.-3. og 5.-6. strofe i Jakob Nielsens opskrift i mag. art. Svend Nielsens udskrift af nyere lyriske viser fra Grundtvigs og Berggreens samlinger på DFS. Denne udskrift har også været mig til nytte for ovenstående bemærkninger. I øvrigt ligner billedet med kæresten på klippen, som Skallerup-læreren, Nielsen og Olesdatter har, det billede, vi finder i den ligeledes sørgelige lyriske vise »Den største sorg« (se Schiørring & Knudsen: *Folkevisen i Danmark*, s. 104, str. 2).
- 26 Ludwig Erk & Franz M. Böhme: *Deutscher Liederhort*, II, Leipzig 1893, nr. 1008 & nr. 531 (se også nr. 532 & nr. 1011). Begge viser findes i øvrigt i førsteudgaven af Des Knaben Wunderhorn. Jeg har ikke udforsket disse tysksprogede visers historie, men ud fra Erk-Böhmes henvisninger kan følgende fastslås: Melodien kan findes til begge tekster i folkemunde i begyndelsen af 1800-tallet, mens teksterne ikke synes at være blandet sammen. Melodien forekommer formodentlig første gang på tryk i J. Fr. Reichardts *Liederspiel »Lieb' und Treue«*, 1800, hvor den sammen med teksten »Es ist nit lang, dass g'regnet hat« gives ud for at være en svejtsisk folkevis. Teksten til denne sidste folkevis (1. vers) trykkes formodentlig første gang i J. H. Voss (udg.): *Musenalmanach* [*Poetische Blumenlese, Für das Jahr 1776* (Lauenburg), hvor Voss bemærker, at den synges af enhver bondepige i egnen omkring Zürrick. Teksten til »Wie kommts, dass du so traurig bist« findes allerede på et flyveblad i 1757 og trykkes efter mundtlig tradition i Fr. Nicolais »*Eyn feyner kleyner Almanach vol schönerr echterr liblicherr Volkslieder...*«, II, Berlin og Stettin 1778. Om den også er blevet til i folkemunde, er vist et andet spørgsmål. Böhme mener, at denne vise må have været kendt allerede inden 1613, men det belæg, han giver, er meget svagt. Jeg trykker her »Es ist nicht lang«, efter Voss, s. 222, »Wie kommts...« efter Nicolai, II, s. 36-37 (moderniseret retskrivning), og melodien efter Reichardt (*Erk-Böhme*, II, nr. 1008 b).
- 27 Problemets spændende, og jeg vil håbe, at en ekspert i tysk folkesang engang vil tage det op. Både Voss (der tilhørte Strum und Drang-bevægelsen), Nicolai (der med sin almanach 1777-78 ønskede at rette en drøbende satire mod den nye folkeviserinteresse) og Reichardt (hvis livslange folkeviserinteresse er knyttet sammen med hans interesse for den franske revolution) er højst interessante og betydningsfulde skikkelser, der alle, som nævnt, er involveret i sangens spredning. Goethe har brugt »Wie kommts ...« som forlæg for sit digt »Trost in Thränen«, 1804. - Jfr. i øvrigt Otto Holzapfel: »Die dänische Folkeviser und ihre Beziehungen zum deutschen Volkslied«, i: *Handbuch des Volksliedes*, II, (München 1975), s. 339-358.
- 28 *Danske Kæmpeviser og Folkesange fra Middelalderen* (Kbh. 1867).
- 29 *Nye og gamle Viser af og for Danske Folk*, samlede og udgivne af P. O. Boisen. Femte med et Tillæg forøgede Ud-gave (Kbh. 1861), s. 381-82. Melodien kom i meloditillægget, 1862, med 2-st. omkvæd.
- 30 Jfr. Clausen, *Dansk Folkesang*, s. 168-75.
- 31 *Skolelærerlitteraturen 1860-1900*, s. 29.
- 32 Koncertprogrammet findes i Det kgl. Biblioteks Småtryksafdeling; det angiver ingen forfatter til denne tekst. Rungs akkompagnement ligger i autograf, ligeledes på Det kgl. Bibliotek (C, II, 180, 4).

De sidste noter kan du finde på side 69.

Folkemusikken og den svenske musikbevægelse

af Ansa Lønstrup, Birgit Bergholt Nielson og Bibi Øvermyr

Folkemusikkens oprindelige funktion

I det gamle bondesamfund spillede traditionerne en stor rolle i det daglige liv, både omkring arbejdet og til fest. Man arbejdede kollektivt i landsbyerne og dette fællesskab var en forudsætning for den »levende« kulturtradition og således også for musikken.

En jordreform i 1800-tallet bevirkede, at byerne »opløstes«, dvs. gårdene blev spredt ud og den tidligere kollektivitet i arbejde og dagligliv forsvandt og dermed forsvandt også noget af grundlaget for folkemusikkens funktion og videreudvikling. Ikke i hele Sverige efterlevedes dog reformen: f.eks. i Dalarna, hvor befolkningen af en eller anden grund tit kom i sammenstød med regeringer og konge og var kendt for at være et folk med stædigt sind. Der blev man i større udstrækning ved med at leve i landsbyer, og det kan næppe være en tilfældighed, at folkemusikken i denne del af landet levede videre i højere grad end i andre dele af landet.

Spillemandserhvervet blev efterhånden mere og mere professionelt. Han blev oplært af de ældre spillemænd, indtil han var så dygtig, at han kunne tage med ud for at spille til bryllup og andre fester. De bedste og mest kendte spillemænd bestilte stort set ikke andet end at spille

Indsamling og optegning af folkemusikken

I begyndelsen af 1800-tallet begyndte man for alvor at prøve på at indsamle og nedskrive »folkets musik«. En stor del af dette arbejde havde mest arkivarisk formål og var populært inden for de dannede kredse, som hentede inspiration fra de tyske nationalromantiske ideer om »fornminders bevarende«.

Tit bearbejdede man det indsamlede materiale, for at det kunne blive præsentabelt for det borgerlige salonpublikum. F.eks. blev viser udsat med klaverakkompagnement.

Indsamlingsarbejde med mere videnskabeligt formål blev også foretaget, og dette arbejde har haft stor betydning for senere tids forskning.

Man prøvede på flere måder at holde folkemusiktraditi-

onen ved lige: I Stockholm ansattes en spillemænd ved byens friluftsmuseum, andre anerkendte spillemænd fik titlen »riksspelmän«, foreningen »Svenska folkdansens vänner« dannedes, de første spillemandskonkurrencer arrangeredes (oprindelig fordi hornblæserkunsten var ved at uddø), og spillemandsstævner begyndte at blive en almindelig foreteelse.

Folkemusikken har haft en væsentlig rolle i den nationale ungdomsorganisation »Svenska ungdomsringen« (en super-national organisation som til tider har opvist nazistlignende tendenser).

Endvidere fik spillemændene en egen fagorganisation - »Sveriges spelmäns riksförbund«.

Folkemusikkens forskellige former og udøvere idag

Denne organisering fødte nye spilleformer: »Spelmanslaget« med et titals medlemmer, hovedsagelig med violin, men også klarinet og det specielle svenske instrument »nyckelharpa«. Tidligere plejede man ikke at være flere end to-tre til at spille. I »spelmanslaget« bruger man noder, og tit har en af spillemændene en dirigents funktion. Det vil sige, at i »spelmanslagets« form er distancen til den genuine folkemusik blevet stor.

På samme måde findes »folkdanslag«, hvis danse er af ren opvisningskarakter og har meget lidt til fælles med almuekulturens danse. Desværre er det idag »spelmanslaget« og »folkdanslaget« som sådan at sige er kommet til at stå for eksporten af den svenske folkemusik.

Men også idag eksisterer den såkaldte genuine folkemusik en musik, der auditivt føres videre fra en generation til en anden:

Der findes den gamle generation af spillemænd, som spiller deres »låtar«, som de har hørt dem og som de husker dem.

Og der er den helt unge generation, hvis interesse er blevet vakt, navnlig inden for de sidste ti år (mere om dette senere).

Over hele Sverige er spillemandsstævner og folkemusik-kurser velbesøgte arrangementer i sommermånederne.

I musikundervisningen er folkemusikken blevet stadig mere almindelig. Værdien af denne kan dog diskuteres, da den mest foregår i »spelmanslagets« steriliserede form.

Folkemusikkens værdi idag

Disse forskellige måder at spille folkemusik på og udøvernes forskellige indstilling til denne musik viser tydelig problematikken: Hvad er egentlig folkemusik? Til hvad kan den bruges idag?

Lige siden man begyndte at nedskrive folkemusik, har denne diskussion været aktuel. Og er det overhovedet muligt at nedskrive denne musik?

Den instrumentale folkemusik i Sverige har hovedsageligt været dansemusik, ikke i den polerede form »folkdanslaget« fremfører dansene, men som en måde at omgås og kommunikere på. Således var musikken levende og ikke statisk, den havde en funktion.

Det må altså være vigtigt ikke at prøve på at konservere musikken, men at finde en balancegang mellem at udvikle og alligevel ikke glemme det, der ligger bag: mennesker, funktion.

Den grønne bølge

I slutningen af 60'erne startede visearkivet sin *indspilningsvirksomhed* på samme tidspunkt, som man begyndte at tale om »den gröna vågen«. Med den menes (i dag) et behov for og ønske om et »oprindeligt« alternativ til 60'ernes kommercialiserede svenske kultur og miljø (reaktion mod coca-cola-kulturen).

Ud fra lidt naive, nationalromantiske ideer, længslen tilbage til naturen, blev interessen igen vakt for den svenske folkekultur - og altså også for den svenske folkemusik. Og det nye ved denne renaissance var, at folkemusikken nu også appellerede til *storbyungdommen*, fordi den var et alternativ til den amerikanske kulturimperialisme, som netop en stor del af ungdommen via »ungdomsoprøret« var blevet bevidstgjort om. Derudover udgjordes en stor del af den svenske stor-bybefolkning af tidligere landboere, der p.g.a. den tidlige og voldsomme udvikling af industrien i Sverige var blevet mere eller mindre tvangsforflyttet fra deres oprindelige hjemstavn. Dette kan også bidrage til forklaringen på den nyvakte folkemusikinteresse.

Senere, i midten af 70'erne, da politiseringen af musikbe-



Visa till Anna

(Norrlåtar)

Det var den mör-kas-te natt när vi slog upp vå-ra ö-gon. Det sva-ga lju-set från må-nens skära sila-des bort och or-ka-de al-drig ka-sta ö-ver snön den min-sta skug-ga att tän-da vår vil-ja till kamp.

Det var den mörkaste natt
när vi slog upp våra ögon.
Det svaga ljuset från månens skära
silades bort och orkade aldrig
kasta över snön den minsta gnista
att tända vår vilja till kamp.

Ett rövargång förgiftade oss
Sövde oss ner och läste den saga
som berättar om starka och svaga
Dom svaga är fattiga,
dom starka är rika
På så sätt delas det lika.

Våra skogar försvinner
Blir dom arbetslösa färre
om våra älvar inte mera rinner?
Den svarta korpen
med dom klangfulla ropen
äger större rätt till älven och skogen
än den svarta rövarhopen.

Men bakruset flyr
som tranor om hösten
I det röda valvet där morgonen gryr
ska vi bygga vår smedja,
ska vi svärden smida
I vår gnistrande dal ska ingen lida
Nu tändes vår vilja till kamp!

vægelsen er i gang, bliver udtrykket »den gröna vågens filosofi« et skældsord, brugt af den politisk bevidstgjorte del om den ikke bevidste del (de »flummiga«). Og således mister begrebet efterhånden sin oprindelige historiske betydning, idet den progressive musikbevægelse fornægter sin egen »gröna vågen«-oprindelse.

