

MOSRAIL

TIDSSKRIFT FOR MUSIKPOLITIK * KRITISKE MUSIKSTUDIER * KRITISK MUSIKPÆDAGOGIK



TEMA:

AMATORKORSANGEN
I BEVÆGELSE

NR. 20 1983

5. ÅRG. – 1983 – NR. 20 . LØSSALG: KR. 30 . ABOONNEMENT (NR. 18+4 TEMANUMRE À 48 S.: KR. 120

Indhold

Lars Nielsen	Leder: Samfundsgavnlig kompositioner	3
	TEMA: AMATØRKORSANGEN I BEVÆGELSE	
Lars Ole Bonde	Amatørkorsangen i bevægelse	6
Hanne Tofte Jespersen og Karin Sivertsen	»Man ændrer menneskets udviklingsbetingelser. . .« – En samtale med John Høybye om korarbejdets problemer og muligheder	10
Jens Johansen	Kor-rock imod resignation	20
	Kor-arrangement: »På den grønne gren«	23
	Korportrætter Korlasje (v/Lars Nielsen)	27
	Bach-Koret (v/Ingeborg Rørbye)	29
	Nota-Koret (v/Arne Kjær)	31
	Kororganisationer – en oversigt	34
Anders Rou Jensen	Lille spejl på væggen der – Fascination og fællesskab, ensomhed og identitet i rockmusikken (1. del)	38
Lars Nielsen	Beat på dansk – en samtale med Kenneth Knudsen	42
	Anmeldelse	
Jens Henrik Koudal	Østtysk folkemusikhistorie og andre historier	45
	(Hermann Strobach: Deutsches Volkslied in Geschichte und Gegenwart)	
	Bogliste	47
	Redaktion	
	Henrik Adler, Lars Ole Bonde, Sven Fenger, Hanne Tofte Jespersen, Arne Kjær, Jens Henrik Koudal, Lars Nielsen (ansvarshavende for dette nummer), Karin Sivertsen.	
	Fotos	
	Anders Heerfordt (s. 26), Arne Kjær (s. 14, 16, 17, 19, 32, 33)	
Redaktionens adresser	Modspil, c/o PubliMus, Musikvidenskabeligt Institut, Universitetsparken 220, 8000 Århus C. Modspil, c/o Musikvidenskabeligt Institut, Klerkegade 2, 1308 København K.	
Administration	Krogsh Skolehåndbog, 7100 Vejle. Telefon 05-82 39 00.	
Tryk	Jørn Thomsen Offset, Kolding.	
Adresseændring og abonnement	meddeles til Krogsh Skolehåndbog.	

Samfundsgavnige kompositioner

Den 30. september 1981 afholdtes et orienterende møde i Dansk Komponistforenings lokaler med henblik på at drøfte et samarbejde mellem danske komponister og danske amatørkor.

Det var Danske Amatørkors tanke at foranledige afholdt et symposium eller en arbejdsweekend med deltagelse af amatørkordirigenter og komponister for om muligt at få et samarbejde igang om anvendelse af nutidig dansk musik i korenes arbejde. Danske Amatørkor forestillede sig, at man kunne interessere danske komponister i aktivt at gå i samarbejde med interesserede kor for at prøve værkerne af og involvere korene i selve kompositionsprocessen. Fra komponistside mente man der ville være stor interesse for et symposium og man nedsatte et fagligt udvalg med repræsentanter for begge foreninger. Man søgte Statens Musikråd om penge til afholdelse af symposiet og fik bevilget 40.000 kr.

Det faglige udvalg udarbejdede en plan der lagde vægt på, at symposiet skulle være så konkret og uteoretisk som muligt og at det skulle koncentreres om en plan til gennemførelse af et praktisk samarbejde mellem kor og komponister.

Man beder Peder Holm om et oplæg om komponisternes overvejelser, når det gælder om at skrive for amatørkor og man beder to dirigenter, Mette Konow og Lars Nielsen om at fortælle om amatørkorenes vanskeligheder med den allerede kendte moderne kormusik.

For at få de økonomiske muligheder for et samarbejde belyst beder man Birgitte Oxdam fra kulturministeriet om en redegørelse. P.g.a. sygdom er hun desværre ikke tilstede og i hendes sted gør Sten Lindholm rede for de muligheder der er for støtte.

Symposiet blev afholdt den 22.-23. januar på Ebeltoft Parkhotel. Der var tilmeldt 45 dirigenter og 17 komponister. Mødet var meget vellykket og planen om det praktiske samarbejde mellem kor og komponister lykkedes så godt, at der som et resultat af mødet var 17 kor der bestilte værker hos komponister.

Man blev på mødet enige om, at man skulle søge Statens Kunstfond om støtte og man blev også enige om, at ansøgningerne i et sekretariatssamarbejde mellem Danske Amatørkor og Dansk Komponistforening skulle sendes samlet til Statens Kunstfond som et resultat af det møde der kom istand med vel-

villig støtte fra et andet statsudvalg. Mødet sluttede optimistisk og med tro på at Statens Kunstfond ikke kunne sidde en sådan manifestation overhørig.

Det kunne den imidlertid. Den samlede ansøgning blev returneret med besked om, at Statens Kunstfond ikke kunne give »en bloc« tilskud. Statens Kunstfond skal tage stilling til enkeltbestillinger ud fra kunstneriske kvaliteter og man må ikke blande den »gode sag« ind i bedømmelsen.

Man fremsendte nu de 17 ansøgninger enkeltvis. Det gav bonus. 4 komponister fik støtte. Men stor var korenes undren da man fandt ud af, at det var 4 af de mere etablerede komponister der fik støtte og ingen af de unge uprøvede der havde deltaget i mødet. Hvorfor give penge til de, der i forvejen har meget at lave, istedet for at give de unge en hjælpende hånd?

Igen er svaret ligetil hvis man kender de kriterier, som kunstfonden lægger til grund for deres uddelinger. Man giver penge til komponister, om hvem man skønner, at de er istand til at skrive værker som samfundet får gavn af. At samfundet ville få gavn af at få 17 kompositioner af danske komponister skrevet for amatørkor indenfor et kort tidsrum og med mulighed for udgivelse i antologiform betyder ikke noget for kunstfonden. Vurderingen skal gælde hvert enkelt værk for sig.

Men hvordan finder kunstfonden ud af hvem der kan skrive værker, som samfundet kan få gavn af? Ved ansøgning om penge kræves kun en ganske kort beskrivelse af det påtænkte værk, f.eks. »et korværk for kor og 3 blæsere med dansk tekst til julebrug. Varighed ca. 5 min.« Det er ikke meget grundlag for en bedømmelse. Hvorfor beder man ikke komponisten redegøre for sine ideer? Det gør man ikke, fordi man vælger at se på, hvad den pågældende komponist har skrevet før, og ud fra det kendskab man har til hans produktion, bestemmer man om han skal have penge til en ny komposition. Statens Kunstfond er altså ikke det sted den unge uprøvede komponist skal henvende sig. Statens Kunstfond er det sted, hvor man fordele de alt for små midler mellem ansøgere der i forvejen har vist sig værdige til støtte. Hvis man ikke tidligere har vist, at ens kompositioner har været til gavn for samfundet, nytter det ikke, at man har fået gode ideer og lært af sine fejltagelser. Omvendt er der ingen garanti for, at det værk man får støtte til

bliver ligeså godt og samfundsgavnligt som dem man får støtten på baggrund af.

Amatørkordirigenterne var altså uden kendskab til de faktiske forhold, da de jublede og klappede i de små hænder over resultatet af mødet. Det var komponistforeningens medlemmer også, selv om man skulle tro de vidste, hvordan man skulle

lokke penge ud af Kunstfonden. Men det kan man selvfølgelig ikke laste Statens Kunstfond. Men man kan i sit stille sind undre sig over den procedure man bruger, og man kan konstatere at musikrådet støtter musiklivet og kunstfonden støtter værkerne, men det der falder midt imellem eller som er lidt af begge dele er der ingen der støtter.