Musikbevægelsen og folkemusikkens umiddelbare fællesskab

Da den nye alternative musikbevægelse begynder at etablere sig omkring 1970 (se nærmere herom i Modspil nr. 6), gik folkemusikken umiddelbart godt »i hak« med flere af bevægelsens ideer og grundsynspunkter: ønsket om en *ikkekommerciel* musik, *spil-selv*-princippet, behovet for en musik, der kunne etablere en *aktiv kommunikation*, for en musik med tydelig *social funktion* (dans f.eks.). I forhold til disse ideer var folkemusikken et oplagt medium.

Folkemusikken var også central for den tidlige bevægelses kulturpolitiske strategi, udviklingen af »folkets musik kultur« (en progressiv, socialistisk musikkultur). Men netop i denne forbindelse blev det tydeligt, at der også eksisterede modsætninger mellem folkemusikken og musikbevægelsens ideer. Den svenske folkemusik(bevægelse) er politisk pluralistisk, hvilket kommer til udtryk ved dens officielle korporative funktion (alle kan være med, også kongehuset!) Den (politisk) progressive og efterhånden socialistiske musikbevægelse havde umiddelbart andre og mere entydige politiske formål med spillet.

Snævert forbundet hermed - og i forlængelse af det anti-autoritære ungdomsoprør - forholdt musikbevægelsen sig umiddelbart *udogmatisk* og *historisk* til folkemusikken. Forstået sådan, at man ville aktualisere folkemusikken, spille den som det var nærliggende at gøre i 70'erne, med nye instrumenter (også elektriske) og med nye rytmer.

En stor del af den gamle eksisterende folkemusiktradition havde en *dogmatisk* og *ahistorisk* opfattelse af folkemusikken - dyrkede det autentiske og nodetro gengivelsesprincip som det centrale.

Grupper, der har taget folkemusikken op

Inden for musikbevægelsen var det grupper og navne som Jan Hammerlund, Marie Selander, Skäggmanslaget og NJA-gruppen, der tidligt tog folkemusiktraditionen op.

Norrlåtar er et eksempel på en lokal-forankret gruppe (Norrbotten) med speciel tilknytning til affolkningsproblematikken (glesbygd), som spiller akustisk folkemusik, og som

stadigvæk har en betydningsfuld rolle i musikbevægelsen. NJA-gruppen (senere Fria Proteatern) indførte folkemusikken i *teatret* - også uden elektrificering.

Endelig har grupper som Kebnekajse og Hoola Bandoola indoptaget folkemusikelementer i deres ellers elektrificerede og også udenlandske 60'er-inspirerede musikstil. Lidt på kanten af musikbevægelsen (eller nærmest udenfor) befinder sig den enorme mængde af kendte og ukendte vise-sangere og troubadourer. På trods af, at netop troubadourerne mener, at *de* har formået at fastholde såvel en bred folkelighed som en (progressiv) politisk stillingtagen, er de imidlertid aldrig blevet 'rigtige' medlemmer af musikbevægelsen.

SAM-distributionen afslog i 1975 troubadurforeningens (YTF) ansøgning om optagelse - med henvisning til nogle visesangeres 'uheldige' tekster - og siden da har troubadourerne været 'udenfor'. *Musikbevægelsen* har altså vurderet trubadourernes stillingtagen som »kun« reformistisk samfundskritik.

Musikens Makt og folkemusikken

Musikens Makt er musikbevægelsens blad (med start i -73) og forsøger som sådant at spejle musikbevægelsens holdninger og identitet udadtil. Og indadtil i bevægelsen har det funktion af at formidle erfaringer, modsætninger mellem forskellige fløje af musikbevægelsen i form af artikler eller debat-indlæg (læs nærmere om den svenske musikbevægelses organisering i Modspil nr. 6).

Det vil sige, at musikbevægelsens forhold til folkemusikken kan aflæses af Musikens Makts behandling af emnet.

I et temanummer 10/74 om »den svenske musikrørelsen« skriver en række centrale musikfolk »en analys av den progressiva musikrørelsen«. Heri hedder det bl.a. om musikformer: »De fleste af os er jo opvokset med pop- og rockmusik. Derfor er megen progressiv musik baseret på disse stilarter. Men også vore hjemlige nationale og andre landes folkemusiktraditioner anvendes jo«. Og denne udtalelse er for en stor del betegnende for musikbevægelsens opfattelse af folkemusikbegrebet. En stor kasse hvor al den musik der ikke er pop rock og ikke stammer fra England og USA, hører hjemme. Og omtalt i en bisætning, som noget der »også er vigtigt«.

Vigtigt for at bevægelsen kan beholde den *bredde*, den ønsker at ha'. Derfor virker ovenstående udtalelse og dermed holdning nærmere som en strategi end som et reelt udtryk for en folkemusikinteresse. Musikens Makt indeholder i



starten fritstående artikler om 'spelmansmusik', folkemusikforskning og udenlandsk folkemusik.

Først med grupper som især Kebnekajse, Norrlåtar, dannes interesse for og åbnes mulighed for en anvendelse af folkemusikken som passer ind i musikbevægelsens ideer om, at musikken skal være nyskabende. Hverken Kebnekajse eller Norrlåtar reproducerer folkemusikken, men eksperimenterer med nye instrumenter, ny stil, elektrificering og tekstfornyeelse. Og Musikens Makt bringer samtaler med Kebnekajse, Norrlåtar, Thomas Wiehe, Bella Ciao o.a.

Hermed begynder også indadtil i musikbevægelsen diskussionerne om anvendelse af folkemusikken i dag. Modsætninger bringes frem via en debat, som kører i MM 75-76. Heri taler repræsentanter for 'den gröna vågen' om at »behandle det oprindelige materiale med respekt«, mens Norrlåtar i deres indlæg siger: »musikken og dansen må ikke stivne i mekaniske reproduktioner af gamle forbilleder« - og betoner vigtigheden af at eksperimentere med nye stilarter og instrumenter. Nogle debattører vil kun henregne *svensk* spelmansmusik under begrebet folkemusik, mens andre inddrager en international influeret folkemusik (som hjælp til inter-

national kommunikation og solidaritet) - og en enkelt (Jan Ling) lægger vægt på folkemusikfunktionen og med eksempel i rockmusikkens rolle i det amerikanske ungdomsoprør, betegner rockmusik som folkemusik.

Debatten afspejler som sagt forskellige retninger inden for folkemusikopfattelsen. Den stoppede efter 6 indlæg, og der har ikke siden været folkemusikdebatter i MM, ligesom der kun har været forholdsvis få artikler om folkemusik op til i dag.

Som nævnt har Musikens Makt beskæftiget sig med udenlandsk folkemusik - og i forhold til den svenske folkemusik - endda kvantitativt meget. Dette skyldes 2 ting: 1. dels at flere svenske folkemusikere inspireres af og har taget en udenlandsk folkemusiktradition op (Jan Hammarlund: chilensk og argentinsk, og Bella Ciao: italiensk) - 2. dels fordi den udenlandske folkemusik, Musikens Makt har valgt at tage op har en entydig politisk-progressiv funktion - som det undertrykte folks musik (netop i Chile, Argentina og Italien). Derfor er den lettere at behandle og forholde sig til end den modsætningsfyldte svenske folkemusik.

Kritik af Musikens Makts behandling af folkemusik

I et af de 6 debatindlæg kritiseres MM, da også for at undervurdere folkemusikken. Og i en artikel i bogen »Spela för livet« kritiserer Marie Selander Musikens Makt for at bedømme folkemusik ud fra rockmusikkens normer og for kun at bakke grupper op, som spiller rock. Som et eksempel ud af mange, nævner hun en pladeanmeldelse af en folkemusikplade, hvor anmelderen i slutningen undrer sig over, at gruppen ikke i det mindste har en el-guitar med, for lydbilledets skyld.

Musikens Makt er et spejl på musikbevægelsen, skriver Marie Selander, men som eneste alternative musiktidsskrift, er det også meningsdannende for bevægelsens genreopfattelse. Og kunne derfor ved at udvide folkemusikstoffet være med til at skabe større interesse for genren, inden for musikbevægelsen.

Vi kan kun give Marie Selander ret i en stor del af hendes kritik. Musikens Makt har gennem årene beskæftiget sig forholdsvis lidt med folkemusik og dette ofte i bisætninger eller i form af pladeanmeldelser. I stedet er bladet stofmæssigt koncentreret om rockmusikken, den rytmiske musik og geografisk om Göteborg-området, hvor de 'fleste er opvokset med rockmusik', og hvor Musikens Makt's redaktion har hovedsæde.

Men om denne negligering skyldes en generel manglende interesse for folkemusikken i musikbevægelsen, om MM's ringe interesse har været normdannende, eller om der reelt kun har været de få 'nyskabende' grupper, som bladet omtaler, der passer ind i musikbevægelsens mål og ideer - kan ikke entydigt afgøres besvares, men er delelementer af en forklaring.

Et er givet: Musikens Makt og musikbevægelsen har fra starten haft ønske om at inddrage folkemusikken, idet den via FNL-bevægelsens sanggrupper var en del af den politisk musikalske forudsætning for bevægelsen; og idet man be-standigt satser på en bred kulturel bevægelse.

Men lad os gå tilbage til en lidt ældre diskussion, fra begyndelsen af 70'erne, der nok også har sin del af skylden for folkemusikkens retræte.

Folkemusik - Folkets musik

SKP, der i en meget tidlig fase af musikbevægelsen førte sine synspunkter frem i Musikens Makt, har et kultursyn der groft skelner mellem en kommerciel (folkefjendtlig) og en folkelig kultur. Og den musik, der er en del af folkets kultur, og »som skal tjene det arbejdende folk, skal bygge på det arbejdende folks egne musiktraditioner« (SKP). Det vil sige, at SKP netop fremhæver den svenske spelmansmusik som den bedste vej til arbejderklassens hjerte. De optager således ukritisk al folkemusik som progressiv i sig selv og anser rockmusikken som et kulturimperialistisk fænomen, der bør bekæmpes.

Denne firkantede klasseanalyse/kultursyn kunne i musikbevægelsen ikke stå uimodsagt hen. I temanummeret 10/74 tog en række af bevægelsens folk afstand fra begrebet »folkets kultur« og herefter blev SKP-sympatisørerne ret hurtigt trængt ud af musikbevægelsen. Og hermed forsvandt måske også en basal interesse for folkemusik - SKP havde gjort folkemusik til et skældsord - inden for musikbevægelsen.

Da Norrlåtar 1977 blev rost af SKP i deres musikpolitiske dokument (note: »Folket har aldrig segrat till fiendens musik«) skrev de straks en artikel i MM og afviste enhver forbindelse og sympati med SKP.

En gruppe som Fria Proteatern eller NJA-gruppen - der i begyndelsen af 70'erne var uhyre populære herhjemme og ligesom stod for den progressive musik, der strømmede til os fra Sverige - har også, på linje med SKP's kultursyn betragtet sig selv som talerør for folket (oprettede i 69 publikum-sorganisationen Folkets Teater). Og som talerør for folket

anvender Fria Pro selv sagt folkemusikken som middel til at nå folket.

Med kritikken af SKP er interessen for Fria Pro i musikbevægelsen forsvundet. De betragtes ikke i dag som en del af den svenske musikbevægelse og har måske heller aldrig villet det selv.

Til slut

Musikbevægelsens historiske basis var både FNL-bevægelsens folkemusikgrupper og 60'ernes ungdomskultur.

Og i dag står bevægelsen stærkt forankret i den rytmiske musik (især rockmusik).

Der er, som antydnet, flere faktorer der gør, at folkemusikken er så lille en del af musikbevægelsen:

SKP's optagelse af folkemusikken kan ha' virket hæmmende på udøvere - og har for musikbevægelsens folk gjort 'folkemusik' til et skældsord. MM med hovedredaktion i det rock'ende Göteborg kan ha' været normdannende - men er måske også et spejl for en reel manglende interesse. En manglende interesse som kan skyldes begejstringen over til fulde at udnytte bevægelsens egne produktionsressourcer: den akustiske folkemusik er langsomt blevet kvalt i pladestudiernes »sound«, som bedre kunne bæres af den rytmiske musik.

Musikbevægelsen har altså mest brugt folkemusikken i strategisk og politisk funktionelt øjemed. Den har ikke formået at arbejde videre med det nok så vigtige spørgsmål om folkemusik-idiomets¹ politiske indhold og udtryksmuligheder.

Litteratur

Spela för livet (red. Rynell Åberg) Stockholm 1977.

Jan Ling: *Svensk folkemusik*. Stockholm, 1967.

Musikens Makt, 1973-1979.

Johan Fornäs: *Musikrörelsen - en motoffentlighet?* Göteborg 1979.

1. I forbindelse med musik eller sprog: en særegenhed (ejen-dommelighed) eller et udtryk (vending), der er karakteristisk for et bestemt sprog en bestemt musik (i et bestemt land, bestemt egn eller lignende).

Diskografi til de i artiklen nævnte navne

(Yderligere pladetips findes i »Pladekatalog 1979« fra Dansk SAM. Nyt katalog i løbet af forsommeren.)

Bella Ciao er en musikteatergruppe, der på foranledning af deres italiensk-fødte instruktør Carlo Barsotti har indsamlet sange fra og lavet musikteaterstykker om de italienske risplukkersker.

Om åtta timmar... MNW 67P. Gruppens første plade, med musik fra teaterforestillinger. De søger at vise den italienske historie gennem landets folkesange. Med tekst- og kommentarhæfte.

När dagen randas. Nacksving 08'1. Musikken fra gruppens teaterforestilling af samme navn om de italienske risplukkersker. Med udførligt tekst- og kommentarhæfte.

Fria Proteatern indtager en fremtrædende plads i den svenske musikbevægelse. Deres stærke, politiske musikteaterstykker har altid været i stand til at sætte sindene i bevægelse. Velskrevne tekster og medrivende musik er deres varemærke. De har dannet forbillede for adskillige andre musikteatergrupper.

Sånger från ljugarbänken. Oktober OSLP 510. De fleste af sangene fra sangprogrammet af samme navn, opført på Scateatret i Stockholm. De kommenterer selv pladen med Woody Guthries ord om ikke at skrive sange, der får en til at føle sig underkuet - men i stedet at føle sig uovervindelig trods nederlag. Med kommenterende tekster.

Knytkalas. Oktober OSLP 516. Endnu en optagelse fra Scateatret. Musikken er rent akustisk, og præget af spillemandsmusikken, og sangene er som sædvanligt stærkt politiske. Med kommenterende tekster.

Koncert i København Okt. 1973. Demos 19. Denne plade er en optagelse fra Fria Proteaterns to koncerter i Odd Fellows-palæet i København 11. og 12. Okt. 1973. Den indeholder dels gamle numre og dels nye som ikke tidligere var indspillet på plade.

Med vilken rätt. Oktober OSLP 519. Gruppens plade fra 1977, som har modsætningen mellem arbejder og arbejdsgi-

ver som hovedtema. Indholdet veksler mellem sange og instrumentalnumre, som altid meget gennearbejdet.

Jan Hammarlund er en af de mest kendte svenske troubadurer. Han bruger dels egne sange, dels folkemelodier og dels sange af socialistiske forfattere som Violetta Parra, Malvina Reynolds, Brecht, Björn Afzelius etc. Jan Hammarlund er meget politisk bevidst, og med sig har han altid et udvalg af de bedste svenske musikere.

Når bandet slutar spela. Silence SRS 4619. Overvejende akustisk musik til sange om FNL, Pariserkommunen, Indien samt et par svenske folkeviser. Med tekster.

Landet jag är van vid. Silence SRS 4634. Sange af bl.a. Malvina Reynolds og Violetta Parra - afvekslende med emigrantviser og Hammarlunds egen musik. Med teksthæfte.

...Tusentals stjärnor över Chile... Chilekommitten CH 002. J.H.'s hyldest til Chile - med sange af Violetta Parra, Sven Wernstöm, Brecht Eisler og Hammarlund selv. Musikken som naturligvis er chilensk, spilles af bl.a. Lena Ekman, Ulf Gruvberg, Turid, Magnus Limnell, Anita Livstrand m.fl. Med tekst og kommentarhæfte.

Innan tåget är på väg. Silence SRS 4649. Svenske, italienske (med bistand af Bella Ciao-gruppen) og amerikanske sange. Som sædvanligt med opbakning af erfarne musikere, bl.a. Lena Ekman, Lasse Englund, Greg Fitzpatrick og Staffan Hellstrand.

Hoola Bandoolla Band var nok den bedste svenske gruppe i halvfjerdserne. Med deres iørefaldende musik og særdeles slagkraftige tekster opnåede de et publikum, som ellers ikke gad lytte til socialistisk musik. Gruppen blev lidt af et flag-skib for den svenske musikbevægelse. To af hovedkræfterne bag gruppen, Björn Afzelius og Mikael Wiehe, har skrevet det meste af materialet, og de indså tidligt at for at kunne nå ud med et budskab, må musikken være i topkvalitet - både iørefaldende og med dybde, samt velspillet.

Garanterat individuell. MNW 20P. Gruppens første LP. De vægrer sig mod det garanteret individuelle, det overdrevent personlige. Med tekster.

Vem kan man lita på? MNW 35P. De herskende klasser er notorisk upålidelige, men vi har også selv taget livsløgnen til os. - Kan man overhovedet stole på sig selv? - spørger Hoola Bandoola Band. Med teksthæfte.

På väg. MNW 40P. På vej mod en indsigt i nødvendigheden af at skabe et socialistisk samfund. Med medlemmer af Södra Bergens Balaleikakor. Med teksthæfte.

Fri information. MNW 55P. Gruppens sidste plade med fri information om oprør verden over - Irland, Chile, kvindeskampen m.m. Det er på denne plade, at nummeret om Juanita findes, - måske Hoola Bandoola Bands bedst kendte sang. Med teksthæfte.

Kebnekaise har eksisteret fra slutningen af tresserne, og i begyndelsen stærkt præget af rockmusikkens supernavne, men har dog altid forstået at sætte deres eget præg på musikken. Der er i alle deres numre en basis af folkemusik - undertiden sydeuropæisk, undertiden svensk, og på de senere plader, afrikansk. I starten var der sang på enkelte numre, men nu er musikken rent instrumental.

Resa mot okänt mål. Silence. SRS 4605. Gruppens første LP solid rock isprængt folkemusiktemaer. Med en lille tæt sammenspillet gruppe.

Kebnekaise. Silence. SRS 4618. Gruppen er nu på 8-10 personer, men til trods for en tredoblet rytmesektion, to basser, tre guitarer, en violin og Turid, er rocken aldrig tungere, end at den stadig er legende og let.

Kebnekaise III. Silence. SRS 4629. Indeholder bl.a. en hyldest til Blekinge, elektrificeret spillemandsmusik og en enkelt afrikansk sang.

Ljus från Afrika. Silence. SRS 4636. Gruppen er nu på kun fem mand, og omend stilen ligner sig selv, er instrumenteringen væsentligt ændret - musikken er stærkt inspireret af - og hentet fra - Afrikas righoldige folkemusiktradition, og derfor præget af en del slagtøj.

Elefanten. Silence. SRS 4642. Gruppen fortsætter hvor den slap med Ljus från Afrika - afrikanske rytmer med moderne instrumenter.

Norrlåtar

Folkemusik från Norrbotten. Manifest MAN 002. Spillemandsmusik som det lyder i Nordsverige - svenske, samiske og finske dansemelodier: schottis'er, polkaer, mazurkaer og valse. Med tekst- og kommentarhæfte.

Meikäläisiä - Folk som vi. Manifest. MAN 006. Gruppens anden plade, og det er stadig livsglad spillemandsmusik fra Norrbotten. Med udførligt node- og teksthæfte.

Urminnes Hävd. Manifest. MAN 13. »Med Urminnes Hävd menar vi: Rätten att kunna leva och arbeta där man är född. Rätten att inte tvingas skövla sin natur för andras vinding. Och rätten till sitt eget modersmål«. Med node- tekst- og kommentarhæfte.



Anmeldelser

Er der revolution i kærlighed?

af Mads Thranholm

Lars Ole Bonde: *Kunsten og Revolutionen - studier i forholdet mellem musik og samfund hos Richard Wagner*. Publimus, Århus, 1979. (400 sider plus løst ark. 125,-)

»Man kan sige om de andre komponister, hvad man vil, - men Wagner er nu lækker«. citeret efter senil (forhenværende) rektor.

Jeg erindrer fra min egen studietid min lærer i musikhistorie Niels Martin Jensens »gennemgang« af Niebelungens Ring«. Den fundamentalt manglende (vilje til?) forståelse af Wagners musikdramatik sløredes af nogle vitser om badepiger - det var rhindøtrene - og resten af exegesen bestod i en ukyndig bladren i Stockholm-operaens handlingsresume. Herefter spilledes et par udsnit af Valkyrien - og det var så det. I 'musikalsk analyse' så tingene bedre ud. Visse af de strukturbærende kompositionsprincipper hos Wagner blev gennemgået - og taget alvorligt. Men hovedindtrykket var dog alligevel, at Wagner var forbeholdt dele af sanglærergangen og en mere eller mindre skør klike af fanatikere, som hyppigt tog åndelige sædebade i Wagners musikalske excesser.

At Wagner ikke rigtig har været 'in' blandt »seriøse« musikstuderende forekommer mig at være et faktum. Derfor må Lars Ole Bondes initiativ hilses som et velkomment vårbrud. Ende-

lig et seriøst og engageret bud på denne musikhistoriens enfant særdeles terrible. Jeg synes det er en spændende bog, en iderig og en tankefuld bog og en i det store hele særdeles velskrevet bog. Det er også en problematisk bog. Jeg håber, at samtlige af disse udsagn vil finde sin begrundelse i det følgende.

Bogen, der er skrevet som universitetsspeciale i musik, er bygget op således, at den begynder med en historisk redegørelse og nogle teoretiske bestemmelser - en slags makroskopering - for derefter at fokusere på Wagners kulturpolitiske skrifter og hans musikdramatiske hovedværk og til sidst ende i en mikroskoperende nærlæsning af en enkelt scene fra dette værk (Ring!). - Det er en flot strukturering, som man nok ikke skal tage alt for alvorligt på. Man kan uden problemer godt læse det sidste først.