Lars Nielsen

»I forhold til emnet musik i uddannelsen er det værd at bemærke sig, at nogle musikuddannere har mål og idealer, der går langt hinsides den rene indlæring af musikalske færdigheder. Musiktimer ses ikke blot som timer i musik, men som uddannelse til det at leve generelt. F.eks. skriver Nickson i et essay om »Musikkens placering i uddannelsen«, at »Musik påvirker enhver elev og bidrager mere end nogen anden erfaring til det opvoksende barns velvære«, og også at »uden musikkens tilstedeværelse mangler skolen en sjæl. Her er karakterens og personlighedens tidlige træningslejr«. Der er andre eksempler på en sådan idealisme. Suzuki er blevet refereret for udsagnet »Musikken har en usynlig, men mægtig levende kraft til at frelse menneskeheden«, og mener at musikpolitik burde være et primært nationalt anliggende. Zoltan Kodaly, som har arbejdet med og skrevet specielt for børn, siger »vi må se frem til den tid hvor alle folk i alle lande bringes sammen gennem sangen, og hvor der er universel harmoni«. Overbevisningen synes at være, at musikuddannelse har indflydelse på karakter og personlighed på en måde, som kan overføres til andre situationer, og at den påvirker næsten alle andre livsområder positivt. Træk som selvdisciplin og social indføling indlæres også, hævdes det, gennem en god musikalsk uddannelse. Uheldigvis er der meget lidt, som støtter sådanne antagelser, og i de fleste

tilfælde forbliver de idealistiske trossager. Mens der ikke kan herske tvivl om at mange musiklærere går meget dybt og oprigtigt ind for disse tanker, er det desværre også sådan, at det er den slags platituder, der – i andres munde – mødes med højlydt applaus ved musikkonferencer. Det er vigtigt at have et mindre følelsesfuldt syn på musik, hvis objektiviteten skal bevares. F.eks. **afskyr** nogle børn musik, og musiktimer kan af samme grund være en kilde til meget stor ængstelse for dem. . . . Også det at bringe nationer sammen i sang synes at finde sted mindst lige så meget i krigs- som i fredstider, og . . . massernes sang er et hyppigt akkompagnement til nogle af de værste konflikter mellem foldeboldtilhængere. Med andre ord: sang kan ikke kun forene folk, sang kan åbenbart også hjælpe til at forene dem **mod** andre. Endelig er antagelsen at musikalsk harmoni – som Kodaly mener – fører uundgåeligt til social harmoni, simpelthen forkert. Det er ikke ualmindeligt at finde smålig jalousi eller endnu mere udtalte antipatier mellem medlemmer af samme symfoniorkester. Konkluderende kan man sige at for så vidt sådanne tanker opildner og styrer musiklærere er de helt igennem beundringsværdige. Men at gøre sådanne ideer til musikuddannelsens åbne og explicite mål er at gøre dem latterlige for de ikke-indviede«. (John Booth Davies: *The Psychology of Music*).

Tema: Amatørkorsangen i bevægelse



Amatørkorsangen i bevægelse

– om korsangen mellem undertrykkelse og frigørelse

af Lars Ole Bonde

Da Fellinis politiske filmallegori »Orkesterprøven« kom til Danmark i 1980, skrev Olav Harsløf en artikel om (bl.a.) den i Dansk Musik Tidsskrift¹ (jvf. note 2 og 3). Det kom der nogle – efter danske forhold – ret kraftige meningstilkendegivelser ud af. En mangeårig DMT-læser opsagde således sit abonnement i væmmet protest mod artiklens underlødige niveau. Olav Harsløf trådte da også på nogle ømme ligtorne, specielt hos orkestermusikere og korsangere. Artiklen hed »Fascismens musik – fascismens orkester«, og Harsløf interesserede sig da heller ikke meget for filmens overordnede politiske symbolik, men koncentrerede sig om at præcisere »filmens gyldighed på det musikalske område«, også i vore dage, også i Danmark. Det er musikkens »produktionsform« – »måden den bliver lært, tilvænnet, påført, indstuderet, oplevet og brugt på« – der er i focus, og at artiklens provokerende tankegang er relevant også for en pejling af amatørkorsangens situation i dag kan illustreres med to citatpluk fra artiklens slutning:

Fellini »viser i sin film, hvordan de musikalske produktionsformer tilpasser sig og indoptager nye tiders politiske og sociale normer uden at den fascistoide grundstruktur ændres. Orkestret og koncert- og operalivet er i dag de fascistoide samlivs- og oplevelsesformers stærkeste bastion, det er den institution der ligner den fascistiske samfundsbygning mest.

(. . .) Alle der har sunget i kor eller spillet i større orkestre kender disse forhold. Og alle ved at de regnes for normale og rimelige. Ingen skammer sig over dem. TV's Musikafdeling bragte for nogle år siden en serie optagelser fra dirigenten Poul Jørgensens prøver med De musikstuderendes Kor. Under instuderingen af en let og livlig forårssang sagde han til tenorerne, efter at have repeteret et tema nogle gange: Det er højst muligt, at I har en mening om, hvordan det skal lyde, men vil I så ikke nok gøre mig den tjeneste at beholde den for jer selv!

– Og tenorerne nikkede og smilede og nikkede og smilede«.

Velbekomme! Og altså underforstået: Alle korsangere og dirigenter har i kraft af korarbejdets historisk overleverede ledelsesstruktur og omgangsformer – kormusikkens »produktionsform« – rakt den fascistiske djævel en lillefinger. Som i al god polemik er problemet stillet skarpt og firkantet op – og der er da uden tvivl noget om snakken. Jeg har selv, som sanger og dirigent, oplevet mange, meget forskellige kor og »produktionsformer«. Og i de perioder, hvor jeg er kørt træt og evt. har forladt et kor, har det næsten altid været forbundet med et voksende ubehag ved produktionsformen, eller som jeg hellere vil sige: kommunikations- og omgangsformerne i koret. Jovist findes der stærkt autoritære, »småadistiske« dirigenter og autoritært indstillede, »masochistiske« korsangere. Ingen tvivl om det, og heller ingen tvivl om at en sådan gensidig undertrykkelsesrelation er i familie med fascismens socialpsykologi. – Men spørgsmålet er, om det er det typiske billede? Hvor langt holder parallellerne mellem en politisk-bevidsthedsmæssig struktur som fascismens og en æstetisk »produktionsform« som korsangens – i hvor høj grad er det muligt at slutte fra det musikalske symbolplan i Fellinis politiske allegori til en moderne dansk korvirkelighed? Efter min mening trækker OH et relevant diskussionstema alt for enkelt, for uspecifikt op.

Hadet som produktivkraft?

Man kunne komme med den indiyssende, banale indvending, at enhver musikalsk gruppe- og masseoplevelse (fascistoid eller ikke) er både selvvalgt og tidsbegrænset. Et »musikalsk diktatur« kan ikke være livsomfattende. Mere interessant er det at diskutere, hvorvidt OHs tese om grundlaget for den fascistoide produktionsform holder stik: han hævder, at det historisk foranderlige forhold mellem dirigent og musikere/sangere har en psykologisk kerne: et gensidigt had. »Kun hadet kan drive kunsten frem«, hedder det i artiklen. Lige præcis her mener jeg, at Harsløf (og/eller Fellini) kører af sporet. Historisk og psykologisk. Angsten kan drive et diktatur. Hadet en krig. Men

hadet kan ikke drive kunsten. Bortset fra den »fascistiske kunst«. Som ikke er det.

Et af problemerne er, at OH ikke skelner mellem forskellige typer korsangere og orkestermusikere. Grundlæggende selvfølgelig mellem professionelle og amatører. For professionelle korsangere og orkestermusikere har ræsonnementet måske en begrænset gyldighed, al den stund at der er tale om et lønarbejde, som ikke kan administreres efter lystprincippet (alene). For amatører – og dirigenter, som ikke skal leve af det – stiller problemet sig helt anderledes. I stedet for at tale om en »fascisme-problematik« kunne man tale om en »autoritetsproblematik« i forholdet mellem dirigent og sangere. Der er her tale om en problemstilling, som har ændret sig radikalt i de senere år, ikke mindst i kraft af nyere musikpsykologisk og –pædagogisk forskning – og i takt med den rytmiske musiks entré i korverdenen og musikundervisningen. John Høybye tager i et interview i dette nummer autoritetsproblemet op til nyvurdering. I stedet for at pudse den geniale dirigentens glorie, som kom til syne allerede i romantikken, forsøger Høybye at formulere et psykologisk–pædagogisk rationelt autoritetsbegreb, som gør dirigentens rolle til et spørgsmål om psykologisk indsigt (også i sin egen motivation), kontante færdigheder og arbejdsbetingelser (uddannelse og forberedelsestid) fremfor medfødte egenskaber og mystiske, overmenneskelige kvaliteter (som en fascistisk omgangsform både må bygge på og næres ved). – At der i øvrigt eksperimenteres meget med korarbejds-, ledelses- og organiseringsformer er portrætteret af KORLASJE (også i dette nummer) et andet levende eksempel på. Den autoritære dirigenttype, som er knyttet til den borgerlige kortraditions lange regime, er på vej ud. I stedet kan man måske bruge følgende formulering om dirigentens rolle: »Det handler om at give udfordringer, opgaver eller kærtegn. At sætte nogen i situationer«. Ordene er Kenneth Knudsen og kan læses i et interview uden for temasektionen. De er møntet på en anden sammenhæng, nemlig forholdt mellem initiativtager og udøvende musikere i en mindre gruppe. Men »alle der har sunget i kor« vil nok bedre kunne genkende deres erfaringer i dem end i Olav Harsløfs undertrykkelseshistorie.