Det historiske indledningskapitel giver med teoretisk fundering i Habermas' offentlighedsteori en beskrivelse af den samfundsmæssige udvikling i Tyskland fra 1750 til 1871, og ønsket hos forfatteren er, at det skal tjene til forståelse af Wagner som specielt tilfælde: »Ikke bare som baggrundskulisse, men snarere som ledemotiv i forståelsesprocessen«. I teorien skulle afsnittet altså indgå i et dialektisk vekselspil med beskrivelsen af Wagner som musikkulturel oprører. I praksis er det imidlertid næppe lykkedes at få dette ambitiøse projekt til at fungere helt overbevisende. Forfatteren er også selv klar over denne svagheit og tager i sit forord forbehold over for netop dette punkt. Hvorfor så overhovedet medtage dette afsnit? LOB siger selv, at »den historiske fremstilling er et led i bogens samlede argumentation, den er en væsentlig baggrund for min tolkning af Wagners liv og produktion«. Det kan såmænd godt være. Men det er der nu så meget der er. Jeg synes, det er lidt en overprotekt-

tionistisk holdning til læseren, der kommer til udtryk her. Kapitlet er notorisk en ren historisk skildring med meget få referencer til musikhistorien. Og det havde unægtelig været mere interessant, om skildringen havde været integreret i selve Wagner-analysen i form af ekskurser. Her ligger specialet imidlertid i forlængelse af en praksis, som har floreret kraftigt inden for danskfaget. I slutningen af tresserne og i begyndelsen af halvfjerdserne skulle alle specialer »begynde med Adam og Eva«. Det har sikkert været givtigt for specialeskriveren og hans egne funderinger, men i længden kan strukturen godt virke overflødig på den læser, der har fået serveret sådanne historiske rids i større mængder. Imidlertid skal det dog fremhæves - og det til trods for forfatterens egne forbehold på området - at kapitlet er pædagogisk veldisponeret i små overskuelige afsnit. Der er en i sproget indbygget 'drive', der gør kapitlet til spændende læsning. Man rives med, selvom stofområdet er stort, informationstætheden høj og det teoretisk-metodiske niveau svært.

Bogens andet kapitel skal tjene som signalement af den borgerlige musikkultur. Der gennemføres i dette afsnit en diskussion af romantikbegrebet med Dahlhaus's formulering om begrebet som 'forlegenhedsglose' som udgangspunkt. Det er et vigtigt område LOB her har begivet sig ind på. Romantikbegrebet er vel et af de begreber, der i kraft af flittig brug og almindelig varegørelse og trivialisering er blevet både diffust og overfyldt som kategori. Kapitlet yder et fint bidrag til en begrebsafklaring. Man kan vel næppe sige, at emnet hermed er udtømt, men den problematisering af begrebet og den kritiske afgrænsning af det, som LOB foretager, udgør et fortrinligt plateau for en videre bearbejdning f.eks. på universitets- eller kursusniveau. Og i øvrigt er det vel sundt for enhver, der beskæftiger sig med kulturhistorie, at få rusket op og pustet nyt liv i de begreber, man dagligt slider på.

Den endelige begrebsafklaring, som LOB når frem til, finder jeg mildt sagt temmelig abstrakt - ja, nærmest uhåndterlig abstrakt. Når LOB derfor senere i det store Wagner-kapitel bruger begrebet, så skal man ikke vente sig en begrebsmæssig revolution. »Den Flyvende Hollænder« bliver således kaldt typisk romantisk i sin forløsningstematik, hvor den i en anden sammenhæng bliver brugt som modstykke til en opfattelse af kærlighedens afmagt over for det borgerlige samfunds undertrykkelse eksemplificeret ved Goethes Werther. Fremstillingen står og falder ikke med inkonsekvenser af denne slags, og det er vel forståeligt, at den slags ting sker, når man er ude i et ærinde, der hedder nyvurdering og revision. Jeg synes imidlertid, at

Goethe bliver for stedmoderligt behandlet. Han kommer til at fremstå som eksponent for en regressiv, embedsmandsagtigt reaktionær opfattelse af kærligheden til fordel for Wagner, der skildres som revolutionær. Ganske vist betones det i afsnittene om de kulturpolitiske og æstetiske skrifter, at Wagner fremviser en mærkelig blanding af reformistisk og utopisk-revolutionær iver, men hovedindtrykket er dog, at Wagner overskrider grænserne for gængs romantisk tankegang. Hovedargumentet herfor er Wagners betoning af kærlighedens styrke. Kærligheden opfattes af LOB som en revolutionær-dynamisk kraft, der hos Wagner er grænseoverskridende. Jeg synes, at det er en romantisering af kærligheden og dens kraft som LOB herved praktiserer. Man bør komme Bert Brechts ord i hu, at kærligheden bærer de elskende foren tid. Men altså kun foren tid. Hos Wagner har kærligheden evindeligt bæreevne og det placerer ham for mig at se entydigt i en romantisk-borgerlig idealisme. Sådan ser LOB ikke på sagerne. For ham er Wagner en 30-årig radikal, der går hen og bliver en 70-årig reaktionær. Denne udvikling finder LOB bemærkelsesværdig. Jeg synes, den er meget lidt mærkværdig, snarere vel meget almindelig. Konsekvensen af LOB's holdning bliver, at han har meget svært ved at forlige sig med tanken om, at Wagner går hen og bliver reaktionær på sine gamle dage og når utopien bliver regressiv, så fremstilles den gerne som en lidt uforståelig svigten af de autentiske idealer. Men signalerne er så mange - og spredt ud over hele produktionen - at man dog må sige, at den regressive utopi er et væsenstræk i Wagners værk.

Den bedste og lettest læste gennemgang af Wagners kulturkritiske skrifter er redegørelsen for »Oper & Drama«. Den er overskuelig i sine referater og pointerer meget fint problemerne i Wagners operakritik. Derimod havde jeg et hulens besvær med at læse gennemgangen af »Kunsten og Revolutionen« og »Fremtidens Kunstværk«. Det kan jo skyldes mange ting, men det skal dog siges, at syntaksen sine steder er lovlig knudret. Der må have været grus i syntaksgeneratoren i de dage, hvor afsnittene blev til, for ellers er det vel netop kendetegnende for bogen som helhed, at den er skrevet af en meget bevidst sprogbeherster.

Sammenfattende om disse afsnit vil jeg sige, at pointeringen af Wagners musikpolitiske og-teoretiske virke er et godt bud i en omvurdering af Wagners historiske betydning. Fremstillingen søger stedse at indtænke Wagner som kulturpersonlighed i den samfundsmæssighed, som eftertiden (og i de sidste år af sin levetid vel også Wagner selv) har gjort sit til at hæve ham ud af. Det er jo et særdeles krævende projekt - og det kan undertiden

give et noget forvirrende billede - men det er i store træk lykkedes LOB at kaste et forklarende nyt lys over Wagners sammensatte - til tider inkonsistente - fremtræden i offentligheden. Dog savner man nok en psykologisk-biografisk orientering hos forfatteren. Visse passager i bogen ligefrem skriger på en indfaldsvinkel af denne art. Men man må vel acceptere, at der er sket en afkortning på denne led i forfatterens bestræbelse på at betræde nye veje i en forskningstradition, der for store deles vedkommende har været kendetegnet af et særdeles problematisk forhold til sit subjekt.

Efter gennemgangen af Wagners egne skrifter går LOB over til en fremstilling af »Tolkningstraditionerne«. Som optakt til dette afsnit siger han: »Ud fra Wagners eget, i mine øjne meget rimelige, standpunkt, at ikke det skrevne ord og den trykte node, men først den sceniske realisering afslutter det tilblivne eller 'er' værket, er eftertidens »Ring«-tolkninger og den skiftende opførelsespraksis et lige så væsentligt element i denne historie som Wagners egne gerninger og holdninger«. Så meget mere underligt er det, at overskriften kun dækker skrivebordstolkninger, dvs. tolkninger, hvor opførelsespraksis, den sceniske realitet, ikke er medtænkt. Når man som LOB har sat sig for at »rehistorisere« kunsten, så kan det undre, at valget er faldet på dette teoretiske grundlag for en beskrivelse af Wagnertraditionen.

Det er ekstremerne LOB har valgt at gennemgå (Donington, Shaw, Adorno) og så en enkelt dansker (Gjellerup) og han får trukket konturerne op med skarpsindighed og prægnans. Donington kritiseres for med sin ensidigt dybdepsykologiserende tolkningspraksis at få »Ringens til at fremtræde som modsigelsesfrit værk, der er afrundet og harmonisk«. I modsætning hertil fremstår Shaw ('The perfect Wagnerite') med en socialhistorisk indfaldsvinkel, der kommer tæt op ad forfatterens eget ståsted, men Shaw afvises på hans »brud-teori«, der ved at hævde, at Ringen falder fra hinanden i to uforlignelige dele samtidig afskærer muligheden for at se Ringen som en modsigelsesfyldt helhed. Adornos grundindvending mod Wagner formuleres således: »Wagner er kritisabel som kunstner, fordi han ikke fastholder en dobbelthed i sit værk, fordi han ikke fremmaner et kunstnerisk billede af den reale elendighed med skønheden som en indbygget, protesterende-utopisk dimension«. Det fremgår ikke helt entydigt, om der er tale om et Poul Nielsen-citat, men flot formuleret er det - og spidsformuleringer af denne art er der meget af i bogen.

Bogen slutter med en analyse af »Ringens«, hvori det lykkes LOB at fastholde det modsigelsesfyldte hos Wagner i en frugt-

bargørende retning. Her får vi ikke serveret Adorno-eftersnakende nedsabling eller ydmyg lobhudning. Tydeligvis er lob glad for Wagner, derfor er det også en glæde at læse hans gennemgang af dette enstående musikdrama, som »Ringens« er. Inspirationen fra Chereau Boulez, som med deres Bayreuth-op sætning har lanceret en tilsvarende solidarisk-problematiserende diskussion, er tydelig, omend det ikke har ført til en tolkning, der ifølge sit projekt: at afmytologisere myten (- dette løjerlige udtryk dækker »en konkretisering og historisering af mytens indhold« -) ikke er ganske konsistent og konsekvent. Feks. ser LOB et sted den i værket forekommende ring som symbol for menneskets forfængelighed knyttet til økonomisk og politisk magt. Denne reduktion, som meget vel kan ses som et resultat af LOB's bestræbelser på 'afmytologisering'. resulterer imidlertid i en modsigelse, når der lidt senere i tolkningen tales om Brünnhildes vægning ved at udlevere ringen. Hendes handle-måde kan naturligvis ikke ses i lyset af den første symboludlægning og derfor må LOB omfunktionere ringens symbolbetydning, så den for Brünnhilde inkarnerer eros. Jeg savner kort sagt en samlende udlægning af symbolet ringen, hvor både det enhedsskabende og det modsætningsfyldte er forklaret.