Motivation og oplevelse

Ideen til en temasektion om »Amatørkorsangen i bevægelse« er da heller ikke udsprunget af en (vulgær) materialistisk teori

om en nærsammenhæng mellem den stærkt stigende interesse for korsang i en økonomisk krisetid og den sørgeligt stigende interesse for autoritære ledelsesstrukturer og stærke mænd. Amatørkorsangens vækst igennem den sidste halve snes år er ikke en kulturpolitisk parallel til Glistrupismen og nykonserveratismens succes. Snarere tværtimod. Vi interesserer os i dette nummer for, hvad det er for behov der opfyldes gennem korsang, hvordan korsang bedrives rundt om i landet, hvordan en række organisationer varetager korsangernes interesser, og ikke mindst hvilke nye tendenser, der aftegner sig på korområdet, specielt forsøgene på at inddrage rytmisk musik i det traditionelt »klassisk« orienterede amatørkormiljø.

Der kan selvsagt være mange grunde til at synge i kor. Og det er svært at formulere sig om det personlige udbytte af den sociale og æstetiske oplevelse, som korsang kan være porten til. Svært, fordi en væsentlig del af oplevelsen udspiller sig på det ubevidste plan og derfor vanskeligt kan udtrykkes i ord. Man kommer med andre ord i kontakt med dybtliggende, følelsesmæssige lag i sin egen personlighed. »At synge er så intimt, så meget dig selv, at kombinationen af det kollektive med det meget personlige gør, at det bliver en meget speciel oplevelse«, siger en korsanger her i bladet. Inden for den psykoanalytisk orienterede musiklitteratur vil man sætte korsangens specielle, intime oplevelseskvaliteter i relation til tre musikpsykologiske temaer: – Sangen som intensivt følelsesmæssigt selvudtryk. – Korsangen som et tilbud om kollektiv ophævelse af almindelige følelsesmæssige udtrykshæmninger. – Sangen som middel til sund regression: intensiv (gen)oplevelse af tidlige følelsesstilstande. – Den vesttyske musikforsker og –pædagog Friedrich Klausmeier skriver indgående om disse temaer i sin bog om »Lysten til at udtrykke sig musikalsk«², som senere vil blive præsenteret mere udførligt i Modspil. Her blot nogle antydninger.

Hvorfor synger man i kor?

– Det at synge er, uafhængigt af sociale omstændigheder, en af den psykiske energis (libidoens) mest intensive udtryksmåder. Det musikalske udtryks form er derimod samfundsmæssigt formidlet og foranderligt, men »det at synge er en del af menneskets humane eksistens og kan ikke gå tabt uden beskadigelse af denne eksistens«, som Klausmeier skriver (s. 45). Små



»Den nydelsesrige oplevelse af sin egen (musikalske) færdighed eller sin egen dygtighed bidrager på et alment plan til den sunde narcissisme, og dermed til selvagtelsen. Og endelig er forsikringen om at »man hører til« genetisk afledt af den gamle følelse af sikkerhed, som barnet føler ved at høre til en familie. Dirigenten legemliggør forældreautoriteten og jeg-idealet, medlemmerne af kor og orkestre er brødre og søstre«. (Heinz Kohut: Betragtninger over musikkens psykologiske funktioner).

børn udtrykker sig som bekendt gennem »sang«, før sprogindlæringen slår igennem, og sangen er således knyttet til tidlige, præverbale følelsestilstande, som herigennem finder et intensivt og lystfyldt udtryk.

– Som bekendt mister mange børn sangglæden, når de kommer i skolealderen (hvilket sang- og musikundervisningen med sin orientering mod et renhedsideal desværre ikke altid er uden skyld i, jvf. den svenske musikpsykolog Bertil Sundin³). Psykologisk udtrykt bremses den lystfyldte sang af forskellige hæmningsmekanismer, der kan være så stærkt forbundet med skamfølelse eller angst, at sangen måske helt forstummer. I vores (musik)kultur er det specielt drengenes sanglige motivation, der rammes af disse hæmninger. Og mange kommer aldrig igang igen. Skamfølelsen og hæmningerne i forbindelse med sangligt (selv)udtryk kan dog godt overvindes – i dertil egnede situationer. Grisefester og andre alkoholiserede fællesskaber er velkendte eksempler. Korsang er selvfølgelig et andet og bedre: Skamfølelsen, usikkerheden eller genert-heden kan ophæves gennem den musikalske gruppekontakt, hvor den enkeltes personlighedsudtryk med dets mere eller mindre indbildte mangler ophæves i et udtryksfuldt og –stærkt kollektiv-jeg. Derfor er der heller ikke tale om en modsætning mellem individualitet og kollektivitet i korsangen. Den enkeltes lystfyldte udtryk muliggøres som social energi af kollektiviteten. Eller som John Høybye siger: individet stimuleres i kraft af deltagelsen i en kollektiv proces.

– At korsang kan være et middel til regression skal forstås positivt: Psykoanalytikerens Ernst Kris bruger begrebet »Regression i jeg'ets tjeneste« og refererer dermed til den overordentligt værdifulde psykiske evne til – for en stund – at trække sig = sin psykiske energi tilbage til tidlige, barnlige følelsestilstande, som er intenst lystbetonede, f.eks. gennem identifikation med det musikalske udtryk i en given komposition. Korsangen kan således være en returbillet til lystfyldte fantasi- og følelsesverdener, der ikke er bundet til hverdagsbevidsthedens fornuftskrav, sprog og logik.

Hvorfor synger flere og flere i kor?

De senere års mærkbart stigende interesse for korsang hænger uden tvivl sammen med både bredere samfundsmæssige ænd-

ringer og snævrere ændringer i selve kormiljøet. Den kvantitative vækst og de kvalitative forandringer inden for de tekniske hjælpemidlers område slår både hurtigt og sikkert igennem i hverdagslivet: Dagligdagen bliver mindre og mindre fysisk anstrengende, og det er godt, men på den anden side truer teknikkens velsignelser med en psykisk forarmelse, fordi flere og flere elementært vigtige psykiske kontakter, f.eks. mellem børn og voksne, overtages af de elektroniske medier. Oplevelsesformerne ændrer sig og de følelsesmæssige udtryksformer begrænses. Det ses ikke mindst tydeligt på det musikalske område i det enorme passive musikforbrug. »At de tekniske hjælpemidler ikke gør ungdommen dummere er indlysende, hvad også fjernsynsundersøgelser viser. Men om og hvordan de forringer de emotionelle interaktioner er indtil nu ikke blevet påvist. Vi benytter al ny teknik med selvfølgelighed; prisen herfor synes at være en fortrængning af følelsesmæssige udtryk«, skriver Klausmeier. Interessen for korsang er i mine øjne bevis på behovet for aktive modtræk mod truslen om følelsesmæssig forarmelse i hi-tech-tidsalderen.

Sangstemmen er ikke blot ens personlige instrument og ejendom. Den er også det mest direkte personlige, emotionelle udtryksmiddel, et kontaktorgan til stærke, elementære følelser, som kan komme til udtryk i korsangens på en gang beskyttende og befriende ramme. Ethvert kor er et tilbud om at udnytte disse muligheder, – udnytte ressourcer, som alle er i besiddelse af, og i modsætning til andre musikalske udtryksformer kræver korsangen nærmest ingen forudsætninger af færdighedsmæssig art.

Det kropslige, rytmiske elements sene, men naturlige entré i kormusikken – via kordanse og rytmisk korsang – gør korsangens operationsfelt psykisk, aldersmæssigt og socialt bredere og dermed rigere og mere virkelighedsnært.

»Resultatet af anstrengelserne er andet og mere end summen af de enkeltes indsatser«, sagde en korsanger i TV fornylig om sin oplevelse ved Kor 72's store jubilæumskoncert – og ved så mange andre korarrangementer.

Amatørkorsangen kan gå hen og blive en af de vigtigste kollektive, æstetiske læreprocesser i 80'erne.

Noter:

¹⁾ Olav Harsløf: »Fascismens musik – fascismens orkester«, DMT nr. 3, dec. 1980, s. 115–119.

²⁾ Friedrich Klausmeier: »Die Lust, sich musikalisch auszudrücken«, Reinbek bei Hamburg 1978. – Se også Modspil nr. 19, artiklen »Musikkens irrationelle grundlag« af Desiderius Mosonyi.

³⁾ Bertil Sundin: »Børns musikalske udvikling«, Kbh. 1980. Her kan man bl.a. læse følgende erindring: »Jeg havde gået i skole i et par år. Vi havde sang, og skulle synge »Nu vågner alle Guds fugle små« i kor for en tyk sanglærer, der sad oppe ved katederet og viftede med en pind. Da vi havde sunget sangen første gang, sagde han: Nu vil jeg gerne høre, hvordan det lyder **uden** Birgitte! Jeg kunne være krøbet i et musehul, og jeg har aldrig sunget eller lyttet til musik siden« (s. 47).

». . . de fleste mennesker er i stand til at synge, når de føler sig **skam-løse**, det kan være, når de mener sig alene – uhørte (og usete) – f.eks. i badeværelset, i bilen, i skoven, – det kan være, fordi de på rejser i fremmede lande ikke føler sig iagttaget, – det kan være, fordi alkohol har opløst de psykiske hæmningsmekanismer, – eller det kan være, fordi de synger sammen med andre, i familien, i en gruppe, i **kor**, i skoleklassen, ved militæret, ved sammenkomster, altså fordi deres skamfølelse som hæmning er blevet ophævet gennem gruppekontakten, gennem identifikation med et kollektiv-jeg«.
(Friedrich Klausmeier: Die Lust, sich musikalisch auszudrücken).

»Man ændrer menneskets udviklingsbetingelser. . .«

– en samtale med John Høybye

ved Hanne Tofte Jespersen og Karin Sivertsen

I november mødtes vi en morgen med John Høybye – for at snakke med ham om nogle af de spørgsmål, der har ligget os på sinde i forbindelse med temaet korsang.

Vi havde valgt at kontakte John Høybye, fordi han er en af dem herhjemme, der har flest erfaringer med korarbejde – både med børn og voksne – på mange forskellige niveauer, samtidig med at han underviser i kor- og musikledelse, og endelig fordi han har arbejdet meget med at forny det musikalske repertoire for kor. Det sidste dels gennem inddragelse af rytmisk musik, men også ved i det hele taget at udvide rammerne for, hvad korarbejde kan være.

Samtalen tager udgangspunkt i hans personlige erfaringer for ved hjælp af dem at forsøge at indkredse, hvad korsang egentlig er: Hvad er det for nogle psykologiske mekanismer, der er indbygget i korsang som musikalsk aktivitet? Hvilken form for kommunikation er bundet til dette udtryksmiddel? Hvordan hænger det opsving, som interessen for at synge i kor har taget sammen med den historiske og musikalske udvikling på området?

Vi skal snakke noget om fascinationen og motivationen ved korsang, og det har du jo også selv prøvet. – Synger du nogensinde selv i kor?

J: Ja, det holder jeg faktisk meget af – og får alt for sjældent lejlighed til det synes jeg. Sådan rigtig, jeg synger jo masser i kor i forbindelse med undervisningen, mange timer om ugen, hvor jeg synger med, når mine elever skal lære at dirigere, men det er jo ikke det samme. Men ellers så nyder jeg vældig meget selv, når jeg ved sjældne lejligheder får chancen for at være med i kor. Det kan være på store stævner, det kan være på turneer, f.eks. hvis TRITONUS arbejder sammen med andre kor og deres dirigent så dirigerer, holder jeg vældig meget af at stille mig om i tenorrækken. – De andre holder som regel ikke så meget af det, men. . .

Så synger du tenor?

J: 2. tenor, ja. – Jo, fascinationen og motivationen for det dér. Det er svært at sige noget klogt om, – den er der helt sikkert, det er der mange beviser for. Det er f.eks. meget typisk, jeg får fantastisk mange opringninger fra gam-

le HF'ere, fra tidligere korsangere som spørger, hvilke muligheder de har for at være med, enten i MUKO eller TRITONUS. De er blevet motiveret på et eller andet tidspunkt og har så af andre grunde – dem er der jo mange af – måttet bryde af. Så er det fantastisk ofte, at folk kommer tilbage til den interesse for at være med i et kor. Jeg har jo ikke tal på sådan noget, så jeg ved ikke – det kan være, det samme gælder motorsport eller vandski, – hvis man har prøvet det én gang, så bliver man fascineret af det og kommer tilbage til det. Men det er i hvert fald også tilfældet for korsang, det er noget som bider sig godt fast.

Dirigenten og sangerne.

Den ikke-autoritære autoritet

– Du arbejder jo med kor på mange forskellige niveauer. Hvis vi nu tager et kor som TRITONUS, eller det man kan kalde kor på højt niveau, kan du så sige noget om hvad forskellen er på dig, der står på den ene side som dirigent, og så dem på den anden side, altså sangerne?

J: Der behøver i og for sig ikke at være nogen særlig stor forskel – mange af TRITONUS-medlemmerne og mange af de korsangere, jeg i andre sammenhænge kommer i forbindelse med, er jo selv dirigenter.

Men der er en ting som jeg synes, det er vigtigt at gøre sig klart som dirigent; også noget jeg gør opmærksom på i undervisningen – det med autoritetsproblemet, den autoritet som man er nødt til at måtte tiltage sig, hvis man skal lede en gruppe.

Det er et problem som jeg ikke tror har eksisteret før i pædagogisk sammenhæng. Jeg har selv kunnet mærke det i de sidste 7–8 år. Det præger de studerende vældig meget. Mange af dem ønsker ikke at tiltage sig den autoritet, fordi det er i modstrid med gængse normer, altså sådan 70'er-normer; det gør man ikke. Man er solidarisk, man er lige og sådan. Og det er vigtigt, at den autoritet, som jeg mener er knyttet til dirigentjobbet ikke bliver af den autoritære slags. Du skal ikke forsøge at lege overmenneske, men må sørge for at lederrollen legitimeres qua nogle faglige forhold f.eks.

at dirigenten er så godt inde i sit stof, at det er rimeligt, at det er ham, der formidler stoffet, – at han behersker den teknik, der skal til, – at han er i stand til at forklare sine – både musikalske og almen-menneskelige – idéer, meninger og visioner med det stof, der arbejdes med. – Den autoritet som man må tilbage sig der, det er vanskeligt at forklare de unge studerende. Der er simpelthen mange der ikke vil, og derfor tror jeg ikke, de egner sig til at være dirigenter.

– Altså de vil ikke selv være autoritet?

J: Nej – de er bange for det, – og det er jo i og for sig et sympatisk træk. Men jeg tror nu nok problemet løser sig så snart de har prøvet at undervise i gymnasiet, hvor situationen i mangt og meget er den samme. Man kan jo ikke gennemføre en undervisning, hvis man ikke har noget at byde på – hvis man altid bare kommer og si'r: »Hej, vi skal finde ud af hvad vi skal lave i dag«. Og der er det jeg mener, at den autoritet, en leder må påtage sig skal udspringe af noget konkret: Nemlig at lederen har overvejet og forberedt situationen, – har lyst til at formidle, – har et velovervejet bud på stoffet.

– Det er ligesom det der er forskellen, at du ihvert fald er den der har. . . ?

J: Ja, har gjort mig nogle forestillinger om hvad det hele går ud på – også nogle ret velgennemtænkte. Jeg synes dirigenten bør vide, at man præger gruppen allerede ved at vælge denne eller hin type musik. Jeg kunne tage et eksempel herindefra, – nemlig MUKO, som er et meget stort kor, og hvor jeg næsten kan blive bange for at beslutte mig for et bestemt repertoire, fordi jeg ved, at chancen er der for at tusindvis af gymnasieelever i de kommende år vil blive udsat for samme repertoire. Fordi det er jo sådan, at folk er mere tilbøjelige til at vælge noget stof, som de selv har været igennem. Og det må man se i øjnene, det kan jeg mærke på mig selv, at det er faktisk rigtigt. Det gør jeg også selv, selvom jeg gør mig umage for at undgå det. Men hvis man har travlt, så er det ulige nemmere at »det der, det

var egentlig godt, det kan jeg godt bruge det stof«. Men jeg har virkelig prøvet at imødegå det, det har jeg jo mulighed for; der føler jeg mig virkelig privilegeret, jeg har tid til det og har lært de ting der skal til. Men jeg kan rigeligt forstå, hvis en gymnasielærer ikke har tid til, på samme måde at træne de færdigheder der skal til. Altså det er sådan noget som partiturspil og tid til at kigge værker igennem.

Lysten ved at lede – og blive ledet

– Du kender selvfølgelig »Orkesterprøven« af Fellini, ikke?

J: Jo.

– Føler du aldrig sådan glæde og lystfølelse ved den magt, du har som dirigent?