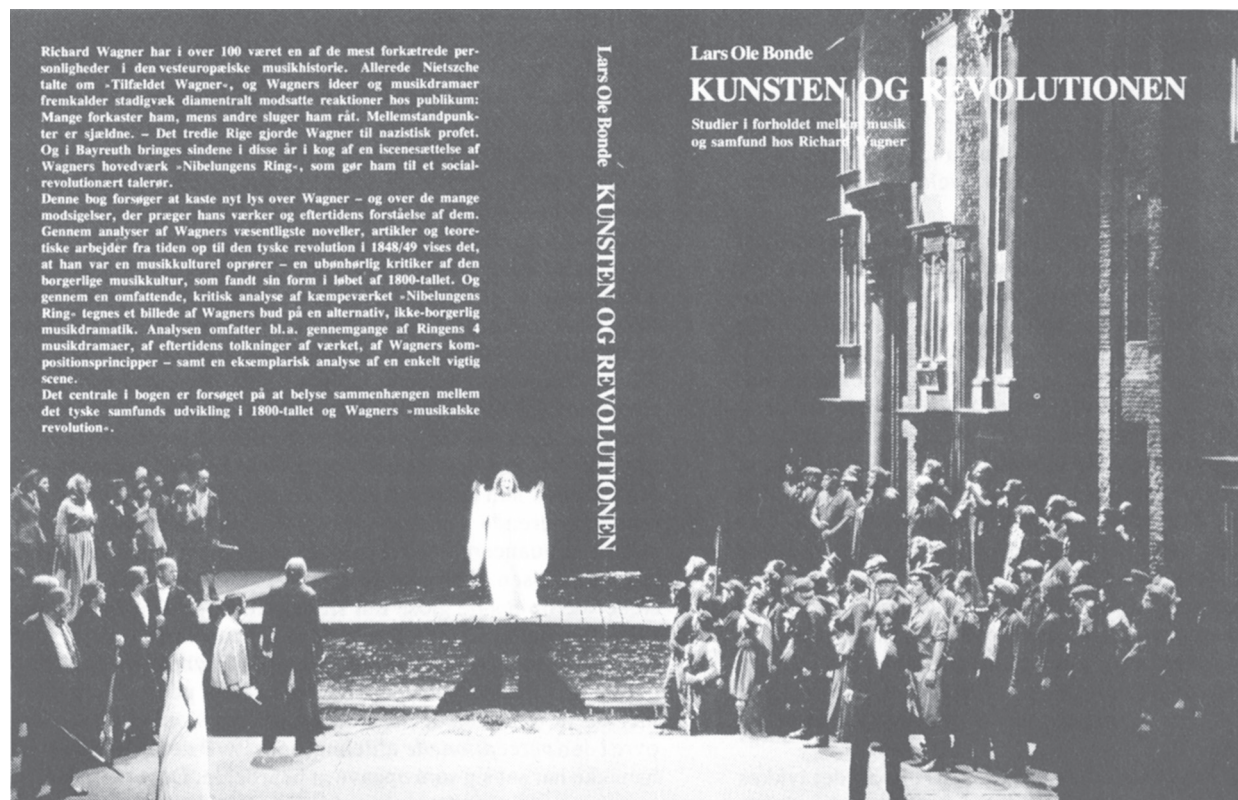
De strukturelle sammenhænge bliver derimod klart og gennemlyste i ledemotiv-analysen, der tager udgangspunkt i Dahlhaus: »Wagners Konzeption des musikalischen Dramas«. Afsnittet og den efterfølgende nærlæsning af Valkyrien 2. akt, 2. scene er for en musiklærer med mod på at vove sin pædagogiske pels en sand - ja, undskyld udtrykket - guldgrube. Demonstrationen viser netop, at »Wagners kompositionsteknik i princippet er mere dialektisk end den er simpelt ekspressiv, afbildende«. Det er frigørende læsning og gode ord i tunge tider - men glemmer LOB ikke at stille spørgsmålet, om Wagners revolutionerende nyskabelser *også* rummer *antirevolutionære* træk? - Jeg følger hos mig selv en ambivalens i forhold til denne musik. Jeg kan med min fornuft konstatere, at LOB har ret m.h.t. det revolutionerende - og min oplevelse er blevet væsentligt forstørret og nuanceret takket være ham - men jeg kan ikke frigøre mig for følelsen af, at min fascination - LOB bruger i øvrigt to steder netop denne glose om sit eget forhold til Wagner - har tilknytning til en form for hypnose. Musikken - såvel som myten - er en særdeles potent massage af dybtliggende, irrationelle lag i personligheden, som ikke sådan uden videre kommer op til overfladen. Med dette spørgsmål er vi for så vidt ovre i den *perceptionelle* afdeling, som LOB netop kundgør, at han ikke har sat sig som opgave at bearbejde. Det er et arbejde, som *bør* gøres i forlængelse af denne banebrydende bog.

På de givne præmisser kunne bogen næppe være blevet bedre. Universitetsspecialer er jo som regel vendt mod en klart defineret og uhyre lille målgruppe: en vejleder og en censor. Dette kommunikationsmæssige vanvid har forfatteren søgt at omgå ved blandt andet at have afprøvet visse af bogens dele på universitetshold. Men det kan jo alligevel ikke undgås, at specialeformen tvinger forfatteren til at overkomprimere fremstillingen med demonstration af viden og forskerevne. Det skal LOB ikke bebrejdes, tværtimod har han gjort, hvad der stod i hans magt for at gøre bogen brugbar. Det er et principielt spørgsmål, der rejser sig, hver gang specialeskriveres skønne spildte kræfter ophører med at være spildte i kraft af en offentliggørelse. Kunne man ikke snart tænke sig en reform på dette

område, så det lå i sagens natur - og indgik i bedømmelsen -, at specialet skulle henvende sig til en af vejleder og student bestemt defineret målgruppe?

Bogen vil finde sit primære publikum på universiteterne, men enhver musiklærer vil kunne læse mange - især de sidste - afsnit af bogen med umiddelbart udbytte, hvormed jeg mener, at de uden større vanskelighed lader sig omsætte til undervisningsmateriale på Gymnasie- og HF-niveau.

Bogens styrke ligger for mig i, at den kan være med til at gøre Wagner lækker - på en måde, der adskiller sig fundamentalt fra den holdning, der kommer til udtryk i denne anmeldelses motto. Den overfladiske, men dybtgående, fascination vil få dårligere livsbetingelser efter denne bogs tilsynkomst.



Debat & Kommentarer

Musik og Materialisme

Modspil har fra en af udgiverne af »Musik og Materialisme«, (anmeldt i nr. 6) modtaget følgende indlæg:

Ikke for at polemisere mod en i øvrigt positiv og dybtgående anmeldelse, men som en vejledning for de læsere, der kun kender Poul Nielsens »Musik og Materialisme« fra anmeldelsen i MODSPIL vil jeg gerne fremdrage følgende forhold:

Anmeldelsens hovedærinde er spørgsmålet, om Poul Nielsens Adorno-kritik er berettiget, eller om den bunder i en fejltagelse fra Poul Nielsens side - en fejltagelse der får ham til at reducere Adornos musikfilosofi utilbørligt for at underkaste den en systematisk videnskabelig kritik. Derom kan man have sine meninger: Anmelderne har deres, forfatteren havde sine, Dahlhaus har ytret sig om emnet i en artikel (»Adornos Begriff des Musikalischen Materials« i: Eggebrecht: Zur Terminologie der Musik des 20. Jahrhunderts) og jeg ser ingen grund til at føje mine mere private formodninger til de allerede anførte. Til syvende og sidst ligner denne problemstilling et spørgsmål, om Adornos musikfilosofi bør tælles blandt de apokryfe skrifter eller ej. Og det spørgsmål må enhver gøre op med sig selv.

Imidlertid er det, som om optagetheden af dette tema forhindrer anmelderne i at se, hvad der er hovedærinde med Poul Nielsens bog: Nemlig det der er angivet i dens undertitel som »tre aspekter af Adornos musikfilosofi«. Det tredje aspekt - spørgsmålet om ideologi og musikhistorie - munder ud i et kapitel om »Jürgen Habermas' offentlighedssystematik afprøvet på musikvidenskabens stil- og genre-historiske empiri« (Musik og Materialisme s. 153-193). Dette kapitel behandles af

anmelderne som en uddybende kommentar til afsnittet om offentlighedsteorier (s. 128-134) og således er det slet ikke ment fra Poul Nielsens hånd. Tværtimod er det selve afhandlingens konkluderende slutkapitel, udtrykkeligt angivet som sådan i den indholdsfortegnelse, Poul Nielsen havde udarbejdet, og efterladt i en langt mere udarbejdet form end de foregående afsnit om »argumentationsstrukturen« og det periodiseringsskema, som anmeldelsen citerer. Dette forhold understreges også af, at kapitlet om Max Weber (bilag II i Musik og Materialisme) af Poul Nielsen er nævnt som en selvstændig afhandling, der burde komme efter Adorno-afhandlingen, mens Habermas-kapitlet er en del af selve Adorno-afhandlingen.

Når dette fremdrages her er det ikke for at kritisere anmelderne, der selvfølgelig er i deres gode ret til at sætte ind der, hvor de synes Poul Nielsens bog ansporer til eftertanke og til kritik. Men blot for at fastslå, at den bog der i MODSPIL anmeldes som to aspekter af Adornos musikfilosofi plus en projektbeskrivelse til en materialistisk musikhistorie, faktisk fra Poul Nielsens hånd er, hvad den giver sig ud for at være: Nemlig tre aspekter...

Jens Brincker

CCCCCCCCCCCCCCCCCCCC. Møller - en utidig anmelder

Under betegnelsen »anmeldelse« har C.C.Møller skrevet om Finn Gravesens Musik og samfund. Jeg synes, det er noget af det mest småtskårne, gnidret-bornerte, jeg længe har læst i den genre - en fis fyret af i den mest hermetisk tillukkede hornlygte. I sin konsekvens bundreaktionær, men med en akademisk overfladebehandling, som forsyner artiklen med en *finish* af progressivitet.

For det første: - Hvad er C.C.Møllers forudsætninger for at anmelde denne bog? Hvad er hans vurderingskriterier? Fastlægger han inden for sin tekst en målgruppe? - Nuvel C.C.Møller er lektor i musik ved et universitet. (OK altså ikke gymnasie-, HF- eller seminarielærere, men placeret en kende i udkanten af bogens primære målgrupper). Men hvad sker der i anmeldelsen? Der pendles lemfældigt mellem forskellige modtagergrupper. Snart tales der om »musikunderviseres behov« (som om det var en entydig størrelse), snart om bogens »akademiske ambitioner« (hviket kan betyde både ambition om at tale til et akademisk publikum, og ambition om at tale til et ikke-akademisk publikum på en akademisk måde. Men tvetydige formuleringer er altid gode i perfidiens tjeneste.) Andre steder tales der om teksternes mulighed for at danne diskussionsoplæg (uden at det dog klargøres, hvem der skal diskutere på de givne oplæg). Et sted roses bogen, fordi »20% af den uden videre kan bruges i sammenhænge, hvor man arbejder med de pågældende emner«. Det lyder som om anmelderen her har udfoldet en fed gang empiri (som han jo efterlyser andre steder i sin artikel). Altså han har afprøvet de 20% og fundet, at de »uden videre« kunne bruges. Hvis det er tilfældet, så burde han have angivet, hvilke komponenter, der indgik i forsøget. Nu svæver spørgsmålet ubesvaret i vinden: *Hvilke sammenhænge er der tale om og hvem er sætningens »man«.*

De vurderinger, der falder, kan samles i en kasse. C.C.Møller skelner mellem »rigtig gode«, »virkelig gode, gennemarbejdede og relevante«, »uden videre brugbare«, »umiddelbart mindre overbevisende«, »forekommer forældet«, »tankevækkende«, »sikkert også velegnet til diskussionsoplæg«, »egnethed, der næsten siger sig selv«. Og på den udpræget negative side: »lav gennemarbejdningsgrad«, »mange og vigtige undladelsessynder«, »vaklen i de teoretiske synspunkter«, »floskel- og jargonpræget sprog«. Det er jo en herlig skala at operere med. Med den i hånden kan man nuancere sin kritik, så den glimter som en brilliant. Om brillianten så er ægte eller bare simili, står og falder med afsenderens troværdighed. Der er jo

tale om helt subjektive skøn. Hvad vil det sige, at noget er »rigtig godt«? Ja, hvis Svend Kragh-Jacobsen i Berlingeren siger, at en danser fører sig brilliant, så ved man som balletelsker og læser af Svend Kraghs artikler gennem en årrække, hvad der menes. Men nu er C.C.Møller jo så langt fra en Svend Kragh, og produceret artikler gennem en årrække kan man vel heller ikke sige, at han har. Kort og godt: Et evalueringssystem som det C.C.Møller bringer i anvendelse har *intet* med akademisk saglighed at gøre.