J: Ja, ja, det er et meget godt spørgsmål. Jo, jeg så den fornylig i fjernerne, jeg så den ikke da den kom – jeg var godt klar over, den skulle man lige have med. – Jeg syntes ikke særlig godt om den. Jeg synes, det var en god problemstilling, den var sjov at stille op. Men den gik lidt for længe på det der tema. Nå, det er ligemeget – jo, selvfølgelig gør jeg det, og det er jeg selv opmærksom på også. – Altså det er en lystfølelse, som man skal være opmærksom på og være varsom overfor, og jeg kan se. . . ja, det lyder så hovski-snovski, men jeg kan se det hos nogle af mine dygtige elever, som kan alt det tekniske, som synger og spiller godt, som kan arrangere og dirigere, men som mangler den dimension, at de ikke er opmærksomme på, at de selv har det som fisken i vandet, udelukkende fordi de styrer forløbet. Og det tror jeg er en fare. Jeg er meget opmærksom på det selv; det må ikke gå hen og blive til et egotrip og en følelse af glæde for mig, hvis ikke jeg har sangerne med. – Det synes jeg, man ser tit, den der store ener, der står deroppe og som ved, han har magten over dem i to timer, fordi de ikke kan være bekendt at gå. Ja, og det er ikke sikkert de ville gå, fordi mange bliver jo fascineret af det, og det er jo netop det farlige ved det, hvis de bliver fasci-

neret af det at blive ledet uden selv at yde noget og være med.

– Men du oplever da også, at folk bliver fascineret af dig?

J: Jo, jo. Og det er jeg da glad for, det er klart. Men jeg undskylder det med, at det ikke er mig, men det er det stof jeg kommer med – som jeg har en mening med, som jeg gerne vil frelse verden med. Altså jeg hader virkelig det der med eneren, der leder en gruppe, det kan jeg virkelig ikke lide.

– Men tror du muligvis, at noget af din succes som korleder hænger sammen med den dobbelt-bevidsthed?

J: Både og. Jeg ved også omvendt, der er nogen, som ikke bryder sig om den facon jeg repræsenterer.

Så jeg ved ikke, om jeg vil kalde det en succes. Jeg har nok – jeg vil tro, at jeg har ramt nogle strenge hos nogle mennesker, jeg har ramt et resonansrum nogle steder, som ikke ville være ramt af den type korledere som udelukkende fandtes tidligere. Altså der findes garanteret mange af samme slags som mig efterhånden. Men stadigvæk, der er mange eksempler på den type mennesker der, der har bebrejdet mig, at jeg ikke var mere autoritativ.

– Ja, det tænkte jeg på før, da vi snakkede om det med dem, der har svært ved at stille sig op og være autoritet. Er det de samme mennesker som dem, der gerne vil have dig som autoritet, – som vil have noget andet end det, du giver?

J: Det er nu nok for enkelt. Der er også nogle af dem, der ikke vil, fordi de ikke tør vise det overfor kammeraterne, men som faktisk godt, som gør det til eksamen og endda mange gange med hård hånd, fordi nu skal de have en karakter. Men der er garanteret en stor flok af mennesker og. . . Jeg er ikke ked af, hvis de går ud af mit kor – dem der ikke er med på den facon, hvor de selv skal komme med et udspil også. Det er jo lige præcis det, der gør det spændende – at vi tager pejling af situationen.

Ekspementer i korarbejde.

Hvor eksperimenterende kan man være?

- Det er jo også noget med, hvordan du som dirigent arbejder. Du har arbejdet med kor i mange år, og har ligesom efterhånden en arbejdsform som er din, i forhold til et kor. Hvordan vil du egentlig selv beskrive den?

J: Ja - jeg tror nok, der er flere. Der er flere arbejdsformer. Det kommer lidt an på, hvad det er for nogle mennesker. Og det er jo også rimeligt nok. Jeg tror ikke, jeg arbejder på samme måde - ja, det ved jeg, jeg ikke gør, jeg arbejder i hvert fald ikke på samme måde i TRITONUS og så på et stævne for korledere f.eks. Jeg holder ret mange kurser rundt omkring, for børnekorledere og voksenkorledere, og derudover regulære korstævner, indenfor Danske Folkekor og KOR 72. Og i den forbindelse kan jeg mærke helt klart, at jeg laver andre ting på de stævner og tit meget mere eksperimenterende ting. Der er jeg sådan set

friere, end jeg er overfor en gruppe som TRITONUS.

- Er det noget med, at hvis gruppen skal blive ved med at være gruppe, så...?

J: Ja, du kan sagtens eksperimentere en gruppe sønder og sammen. Og opnå noget vældig godt ved det på længere sigt, for dig selv - så du kan skrive en artikel om det, men gruppen gik bare ned.

- Men det vil sige, det handler meget om fornemmelsen for, hvad det er for en gruppe. Kan du beskrive det lidt nærmere, i forhold til de forskellige grupper du arbejder med?

J: På et stævne der har det noget at gøre med at give folk nogle impulser, give dem lyst til at synge i kor eller fortælle dem lidt om, hvad det er for et menneskeligt udtryksmiddel, man betjener sig af. Og derfor er det først og fremmest noget med inspiration og motivation, og ikke så meget kontinuitet. I et fast kor som skal fortsætte, der bygger man jo i højere grad sit arbejde på de kvaliteter, som man ved

vil holde standarden høj. Og man kan vel sige, at den inspiration og motivation, der gerne skulle udgå fra dirigenten, bygger på en langtidseffekt, og at der ikke vil være behov for - ja det ville næsten være grotesk - eksperimenter hver eneste uge.

- Altså det er noget med, hvad man egentlig gerne vil, - hvad man satser på?

J: Ja, det er det også. Og i TRITONUS f.eks. hvis man skal gennemføre den stil, vi har lagt, så er vi nødt til at holde en høj faglig standard, som det hedder. Og det vil sige, at der er nogle ting, man ikke må forsømme ret længe ad gangen. F.eks. noget klangligt. Hvis man for at eksperimentere dyrker talekor, clusters, råbekor og andre modernistiske lydeffekter og udelukkende gør det i et halvt år, så er korklangen røget. Og det tager et halvt år at bygge den op igen. Af den grund har du ikke råd til at eksperimentere for eksperimentets skyld.



Vi lavede engang en koncert i Nikolaj Kirke der hed »Eksperimenter med Kormusikken«, og det var en af de sjoveste og mest vellykkede koncerter, vi nogensinde har haft. Den indeholdt bl.a. et »kormarked«, hvor vi havde delt koret op i 7-8 mindre grupper, som blev placeret i hver sin lille tombolalignende bod i de forskellige hjørner af kirken. Smågrupperne sang så hver sin stilart: spirituals – madrigaler – folkesange – motetter m.m., og publikum kunne frit vælge, hvad de havde mest lyst til at høre. Det skulle efter sigende have lydt fantastisk – især midt i kirkerummet. Vi lavede også et stykke kordramatik med koreografi af Ann Crosset, – og der var »Eventyr med lydkulisse«, hvor publikum producerede de nødvendige akkompagnementslyde.

Men – det har noget med sagen at gøre, at jeg nævner det, fordi da vi så skulle evaluere det i vores repertoireudvalg og i den store gruppe, så fandt vi ud af, at det kunne simpelt hen ikke gentages den koncert. Dels var den så udmattende for os, og dels så ligger det altså næsten i eksperimentet – hvis et eksperiment gentages, så er det ikke noget eksperiment mere. Den koncert *levede* i og med, at den var anderledes end det, andre laver. Og det er jo simpelthen faren ved at blive ældre og etableret; du kan ikke blive ved med at være anderledes. Det bliver noget flip, og der er grænser for, hvor meget verden tåler at blive lavet om indenfor sådan et snævert område som aktiv musikudøvelse.

– *Det vil sige, at du efterhånden på de der forskellige områder finder en form, som er dig?*

J: Ja, det må man vel nok sige, at man gør. Det tror jeg ikke, man skal rende fra. Og så må man – hvis ikke der kommer nogen til prøverne, så må man prøve at lave sig selv om – altså hvis ikke der kommer nogen til ens kor, ... det må man konstatere, ikke.

Kormediet. Udviklingen indenfor de sidste ti år.

– *I hvad for nogle sammenhænge synes du, du lærer mest som korleder?*

J: Hvor jeg lærer mest fra mig eller lærer mest selv?

– *Hvor du lærer mest. Jeg tænker på hvordan der ser ud på din side af foretagendet; jeg mener, du udvikler dig selvfølgelig også igenem arbejdet med de forskellige kor, og i den læreproces som du gennemgår, i den benytter du faktisk kor – og hvordan indgår så, hvordan henter du dine erfaringer?*

J: Altså man under sig jo tit over det man er havnet som, hvor man i og for sig har lyst til så meget andet. Der er utrolig mange ting jeg har lyst til at lave i denne verden, og der kan man godt undre sig over, at man bliver fascineret af et så tilsyneladende snævert område, som nogle mennesker aldrig nogensinde har været i berøring med, altså korsang som sådan. Det er jo en lillebitte del af verden. Men det er det så bare ikke alligevel, det er et af mine udgangspunkter; jeg vil meget gerne være med til at gøre det der tilsyneladende snævre område til et meget *alment*. Og i de sammenhænge hvor det er nyt for folk at møde det stof, jeg kommer med, der fascineres jeg af, at jeg kan se den oplevelse de får ud af det.