Værre er det, at personen heller ikke mestrer en akademisk redelig analyse. Hvert eneste af de eksempler, der fremføres på, at bogen myldrer med fejl inden for den oven for anførte (negative) kategori, er halet ud af den kontekst, som giver udsagnene mening. Sætninger trækkes frem som grundlæggende aksiomer og deres sandhedsværdi analyseres ud fra denne af anmelderen skabte status. Det er svindel, slet og ret. At C.C.Møller så lægger hovedet på sin egen huggeblok er jo næsten rørende. Skarpsindigt argumenterer han således: »Sproget bygger såmænd også på lyd, der ikke har noget fastlagt indhold uafhængigt af enhver social sammenhæng. Tværtimod. De selvsamme ord og sætninger kan betyde noget forskelligt afhængigt af de sociale sammenhænge de indgår i«. Sådan går det, når man vil være spidsfindig på områder, man ikke har gennemarbejdet grundigt nok, før man bringer dem til torvs. Det er jo rigtigt, hvad C.C.Møller så dybsindigt fremfører, at ord og sætninger kan forstås på mange niveauer, at de kan ændre betydning efter social kontekst, men det sker så sandelig *ud fra en i forvejen fastlagt betydning*. - Jeg gider ikke kommentere hver enkelt eksempel. Enhver kan ved at konferere med Gravesens bog af sammenhængene se, at anmelderen har fusket sig frem til sin kritik. I øvrigt er de anførte eksempler alle *detailstudier*, altså ikke kritik af større sammenhænge. Alligevel kan anmelderen få sig selv til at sige: »Jeg synes at FG's bidrag til bogen - alle gode *detaljer* til trods - burde have cirkuleret i form af kompendier til undervisningsbrug, f.eks. på universiteterne« (mine udhævelser).

Her er jeg så fremme ved min hovedanke ved anmeldelsen. C.C.Møller har nemlig travlt med at påvise, at bogen *ikke* skulle have været udgivet. Det er den konstruktive hjertesag, der pulserer idealistisk gennem hele artiklen. Men argumenterne herfor? - Vorherre bevars'. Her anlægger C.C.Møller en synsvinkel, hvor han *tilgodeser* forlagernes markedsinteresser. Bogen skulle ikke have været udgivet, fordi den ikke er *bogen*. I kapitalens hellige navn skal man i stedet lade sit progressive arbejde cirkulere i form af kompendier inden for universiteter-

nes snævre snirkler i en uendelighed. Det gjorde vi jo i tres-serne og i begyndelsen af halvfjerdsene, så kan vi også blive ved med det i firserne og i al evighed. Forskningen skal ikke ud til en større offentlighed, før den er helstøbt. Altså et opus, et uomstødeligt, en-gang-for-alle-gyldigt værk. Hvad helvede er det for en kapitalunderdanig logik at stable på benene? »For markedet kan ikke rumme ret mange af den slags bøger, før det bliver økonomisk umuligt at udgive dem«, siger han. Heldigvis slår C.C.Møllers selvmodsigelsesteknik også igennem på dette plan. Når han nemlig i begyndelsen af anmeldelsen siger, at bogen tager pladsen op for bedre udgivelser og at den gør det umuligt for forlagene at sende disse bedre ting ud, så er det jo befriende at se konklusionen, hvor han udtrykker håbet om, at bogen må lide en stille død og efterlade »et vacuum, som kan udfyldes af mere gennearbejdede ... osv. ... bøger«. Ganske vist må man så sluge det synspunkt, at en udgivelse med den vægt og det omfang, som Gravesens bare skal forties, - altså ikke bruges, når den nu er her, på universiteter, skoler etc. som et skridt på vejen frem.

Så gør C.C.Møller sig den ulejlighed at opstille idealkravene til bøgerne (altså nu ikke længere bogen, som der p.g.a. Gravesens ikke var plads til) om musik og samfund. Det er jo da fint og rigtigt og konstruktivt. De skal så være: mere gennearbejdede, mere sammenhængende, mere empirisk funderede, men klart definerede emner, kortere, mindre tilsyneladende teoretiske i deres udstyr (hvad det så vil sige) og langt mere provokerende i deres debatoplæg. Værsgo og spis. Femårsplanen er serveret. Med denne opskrift på, hvad ethvert forlag kunne ønske sig som ambitiøst slagskib (jvf. C.C.Møllers egen begrundelse for at Gyldendal tog Gravesens, nemlig som udslag af udgivelsestaktik og *prestige*), forestiller C.C.Møller sig, at bogproducenter nu har nok at tage fat på, hvis de vil »ruske lidt i forlagsgiganternes lurfødder«. Hvordan den opskrift skulle kunne bruges til at ruske i forlagenes økonomiske grundlag forstår jeg ikke. Er det fordi forlagene kommer til at brænde inde med bøgerne, fordi folk i forvejen har været dumme nok til at købe Finn Gravesens bog? - Hvad er det forresten for nogle lurfødder forlagene har? Er det ikke snarere sådan, at giganterne har stålsat jordforbindelse og ler i hovedet? Men selvfølgelig kan det tænkes, at det er progressiv tænkning der hvor C.C.Møller færdes at bringe forlag til at krakke? - Man kan tænke sig så meget, også at C.C.Møller har tænkt for lidt. Men måske han har sine tanker andre steder. Feks. ved hvor gloriøst det ville tage sig ud, hvis der stod C.C.C.C.C.C.C.C. og så Møller på en udgivelse af det Gravesenske format. - Vi glæder

os til at se C.C. producere sig for en større kreds. Er det ikke også snart på tide?

Mads Thranholm

Musik og Samfund - på høje tid

Modspil 7 bringer C.C. Møllers omtale af Musik og Samfund (red. F.Gravesen, Kbh. 1977). Der er angiveligt tale om en anmeldelse af bogen, men omtalen ligner til forveksling et forsøg på en tilintetgørelse. Man kan være uenig eller enig med C.C.Møller i hans vurdering, det kan såmænd være meget interessant. Men her og nu er det mere vigtigt at spørge sig, hvad man skal med en sådan omtale, som i det store hele forekommer ubrugelig og malplaceret. Ikke blot på grund af sin sene fremkomst (ca. 2 år efter bogens udgivelse) men også på grund af sin ejendommeligt sure, uforsonlige og hele ukonstruktive facon er den problematisk. Og bortset fra den konkrete sag rejser den nogle generelle spørgsmål om hvad anmeldelser er bør være, om genre, funktion, målgruppe etc. Man kan for mig at se dele anmeldelser i to kategorier: ikke-solidariske og solidariske. Problemet eksisterer selvfølgelig ikke for dagbladernes indifferente bogomtalere, hvis engagement og interesse er legio, men for 'Modspilfolket', for os, som trækker på samme hammel, bør det være afgørende. Det drejer sig ikke om gensidige skulderklap eller ros men om fair og konstruktiv behandling. Det er ingen sag at skrive usolidariske anmeldelser, dvs. anmeldelser, som oftest er kendetegnet ved anmelderens ønske om at komme til orde på bekostning af det anmeldte og fremfor alt uden ønske om at bidrage til øget erkendelse, at medtænke udgivelsens forudsætninger, historiske situation, mål og målgruppe samt faktiske muligheder. - Sværere er det at skrive en oplysende, konstruktiv og solidarisk anmeldelse, dvs. en anmeldelse, som går ind i stoffets grundlæggende problematik, bidrager til sagen og medtænker udgivelsens forudsætninger, dens historiske situation opererer med definerede mål og målgrupper. En sådan anmeldelse er ulig mere krævende. Den forudsætter f.eks. at anmelderen er grundlæggende inde i det stof, som han skriver om.

Modspil har opfordret mig til at reagere på C.C.Møllers omtale. Den mest konstruktive og konsekvente måde, jeg kan gøre det på, er at skrive en anmeldelse af karakter som den, jeg mener C.C.Møller kunne burde have skrevet. Den kommer her:

Et tilbageblik på hvad der i 70'erne er sket med musikfaget - på universitets- og gymnasieniveau - er god og lærerig underholdning for os i branchen - og helt nødvendigt for at forstå og handle her og nu. Peder Kaj Pedersen har lavet en storartet beskrivelse af perioden¹, som herved anbefales - og alle vi, som har haft en vigtig del af vores pædagogiske, videnskabelige,

politiske og sociale læreår i de sidste 10-15 år, har nok gavn af at gøre en slags status.

En side af 10-året er for mig af helt overvældende betydning: den øgede samtds- og samfundsorientering. Som har ytret sig på mange måder: politisering, kontakt mellem gymnasiet og universiteterne, fagkritik, radikal opprioritering af rytmisk musik, nye fag (musiksociologi f.eks.), nye studieordninger (integrationsfag m.v.) etc. etc.

Samfunds- og samtdsorienteringen og den erkendelsesinteresse, forskning og didaktik, som hænger sammen hermed, kan bl.a. aflæses i den faglitteratur, som blev til i 70'erne. Teoretiske bøger om musiksociologi (f.eks. Gravesen: *Musiksociologisk kompendium*, 1972) afløstes af mere direkte fagkritiske sager (*Popmusik - profit for kapitalen*, 1973, oversat fra tysk ved C.C. Møller f.eks. og *Arbejdspapirer til en kritik af Grouts musikhistorie*, Århus Universitet, 1974). Så mere empirisk orienterede udgivelser (f.eks. Ole Straarup: *Funktionel Musik*, 1974, *Vi Unge-rapporten*, Kbh. Universitet, 1974) og decideret pædagogisk formulerede ting som Dich og Ejsings *Musikken i Samfundet*, 1974. - Publimum har bidraget væsentligt til markedsføringen af det nye stof. I flæng kan ud over det oven for nævnte fremhæves bøger som Steen Klausens *Dagspressen...*, 1974, *Rapport om popmusik*, Århus 1976, Brink-Lund: *Magten over Danmarks Radio*, 1976, Bonde m.fl. *Kvinder, kvindeskamp, kvindesange*, 1977.

Denne udgivelsesaktivitet afspejlede den optimistiske nyorientering, som prægede institutterne. Og som i dønninger nåede ud til gymnasiet, HF og det almene publikum. Desværre dog i væsentlig ringere grad end ønskeligt og muligt. Sproget, indforståetheden, manglen på viden om situationen i gymnasiet stod ofte hindrende i vejen. Det glade budskab nåede ikke frem. Til dels også på grund af en vis animositet hos modtagerne imod alt dette nye. - Så syntes det for mange musiklærere mere tilgængeligt - og mere umiddelbart nyttigt at kaste sig over et andet forsømt område: den rytmiske musik. Med kurser en masse og udgivelser som *Bedstefar...*, *Have you heard*, *Musoc-sangbogen*, *På vej*, *Rytmetodik* etc. åbnedes en ny og alternativ verden for mange musiklærere. Og til trods for at mange gode kræfter sattes ind på at forhindre det, oplevede (oplever!) mange konflikten imellem at dyrke de to forsømte områder: musiksociologi (i videste forstand) og rytmisk musik. (I parentes bemærket ser det ud som om denne konflikt også i nogle universitetskredse p.t. løses gennem hårdnakket rytmisk musiceren.)