Det jeg så kan lære selv, ja, det er jo noget med at viderebringe den oplevelse, jeg selv har af at gøre andre glade med det stof. Ikke for at gøre dem til nogle glade mennesker, men jeg kan se, at det her har mulighed for at give folk et livsindhold på nogen for mig at se helt rigtige præmisser. Livsindhold kan man få på mange forskellige andre måder, man kan lave bodybuilding, man kan lave masser af ting, men det her er for mig at se på nogle etiske præmisser, som jeg helt kan gå ind for.

– *Men hvad gør du, når du gør folk glade?*

J: Jamen, så går vi over til det rent tekniske, kan man sige. Så må det gustne overlæg sætte ind og så må man prøve at sætte »båndoptageren« i gang: Hvad er det der sker på sådan nogle kurser, hvor jeg kan se, at det her

det rammer altså lige i plet. Og det må man så bare registrere. Det er igen det her med at være anderledes end de traditionelle. – F.eks. at musik og bevægelse hører sammen; det vil sige, man laver kordanse, man står ikke stift ret op og ned og synger, og man må gerne lade foden gå med. – Hvis bare den går i takt altså. Og man må gerne bevæge sig frit, mens man synger. – Det er én meget væsentlig ting, musik og bevægelse hører sammen. Og en anden er – og det er jo gammeldags efterhånden, men det var det altså ikke for ti år siden, da jeg sådan rigtig startede på det her. Altså at tage det rytmiske med, at fordi man sang i kor, så var man ikke udelukket fra den der anden verden, som jeg selv altid har været fascineret af og ikke kunne forstå, at jeg befandt mig kun på den ene side. Dengang var der sådan nogle hårde konfrontationer mellem – ja, det er jo åndsvagt at sidde og forklare jer alt det I godt ved – men det var der mellem folk på den ene og den anden side. Dem der dyrkede det klassiske repertoire, der hørte korfolkene næsten pr. definition med, og det var jeg utilfreds med og var så vistnok i al beskedenhed en af de første herhjemme, der forsøgte at gøre noget ved det. Med en masse mislykkede forsøg kan jeg se bagefter, men også et par få vellykkede hvor man prøvede at lave rytmisk korsang. Og fik fantastisk mange knubs for det.

Krop og korsang – og hele mennesker

– *Hvad var det, du fik knubs for?*

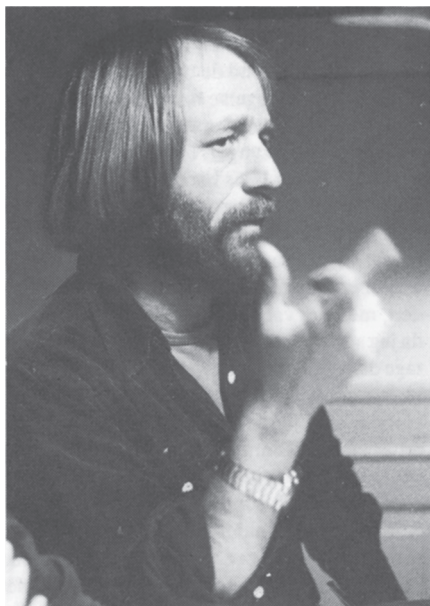
J: Det var det her, en manglende respekt for klassiske kortraditioner måske. Som består i, at man sang korsang med rockgruppe til f.eks.

– *Hvori lå det farlige?*

J: Det ligger meget i det med det rytmiske repertoire. Det lyder ikke spor farligt i dag, for nu er det blevet helt almindeligt.

– *Altså musik for kroppen og ikke for hovedet?*

J: F.eks. ja, musik og bevægelse, og så det rytmiske. Og at man ikke var bange for at tage



en popmelodi op; jeg har selv arrangeret de der sange fra Kattejammerrock, fordi jeg syntes, det var nogle gode sange. Som var problematiske på mange måder, fordi man syntes bestemt ikke, det var kormusik. Og det har jeg også kunnet se af de anmeldelser, der har været. Men jeg syntes da, der var kvaliteter i teksterne, i hvert fald for københavnerbørn; det var noget andet for vestjyske børn, der skulle synge de sange evt. – Farligt vil jeg ikke sige det var, men i hvert fald anderledes – og er blevet etableret nu.

– Kunne man sige, at man genindfører for så vidt kroppen og hermed seksualiteten i et medium, som i realiteten var blevet en ceremoniel størrelse, ikke? Dem der blev tilladt et personligt udtryk, det var altid solisterne, hvorimod koret selvfølgelig var uniformeret udadtil og faktisk også var det indadtil, klangligt og på mange forskellige andre måder. Og så kommer du altså der og tilla-

der en kropslig udfoldelse og tillader ovenikøbet, at det lyder grimt indimellem og tillader, de der rytmer får sat noget i gang, som man ikke forventer af et kor. Det er institutionen kor, der bliver rørt ved?

J: Det der med seksualiteten det er jeg altid selv meget bange for at føre ind i det. Det ved jeg sgu ikke, om det er rigtigt, men det andet er i hvert fald rigtigt, at det er noget med et friere udtryk, dermed også noget med kroppen, og det er noget med hele mennesket, inklusiv kroppen.

Børn og korsang. En korpædagogik for almindelige danske børn

– Du sagde før, at du bruger kor – ja, hvad var det nu, du sagde – bruger du kor til at lave verden om med?

J: Ja, nej – det lyder jo så pralende, at man siger det, men det er det da selvfølgelig. Det er noget med at langt flere mennesker burde ha' chancen for at opleve de livskvalitets-muligheder, der kan være forbundet med aktiv musikudøvelse. Jeg tror, at verden ville blive mindre krigerisk, hvis den blev mere musikalsk, og korsang er jo et af de områder, som er nemmest at komme i gang med.

I de senere år er jeg begyndt at interessere mig meget for børnekor, – det er et spændende område, som er inde i en enorm udvikling – netop med de nye metoder hvor hele mennesket, kroppen er med, der synes jeg det er rimeligt at børnene får del i det. – Hvor jeg egentlig syntes – efter min tid på Sangskolen, at der var det urimeligt at børn skulle udsættes for sådan noget. – Men det nye er bredden i arbejdet; aldrig før har så mange børn sunget i kor. Forleden havde jeg et fint kor-stævne med 300 unger som – hvis de da ikke er nogle store løgnhalse og gode skuespillere – havde det pragtfuldt, og – det er jeg sikker på – langt bedre end hvis de havde siddet foran tossekassen. Det at man er med til at præge dem på en sådan måde, har noget at gøre med at lave verden om – i meget lille målestok.

– Har man en formuleret korpædagogik? Eller er det noget, der er op til den individuelle leder?

J: Det hviler endnu i høj grad på den enkelte leder, – i hvert fald på voksenkorområdet, hvor man, bortset fra det rent tekniske, der angår dirigentens færdigheder, ikke har en formuleret pædagogik. Men på børnekorområdet ser det ud som om man er på vej. . .

– Ja, du har jo selv. . .

J: Ja, nemlig. Og forskellige andre – Carl Bertil Agnestig f.eks. – Men det er sådan set det jeg lever af; et af mine forskningsemner på Lærerhøjskolen er netop børnekorpædagogik. Mit projekt går ud på – på lang sigt – at påvise sandfærdigheden af alt det, jeg sidder og postulerer her. Altså at man ændrer menneskets udviklingsbetingelser, hvis man deltager i musikalske gruppeaktiviteter, – at musik har mulighed for at vække og udvikle de skabende evner, der bor i os alle, – at musikudøvelse har gode chancer for at højne livskvaliteten hos den enkelte og i samfundet som helhed. – Men da jeg gik i gang, opdagede jeg, at vi savnede en korpædagogik for almindelige danske børn, og den måtte jeg så først i gang med. Og – nu er der kommet de to bøger »Ostinat« og »Zigzag«, som er meget konstant undervisningsmateriale med udgangspunkt i de lidt overordnede principper, som jeg har, ja, det vil jeg egentlig godt sige, har fundet på. Og som har meget stor medvind kan jeg se, i skolen, og det er jo enormt glædeligt.

– Hvad er det helt konkret for principper?

J: Bøgerne bygger på – også de kommende – på en række af metoder, som jeg kalder »indfaldsveje til den flerstemmige sang«. Idet jeg blev klar over, at indfaldsvejene tidligere, det var enten/eller. Og indfaldsvejen, – ja, »enten« det var Sangskolen, og »eller« det var så aldrig at få den oplevelse. Undtagelserne på ikke-sangskolesiden ahang helt og holdent af, om børnene var heldige at komme på en skole med en dygtig og entusiastisk korleder. Det var ret tilfældigt om et barn kom i gang

med flerstemmig sang. Men kunne man – på bred basis – bygge på den overordentlig stærke motivation, der som regel er forbundet med børnenes allerførste møde med og oplevelse af *vellykkede* forsøg med flerstemmig sang, ville langt flere børn få chancen for at udvikle deres naturlige lyst og evne for musik.

Og spørgsmålet er så, hvordan man bærer vejen for sådanne musikalske oplevelser – som altså gerne skulle kunne nå ud til mange børn. Og der har jeg på de mange kurser, jeg holder for børnekorledere, bebrejdet den danske korleder- eller lærerstand, at de ødelægger den chance for børnene. Fordi de der i 1. og 2. klasse begynder at synge *Dona nobis pacem* i kanon, og det lykkes aldrig nogen-sinde. – Og folk nikker bekræftende – »gud ja, det gjorde jeg sgu også«, siger de, eller en anden kanon lige så svær. Og det er rigtigt, børnene har fingrene i ørerne, det er sådan en kamp om at holde stemmen. Og det vil sige den der oplevelse, den kom simpelthen ikke, – lige på det tidspunkt hvor den skulle have været der. Derfor går min metodik ud på at holde igen, vente med den der flerstemmige til børnene kan de teknikker, der skal til for at skabe oplevelsen. Og det vil sige den der »socialt rene sang«, som jeg kalder det, – at de synger nogenlunde op og ned allesammen. For hvis ikke de gør det, så er det brummerproblemet, og det er sådan noget helt klinisk næsten.

Når de kan de teknikker, så skal vi pludselig sætte det hele sammen. Og det skal stadig ikke være *Dona nobis*, for den er for svær. Og så er det jeg har opfundet de der, altså mi-fa-so-ostinaten og zigzag-figuren, som to ur-melodier jeg har set gå igen mange steder. Zigzag-figuren starter på 6. trin i en durskala, f.eks. i F-dur: d-b-c-a-b-g-a. Den figur passer som en naturlig modstemme til utrolig mange folkelige sange eller børnesange, i B-stykket. Og den er naturlig for børnene, fordi mange melodier har faktisk zigzag-melodien som urmelodi og er udsmykninger af den. Og det kommer så tostemmigt; det er menings-

fuldt for børnene, de kan synge den ene og forstå den anden. Det kan de ikke, når de synger »gammeldags« børnekorsang. Det var simpelthen med at holde kæft, mens de andre lærer den der skidesvære stemme. Og luk også ørerne, for ellers bliver du forstyrret af den.

Når jeg så har 300 børn, som jeg havde i lørdags og de er med på, at i de fire timer vi har sammen, der tier de stille når de ikke skal sige noget – jeg siger til dem: Nu må vi have klisterbånd på, fordi ellers kan vi ikke lave det og det. Altså det der med at de må undertrykke deres yderste individuelle tilbøjeligheder og transformere eller konvertere dem til noget positivt som vi så får ud til sidst, når de kan se på forældrene at de er optagede af det – vi laver noget flot her. Den oplevelse de fik ud af det – når man kan det, så mener jeg det må være lidt rigtigt, at det at være med i en sådan aktivitet på en god måde gør folk, ja, »sociale«.

Hvis du er med i sådan en gruppe, så mener jeg nok at man har mulighed for at hvert eneste medlem kan udtrykke sig selv.

Individ og kollektiv. Hvordan foregår kommunikationen og hvad er det for en slags kommunikation, der finder sted i et kor?

– Er det individualiteten i kollektiviteten, der bliver stimuleret?

J: Ja, det mener jeg. Hvor man faktisk ikke kan stimulere den, hvis du sad alene. Du stimulerer faktisk individet i kraft af, at individet deltager i en kollektiv proces.

– Det er et skægt paradoks, fordi normalt vil man sige, at kormediet det er sådan det anonyme enkeltindvids medium. – Vi ville gerne prøve i denne her sammenhæng at bestemme, afgrænse fænomenet korsang. Der kan man tale socialt, historisk og musikalsk om det, men også psykologisk. Hvad er der forskel på, at der er en solist, der synger, ligegyldigt hvad, og så står der 40 mennesker og synger noget sammen, eventuelt fordelt på

fire stemmer; hvad er egentlig forskellen i kommunikation på de to?

J: Jeg tror ikke, der er nogen stor forskel. Det er klart, solisten er selvfølgelig mere udsat og har selv i højere grad kunnet vælge et udtryk. Men det er jo et individuelt udtryk overfor et kollektivt. Og det kollektive det ville jo ikke eksistere, hvis ikke alle individerne var med. Et enkelt individ, som ikke vil være med til det, ville jo kunne destruere det.

– Det er rigtigt. Så kommer vi sådan set i nærheden af det, jeg tænker på – det er sådan massepsykologi og muligheden for at påvirke i grupper. Og man kan godt kalde det massesuggestion; så får det sådan en negativ klang. Man kan også sige, at man påvirker det kollektive ubevidste – når man står med nogen, der synger. Fordi de står jo ikke og tænker: Nu gør jeg sådan, nu gør jeg, nu siger han, jeg skal gøre sådan. Du påvirker dem på andre lag end det helt bevidste lag.

J: Jo, det er noget med, at man bruger de kunstneriske kanaler, kan man sige, og ikke de almindelig dagligdags verbale. Og der ligger jo ikke noget påbud i det, at du skal gøre sådan og sådan. Det er noget, man siger med sine bevægelser, med sine øjne, med sin gestik. Man siger, hvis vi gør sådan og sådan, så kommer der det og det ud af det. Det er ikke nogen ordre, inan giver, mener jeg; det er et signal.

– Det kan jo godt fremtræde som en ordre, ikke? Jeg har da selv sunget i kor, hvor det var ordre, der blev givet. Så kom vi af andre grunde, jeg ved ikke rigtig hvilke. Men de to forskellige former eksisterer for så vidt overfor hinanden. Jeg tror da også, at Radiokoret det er disciplin. Eller det er økonomi også.

J: Jo, de skal bare gøre det – jo, jo. De forlanger at få ordre, kan man sige. Det er jo det kedelige ved sådan et professionelt ensemble. Det har nogle andre positive ting; men de opnår meget sjældent den der tætte kontakt, til hinanden og til dirigenten, som gør at kommunikationsprocessen bliver af det antal karat, den kan blive i et godt amatørensemble. Det er noget helt andet, men om det er bedre eller



dårligere, det vil jeg sådan set ikke tage stilling til nu. – Men jeg tror, det er noget meget væsentligt, om det er en ordre man giver eller ej. Det er ligesom en musikalsk færdselsbetjent, der sørger for at styre trafikken, – man giver tegn for at styre så det ikke bliver kaos, på det første plan. Og så på et højere plan, – der er mange der mener, og det mener jeg også selv, at gøre sig selv overflødig i sådan en proces, fordi man er instruktør, og det er på mange måder rigtigt. Men så er det jo netop dér det svære kommer ind; er man så alligevel i stand til at give den sidste bitte smule på en koncert, hvor der ligesom skal noget ekstra til. Og det er det, der er meget svært at lære folk. Det er næsten ikke noget slagteknisk, – det skal man kunne; man må ikke stå og slå forkert, man må ikke stå og give forkerte fakter, som forvirrer folk. Det svarer til at man leder dem mod hinanden, samme vej – det er ikke så heldigt, ved at give forkerte indsatser og sådan noget. – Men det har noget at gøre med det der psykologiske spil, vide hvordan har den gruppe det dernede nu. Altså hvis de er sure på mig, – det kunne de være af forskellige grunde, noget der var sket forinden, så må der et eller andet til, så må man have sørget for

at snakke med dem forinden. Du kan ikke lave en god koncert, hvis du er sur på nogen, eller de er sure på dig, det tror jeg ville være umuligt. Så der er mange ting, der farer gennem hovedet på én, hvad man sådan skal have ordnet. Og det kan man altså godt igennem øjenkontakt og bevægelser og den karakter, man giver musikken. Det lyder vældig luftigt, men det er fordi det kan simpelthen ikke forklares med ord. Det er også derfor vi laver musik – det er for at få de oplevelser. Hvis vi kunne snakke os fra dem eller til dem, så ville vi måske ikke gide.

Bliver man et bedre menneske af at synge i kor?