I denne historiske situation skal man se udgivelsen af *Musik og Samfund*, (1978)

Musik og Samfund udkom - med nogen forsinkelse på grund af tekniske problemer - i begyndelsen af 1978. Altså i sidste ende af den beskrevne periode. Og den må da også ses som et forsøg på at samle og tilgængeliggøre et bredt udsnit af den indvundne viden og erkendelse. I forordet fremhæves bogens primære målgruppe: gymnasiet, HF, seminarier m.v. Så hvis man skal tage bogen på forordet, må dette betyde, at der er lagt særlig vægt på et passende såvel sprogligt som teoretisk niveau. D.v.s. at såvel indhold som form skulle henvende sig til målgruppen og dens virkelighed. - Dette er delvis lykkedes. I brug viser det sig, at visse af bogens afsnit volder rigeligt mange vanskeligheder for gymnasister og HF'ere, som ikke er vant til at omgås musik på den måde. Flere gymnasister har sammenlignet bogens form og stil (og omfang) med de indledende kapitler i Samlerens Antologi af nordisk litteratur. Der vil i nogle tilfælde for ofte være behov for gennemgang af tekster for forståelighedens og ikke diskussionens skyld. Og det er naturligvis galt. - På den anden side må man spørge sig selv, om der nødvendigvis skal være afgørende forskel på hvad man kan kapere i dansk, samfunds-fag, matematik - og i musik.

Det er klart, at ingen afsnit i Musik og Samfund overstås på en enkelt lektion. Som grundbog må den bruges til hjemmeforbere-delse, baggrundsreference, materialesamling m.v. - og så-dan inviterer den til arbejdsformer, som måske indtil nu ikke har været så udbredt i musikfaget. Gennem sin opbygning med oversigtsmæssige indledninger til hvert emne og et stort afsnit bagi med arbejdsopgaver og -forslag lægger bogen direkte op til selvstændigt (gruppe-)arbejde med stoffet som supplement til den lærerstyrede undervisning og den deciderede musikalske eksemplificeren og analyse.

Bogens stofprioritering afspejler to grundlæggende principper: stor stofbredde og udjævning af de traditionelle forskelle imellem de forskellige genrer (klassisk, rock, jazz, pop...). Bogens hovedafsnit er derfor ordnet »på tværs« nemlig i nogle systematiske hovedkategorier: Historie, organisation, funktion og opinion. Inden for disse hovedkategorier behandles de enkelte genrer - parallelt eller simultant.

Den store spredning i emner kan - sammen med det faktum at bogen har 11 forfattere - resultere i et noget kalejdoskopisk og inhomogent præg. Sådan må det nok være med den slags udgivelser. Også kvalitetsmæssigt er der selvfølgelig forskel. Artiklerne er status quo-rapporter fra yngre lærere og forskere, som arbejder løbende med de pågældende emner. Forskelle i graden af afsluttethed og gennemarbejdning afspejler forfatter-ernes forskellige forudsætninger, det pågældende emnes ud-

forskningsgrad (der er på flere af bogens områder naturligvis sket produktudvikling siden), viden om målgruppen m.v. - Her kunne man måske nok have ønsket et større homogeniserings-arbejde fra redaktørens side. Brugsværdien ville have vundet derved.

Med sin samtids- og samfundsorientering løber Musik og Samfund naturligvis en anden risiko for at blive uaktuel. »Sam-tiden« og »samfundet« er jo ikke statiske størrelser. Denne fare søger bogen til dels at komme i forkøbet ved at prioritere det forståelsesmæssige, principielle og metodiske i artiklerne højt. En gennemgang af den danske popmusik år 1976 må jo siges at være af begrænset interesse, hvis ikke det er en model-gennemgang, hvis metode kan overføres på repertoire 1980f. - Netop på grund af bestræbelserne på at fremhæve det princi-pielle, metodiske, - analysen og dens præmisser højt har bogen vist sig at have en betydelig brugsværdi. Gennemgang af kapitler som »Musikken og markedet« (om pladeproduktion), »Din verden i en sang« (om popuniverset), »Aktuel musikalsk op-inionsdannelse«, »Musikanalyse med samfundsperspektiv«, »Om blues'ens socialhistorie« eller »Om funktionel musik« har f.eks. vist sig at kunne danne grundlag for kvalificerede gennemgange af parallelfænomener i de sidste år. De mere principielle oversigtsartikler har for nogen dels vedkommende vist sig at tjene som brugbare og nyttige baggrundsorientin-ger forud for gruppearbejde, HF-specialeskrivning m.v.

Bogens grundlæggende opfattelse af musikfaget som et kombineret kreativt og analytisk fag med en fundamental for-ståelse af musikken som samfundsfænomen gør den til en klar eksponent for udviklingen i 70'erne. Den markerer en forplig-telse over for disse landvindinger - og gør det forhåbentlig sværere at falde tilbage til et musikfag som det, 70'erne gjorde op med. Man ser med bekymring på den oven for omtalte konflikt i faget - imellem nødvendigheden af at spille og nød-vendigheden af at tænke. Som det ser ud nu er der grund til at advare imod at forråde den centrale bestræbelse i 70'ernes musikfag på at kombinere de to sider af faget. Krise og almin-delig afmagt ser ud til at true. Musik og Samfund kan forhå-bentlig være med til at holde fanen højt - den bør følges op af mange flere - og bedre - udgivelser med samme overordnede målsætning. Universiteterne har her en særlig forpligtelse til at levere stof. Ude i det virkelige liv hungre man efter det. Musik og Samfund var med til at gøre en begyndelse. Det var på høje tid!

Finn Gravesen

Nye plader

Det følgende er en liste over nye plader, som vi mener har interesse for vore læsere. De bemærkninger, vi knytter til de enkelte plader, er udelukkende af informativ karakter. Der er altså ikke tale om en række minianmeldelser.

Danske plader

Christian Alvad: »Svingkontra«. EGT-LP 4.

Pladen »Svingkontra« er Chr. Alvads debut på plademarkedet. Chr. Alvad er pædagog og musiker med guitar som speciale, og denne plade er et resultat af arbejdet med at udvide og forny klangmulighederne på akustisk guitar inden for den nordiske vise- og spillemandsmusik. Det sker bl.a. ved anvendelsen af den opr. amerikanske »tree finger-picking«-teknik. Pladen vil kunne anvendes som instruktionsmateriale ved guitarundervisningen på musikskoler og lign., idet forlaget udgiver et hæfte med tabulaturer til alle numrene.

»Danner Rock«. Lydia 001.

Single med tekster og musik af Eva Langkov, Pia Nyrup og Susse Møller. Al overskud går til Kvindecentret, Nansensgade 1, København.

Jørgen Emborg: »Sargasso«. Kong Pære. KPLP 9.

Debutplade med den 26 årige keyboardspiller Jørgen Emborg. De øvrige musikere er Jan Zum Vohrde (sax. og fløjte), Peter Danstrup (bas) og Åge Tanggård (trommer). Stilen er nyere eksperimenterende jazz. Pladen er udgivet med økonomisk støtte fra »Den Danske Jazzkreds«.

»Festival 79«. Forlaget Tiden. TDLPS 7901.

Liveplade fra Land og Folks sommerfestival i Fælledparken i København 1979. De medvirkende grupper er Strube Band, Sylvester og Svalerne, de knap så kendte Rødderne og Revolta Band, DDR-gruppen Jahrgang 49, og endelig Pernille Hansen solo.

»Fix og færdig«. Medley Records. MDLP 6035.

»Folkebevægelsen mod hårde stoffer«, der har til huse i Dronningensgade 14, 1420 København K, har udgivet denne LP for

dels at oplyse om narkoproblemet i Danmark og for dels at sikre nogle økonomiske midler til foreningens videre arbejde. Al overskud går således ubeskåret til kampen mod narko. De medvirkende kunstnere er Sebastian, Nis P. Jørgensen, Parke-ring Forbudt, Tom Lunden, Sylvester og Svalerne, Hyldemor, Lost Kids, Paul Banks og Jørgen Lang, Burnin' Red Ivanhoe, Benny Holst, Ida Klemann og Delta Cross Band.

»Flyt dig«. Genlyd. GENLP MC 115.

Børne- og ungdomsplade. Doppelt-LP med 23 sange af bl.a. Jomfru Ane Band, Trille, Kræn Bysted, Bjarne Jes Hansen, Charlatan, Poul Kjøller, Gnags, Sylvester og Svalerne, Mod-spillerne og en hel del flere. Alle sangene handler om det at være barn og ung i en voksenverden. Teksthæfte med noder og befiringer medfølger, og alle førsteoplages 8000 covers er illustreret med hver sin børnetegning.

Jacob Groth: »Charly og Steffen«. CBS 83984.

Filmmusik til filmen af samme navn. På pladen medvirker bl.a. Stig Christensen (piano), Jørgen McLaury (bas), Mikael Puggård-Müller (trommer), Jens Jørgen Gjedsted (div. blæsere), Lone Kellermann og Lise Dandanel Nielsen (sang).

Jomfru Ane Band: Single. Amar 101 S.

»Nej til A-kraft«-sangene »Hva' ska' væk ...« og »Plutonium«.

Nada. Karma Music. KMLP 3.

Afro-jazz-rockgruppen Nada's første LP. Gruppens medlemmer er alle tidligere Blue Sun-musikere: Bo Jacobsen (trommer), Jesper Zeuthen (sax), Jan Kaspersen (piano), Poul Ehlers (bas) og Niels Pontoppidan (guitar).

Tania Maria og Niels Henning Ørsted Pedersen: »Duo«. Medley Records. MDLP 6028.

Latinamerikansk jazz med hovedvægten på det rytmiske element. Instrumenterne er piano og bas, og desuden bruger Tania Maria sin stemme som et tredje improviserende instrument.

Sebastian: »Cirkus fantastica«. CBS 83955.

Sebastians 10. solo-LP, denne gang med cirkuslivet som centrum, - Cirkus i overført betydning, som et spejl på det virkelige liv. Musikerne er som på de foregående LP'er bl.a. Kenneth Knudsen (keyboards), Michael Friis (bas), Alex Riel (trommer), Niels Henriksen (guitar), Lis Sørensen (sang),

Trille: »*Altid har jeg længsel*«. Exlibris. EXL 30.008.
Trillesange om angst og glæde, om forældre og deres børn, om kærlighed mellem kønnene og til det land, vi lever i. De medvirkende musikere er: Anders Koppel (keyboards), Ole Fick (guitar), Hugo Rasmussen (kontrabas), Jens Rugsted (elbas), Paul Banks (banjo) og Alex Riel (trommer).

Winnie Joyce: »*Fandens skriftestol*«. Genlyd. GENLP 116.
Sangcyklus om kvinden Roselils skæbne, fra bryllup til selvmord. Musikalsk spænder arrangementerne fra funk over slow-blues til countryrock. Winnie Joyce synger og spiller selv akk. guitar. »Fandens skriftestols orkester« består iøvrigt af jazz-rock-folk- og beatmusikere fra det århusianske musikmiljø.

Svenske plader.

Björn Afzelius Band: »*Another tale to tell*«. Nacksving 031 - 27.
Björn Afzelius har oversat udvalgte sange fra hans fire foregående plader til engelsk. Det er med andre ord en »greatest hits« LP, med engelske tekster, forstås.

EGBA: »*EGBA bryter upp!*«. MNW 95.
Svensk jazz-rock, som nu for første gang distribueres via Dansk SAM.

Jan Hammarlund: »*Ett rop som stiger*«. SRS 4654.
En ny latinamerikansk plade med Jan Hammarlund. Det er svenske oversættelser af sange fra Mexico, Chile, Uruguay, Argentina og Venezuela. Sange der handler om diktatur og undertrykkelse, og om det socialistiske alternativ.

Kabare'orkestern: »*Elden är lös*«. AM 10.
Mikael Wiehe og Kabare'orkesterns nye LP, der i én lang suite samler stemninger op fra den 3. verdens daglige liv. Musikken er en blanding af folkelige elementer fra forskellige dele af verden og af de mere hjemlige rock- og beatelementer.

Mixed Media: »*Levande*«. BLP 706.
LiveLP fra kvindegruppens turne i sommeren 79. Det er sange med hovedvægten på den akkustiske lyd: Guitar, bas, perc. og fremfor alt velklingende vokallarrangementer.

Noter fortsat fra side 50.

- 33 Mortensens findes i *Flerstemmige Sange for Mandsstemmer*, III, 2. udg. (Kbh. 1869). Sannes er fra *Kvartetter og nogle Terzetter for Mandsstemmer*, II (Kbh. 1884), og R.J.Holms & H. Toftes udgave hedder *Tostemmigt udsatte Melodier til 2. Hæfte af Viser og Sange, nærmest til Skolebrug* (Kbh. 1875). Speyers skyttesangbog hed i 1866: *Sange, samlede af Johan Speyer*. Melodiudgaverne, hvor Bredsdorff er medudgiver, kom henh. 1867 og 1870.
- 34 Roar Skovmand (red.): *Dansk Nationalfølelse, genspejlet i Fædrelandssange* (Kbh. 1941), s. 95-107.
- 35 *Tillæg til Dansk Sangbog*. Udgiven af »Foreningen til det danske Sprogs Bevarelse i Nordslesvig« (Haderslev 1891), nr. 33.
- 36 Citeret efter Erling Stensgård: *De forbudte Sange* (Århus 1908), s. 10.
- 37 Forordning af 28. august 1866. Citeret *sammesteds* fra, s. 13.
- 38 Citeret *sammesteds* fra s. 15.
- 39 I 1918 indleverede bogtrykker Peter Knudsen, Bryrup, første vers af Svend Grundtvigs version til DFS med meddelelse om, at hans mor sang den for ham, da han var barn, »foran Kakkelovnen, i Mørkningen om Vinteraftenen« (DFS 1906/3). Til radioserien *Folk synger*, 1960ff, indkom der optegnelser og oplysninger om både Ottosens og Grundtvigs version fra fem forskellige personer (se kartoteket over indsendte bidrag på DFS). Desuden har Dansk folkemindesamling optaget Grundtvigs version på bånd to gange, i henh. Svendborg og Kastrup (se kartotek over båndoptagelser på DFS). Det er typisk, at da Tang Kristensen i 1904 bl.a. fik tilsendt en opskrift af »Det haver så nyligen regnet« fra en pensioneret lærer N.A. Ammentorp, så er det Svend Grundtvigs version. Ammentorp kalder den »En gammel vise, som den synges på Fyn« (DFS 1929/1, »Originalopskrifter af Folkeminder indsendte til E.T.K.«, under Ammentorp).

Nye bøger

En liste over nye bøger, som vi mener har interesse for vores læsere. Listen tilstræber ingen form for fuldstændighed.

Joachim Ernst Behrend: *Ein Fenster aus Jazz*. Essays, Portraits, Reflexionen. Überarbeitete und erweiterte Ausgabe. Frankfurt am Main 1978. 432 s., 9,80 D-Mark. - Essays om jazzens forhold til anden musik, til religion, politik og samfund. Desuden musikerportrætter og en kort skildring af den tyske efterkrigsjazz' historie.

Stefan Bohmann: *Befrielsens ord! Folk på marsch*. Svenska arbetarvisor i kampen för politisk och ekonomisk demokrati 1866-1918. Stockholm 1978. 164 s., 32,- Sv. kr. - Visetekster, -melodier (med becifringer) og kommentarer om de enkelte sanges historiske baggrund.

Jens Brincker (red.): *Arbejdspapirer til materialistisk musikhistorie*, I: Musik og samfund. Kbh. 1980 (stencileret). 156 s., 10,- kr. - Et kompendium af optrykte artikler og arbejdspapirer fra undervisningsprojektet »Materialistisk musikhistorie« på Kbh's Universitet 1978-79.

Otto Brusatti: *Nationalismus und Ideologie in der Musik*. Tutzing 1978. 154 s., 72,- D-Mark. - Om forholdet mellem musikken og staten.

Hugo Cole: *The Changing Face of Music*. London 1978. 160 s., 7,95 - Musikhistorie og -kritik i det 20. årh. med særlig henblik på England.

Carl Dahlhaus: *Schönberg und andere: gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik*. Mainz 1978. 412 s., 35,- D-Mark. - Artikler, forelæsninger o.l. om det 20. århundredes musik og musikkritik. Bibliografi over Dahlhaus' arbejder.

Dansk jazzlitteratur - litteratur om dansk jazz. En bibliografi ved Niels Fink Ebbesen udgivet af Arkiv for Dansk Jazzhistorie. Kbh. 1980 (stencileret). 27 s., 5,- kr. - Et udvalg af dansk jazzlitteratur og litteratur om (især ældre) dansk jazz. Fås ved henvendelse til: Arkiv for Dansk Jazzhistorie, Klerkegade 2, 1308 Kbh. K.

Fra et hjem med klaver. Til en samfundsmæssig forståelse af trivialmusikken i 1800-tallet. Århus 1979. 144 s., 45,- kr. - To mindre og en stor artikel af forskellige forfattere - den sidste om »Småborgerlig salonmusik belyst ud fra trivialmyteteorien«.

Claes Fredelius: *Från kamplyrik till arbetarspel*. Arbetarlitteraturen i Sverige 1880-1979. Farsta 1979. 76 s., 10,- Sv. kr. - Om »några drag i svensk arbetarlitteratur under hundra år«. Med spørgsmål til diskussion og litteraturhenvisninger.

Jürgen Frey (red.): *Das haben wir draus gelernt*. Neue politische Musik zum Leben und Überleben. Reinbek bei Hamburg 1979. 254 s., 6,80 D-Mark. - 6 indlæg om forskellige former for politisk visesang i Vesttyskland i dag (især i folkelige bevægelser). Diskografi.

Simon Frith: *The Sociology of Rock*. London 1978. 255 s., 52,- kr. - Om rock'ens funktion, musikindustriens struktur og rock-ideologi (det sidste især i England).

Vladimir Karbusicky: *Gustav Mahler und seine Umwelt*. Darmstadt 1978. 158 s., 42,- D-Mark. - Musik og samfund hos Mahler med særlig henblik på musikfilosofi og -æstetik.

Klassekampens sange. Kbh. 1979. 374 s., 48,- kr. - 4. udgave af sangbog for en stemme (med noder og becifringer) udgivet af forlaget Oktober (KAP).

Tibor Kneif: *Einführung in die Rockmusik*. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft, 51). Hamburg 1979. 152 s., 12,80 D-Mark. - Indføring i rockmusikkens instrumenter, distributionsformer, fremstilling, historie og æstetik.

Jens Lohmann: *Politische sange fra Mexiko*. Kbh. 1979. 77 s. plus kassettebånd, 30,- 25,- kr. (Spansklærerforeningen) - Om politisk musik i Mexiko med 13 udvalgte sangtekster med noter og gloser.

Ernst Hermann Meyer: *Musik der Renaissance - Aufklärung - Klassik*. Leipzig 1979. 280 s., 2,- Østmark. - 16 af Meyers arbejder fra de sidste 30-40 år om tiden fra renaissancen til Beethoven.

Leander Petzold: *Die freudlose Muse*. Texte, Lieder, Bilder zum historischen Bänkelsang. Stuttgart 1978. 253 s., 32,-

D-Mark. - En grundig dokumentation af (først og fremmest den tyske) skillingsvisesangs historie i 17.-19. årh. i billeder, tekster og kommentarer.

Frieder Reininghaus: *Schubert und das Wirtshaus*. Musik unter Metternich. (Vest-)Berlin 1979. 261 s., 16,80 D-Mark. - Schubert og hans musik beskrevet i forhold til Metternichs samfund. En syntese af historisk og politisk viden, musikanalyse, kildestudier og beskrivelser af samtidige fænomener.

Per Rosenberg: *En rapport om Husets Musikteater og noget om andre kulturelt udadvendte aktiviteter i Huset*, Århus. Århus 1979. 125 s., 35,- kr.

Peter Rummenhøller: *Einführung in die Musiksoziologie*. (Taschenbücher für Musikwissenschaft, 31). Wilhelmshafen 1978. 280 s., 16,80 D-Mark. - Indføring i musiksociologien med særlig henblik på, hvordan det samfundsmæssige viser sig i musikværkerne, i musikkens sprog og helt ned i de håndværksmæssige detaljer.

Dagmar Schepelern (red.): *Musik & Forskning*. Kbh. 1979. 222 s., 85,- kr. - Det københavnske musikinstituts årbog med artikler om Tibor Kneif, tidlig arbejdersang, Ib Nørholm, en jazzturne, Elverskud m.m.

Wolfgang Steinitz: *Deutsche Volkslieder demokratischen Charakters aus sechs Jahrhunderten*. Gekürzte Ausgabe in einem Band herausgegeben von Hermann Strobach. West-Berlin 1978. 335 s., 13,50 D-Mark. - Forkortet udgave i et bind af Steinitz' østtyske standardværk fra 1955-62. Indledning, melodier, tekster og udførlige kommentarer.

Axel Uhlén: *Arbetardiktningens pionjärperiod 1885-1909*. Stockholm 1978, 350 s., 65,- Sv. kr. - Genudgivelse af grundlæggende værk (fra 1964) om svenske arbejderdigtere i tiden før storstrejken 1909.

Peter Urban: *Rollende Worte - die Poesie des Rock*. Von der Strassenballade zum Pop-Song. Eine wissenschaftliche Analyse der Pop-Song. Texte. Frankfurt am Main 1979. 318 s., 6,80 D-Mark. - En videnskabelig analyse af populærmusikkens historie med særlig henblik på rockmusikken siden 50'erne (tekstanalyser).

Fred Woods: *Folk Revival*. The rediscovery of a national music. Poole 1979. 133 s., 71,35 kr. - Om traditionel engelsk folkesang og især dens revival de seneste årtier.

Jürgen Wölfer: *Handbuch des Jazz*. München 1979. 272 s., 6,80 D-Mark. - Sagleksikon over jazz med o. 400 opslagsord. Personregister.

I Modspil 7 var der på side 40, 1. spalte faldet dele af tre linier ud; her er de:
statsstøttet, så fungerer markedsmekanismen rent i forbindelse med de private. Der er »fri« adgang til teatrene og til teaterdebatten. Den skjulte forudsætning er.....

Forfatterre i dette nr.:

Søren Schmidt, *gymnasielærer i musik og dansk*
Sven Fenger, *undervisningsassistent på Århus Universitet*
Frithiof Staunsholm, *cand. phil. i musik, historiestuderende*
Hans Peter Larsen, *stud. mag. i musik*
Lars Nielsen, *stud. mag. i musik, timelærer på Køge Gymnasium*
Jens Henrik Koudal, *cand. phil. i musik, historiestuderende og timelærer i gymnasiet*
Ansa Lønstrup, *stud. mag. i musik*
Birgit Bergholt Nielsen, *stud. mag. i musik*
Bibi Øvermyr, *stud. mag. i musik*
Mads Tranholm, *cand. mag. i musik og dansk på Rødovre Statsskole*

foto, noder og tekst fjernet
af copyrightmæssige hensyn