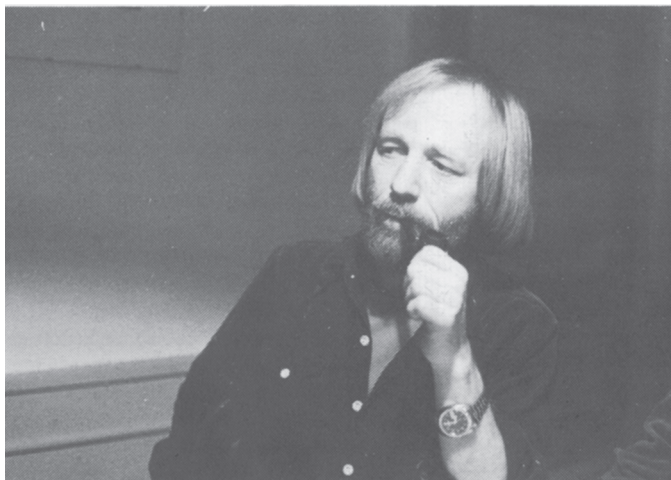
– Hvis vi så vender tilbage til det der spørgsmål om at lave verden om gennem korarbejde, drejer det sig så om at lære en gruppe kollektivitet via mediet musik, eller drejer det sig om, at når man synger, så kan man ikke undgå at have en oplevelse, en personlig oplevelse? – Kan du se de to dimensioner i det?

J: Ja, den første er sådan mere vidtfavnende end den næste, ikke?

– Ja, det ved jeg ikke. Jeg tror det er historisk betinget, om man betragter det på den ene eller den anden måde. Jeg kan huske, at man for ti år siden eller mere, havde den der bevægelse, der hed »Syng selv, spil selv« – det var noget med, at man blev et bedre menneske samfundsmæssigt set, hvis man lærte at fungere sammen med en gruppe. Altså der kan være forskellig intention bag at lave f.eks. korarbejde eller orkesterarbejde.

J: Det er svært at postulere at sådan er det. Det håber man og det tror man, og det er jo også baggrunden for, at man underviser i musik i skolerne i høj grad, – at man giver børnene noget andet end den der kontante viden. Det er jo det vi påstår, at det skærper børnenes koncentrationsevne, men også deres evne til at indgå på en fornuftig måde i socialt samvirke. Og så i sidste ende det der med at blive et bedre menneske. Men det ved jeg altså ikke rigtig; det er der mange ting der modsiger.

Skulle folk, der synger i kor, være bedre mennesker end andre? – Jeg kan huske, da jeg som ung entusiastisk musikstuderende så et fjernsynsprogram, hvor der blev lavet en gennemgang af en eller anden Beethoven-symfoni. Det blev anmeldt af PH – han var TV-an-



melder dengang – og han skrev noget i retning af, at den slags var spild af folks tid. Og jeg var ellers meget optaget af PH, men det syntes jeg sgu var forkert af ham, fordi jeg kunne mærke, jeg troede på man blev et bedre menneske af at beskæftige sig med den klassiske musik. Men altså det har jeg revideret – det tror jeg ikke på at man gør. – Man bliver ikke et bedre menneske som sådan, man bliver ikke mere fredssommelig. Hvis man sammenligner musikstudienævn med andre studienævne, det gælder både her og på Lærerhøjskolen, så er der mere ufred i musikstudienævnet; meget mere ævl og kævl. Så kunne man vende det om til noget positivt og sige, det er fordi de er individualister, der nemt kommer op og toppes.

– Ja, det kunne man jo faktisk udmærket.

J: Det kunne man godt gøre, men det er stadigvæk lidt farligt. – Men det kunne man godt gøre i forhold til sportsforeningerne. Hvis man sammenligner – altså jeg spiller nogen gange lidt fodbold også. Nu var jeg ude og spille old-boys forleden, og der kunne jeg se, det sociale samvær der var i den der old-boys-klub, det var noget helt andet. Det kører for det første meget på mandspræmisser. Det er skægt, selvom det var nogle gamle drenge,

og nogle meget søde mænd – det var sjovt for mig, for det er næsten ti år siden; jeg kom så med ud og stå i bad sammen med de her for mig ukendte mænd – jeg var bare blevet hyret til at spille og kunne jo næsten ikke mere, det er en anden snak. . . , men den der tredje halvleg som der jo er skrevet en roman om, det var meget skægt at opleve, hvordan snakken går – med de der nøgne mænd – der står og sæber sig ind samtidig. – Det sociale samvær det kører på nogle mere direkte ting. Jeg tror ikke der var nogle af dem, der ville føle eller spekulere over, om de blev bedre mennesker af det her. Det er noget rent kropsligt, fysisk – du er parat til at blive et bedre menneske bagefter. Hvad det så består i, det er ikke godt at vide, men du har ligesom gjort kroppen klar. Og det tror jeg gælder meget indenfor idræt og sport, og det er måske en anklage mod den aktivitet, at det kører på et utroligt lavt bevidsthedsniveau om, hvad det er de præger dem til.

Individualitetsformer. At transformere den negative til noget positivt

– Generelt kan man sige, at der står to typer udfoldelse eller adfærd overfor hinanden:

En præstationsorienteret adfærd, som man sikkert godt kan koble sammen med det mandlige princip, altså det psykologisk mandlige princip, – det har ikke noget at gøre med hvordan kønsorganerne ser ud, – og så det receptive, det modtagende, det modtagelige, som formentlig er det psykologisk kvindelige princip. – Kan man se nogle hovedlinjer i korarbejde sådan som du dyrker det, og så i sport, som du også dyrker? Ikke for at hænge sporten ud; men for at få defineret, få afgrænset. Det er sådan set det spørgsmål, vi har snakket om hele tiden.

J: Jo, det er et godt spørgsmål, fordi – hvis jeg lige tager fat i den anden ende, så er det jo sådan, at som korleder, som mandlig korleder der opdager man jo hurtigt, at man befinder sig i en kvindeverden faktisk. Rent kvantitativt der fremgår det klart; der er altid masser af sopranner og alter. Når det er børn, så er der meget få drenge. Det er ved at vende lidt, gudskelov, og det er da et af mine mål også, – jeg kan ikke begribe, at det skulle være sådan. Det ville være fint, hvis flere mænd ville indse, at der var noget positivt. . . altså hvis det er sådan, så det er, hvad kalder du det. . .

– *Psykologisk kvindeligt, ikke, receptivt – bl.a. er man jo tvunget til at følge dirigenten, man er tvunget til at give sig hen, når man står som korsanger og så på en måde stole på den person, der står foran, hvis det skal blive godt. Hvorimod som fodboldspiller der skal man formentlig nå bolden, man skal være den, der laver målet helst, ikke?*

J: Der er flere individuelle faktorer, de spiller ind, det er rigtig nok.

– *Man skal ikke bare nå bolden, man skal hele tiden selv tage bestemmelser, – »hvor løber jeg hen nu«.*

J: Jo, det skal man i hvert fald, det er helt sikkert.

– *Og hvad kan man så lære af det, hvad kan man lære af den situation, man kommer i som korsanger?*

J: Ja, det er sådan set det, vi har været inde på, ikke – du må nok afgive noget individuelt, men det er noget individuelt defineret som noget negativt; det at du absolut *skal* udfolde dig, at du *skal* komme med bemærkninger, at du *skal*: »her er jeg«. Det har man også meget tydelige eksempler på blandt korsangere, som faktisk aldrig lærer det der, – som *skal* markere sig. Men alt andet lige må man nok sige, at den der negative form for individualitet, den lærer man, tror jeg, ganske langsomt at transformere til noget andet. En anden form for individualitet som jeg synes er positiv. Det er så banalt, »lad os løfte i flok« – det er der subtile eksempler på, og der er også direkte kontante. Et meget enkelt kontant eksempel som man tit oplever som korleder og –sanger, er, at hvis du er en lillebitte gruppe – hvis der er mange fraværende eller hvis man synger noget i en kvartet, så kan det ikke lade sig gøre. Du kan simpelthen ikke synge det rigtigt alene, fordi koncentrationen kan ikke bære henover de lange passager, men det går fint når vi er mange. Og det er en definition – du kan ikke undvære individerne, men individerne er bare ikke nok, alene. De må simpelthen være sammen om den der opgave, og det giver en oplevelse, tror jeg, til sidst, når det så lykkes.

Musik som formidler

– *Det er faktisk en utrolig opdragende effekt, der ligger i det.*

J: Ja, det mener jeg, det er, det må det være. – Det gælder jo også en fodboldklub, det er klart, det er ikke rart at spille ti mand, når man skal være elleve, så det er sådan lidt det samme på det plan. Men på et højere, mere subtilt plan der mener jeg også, man kan godt selv fornemme at man er med som individ, og hvis du svigter, så svigter du altså kollektivet. Og den tilbagevirkende effekt er, at så svigter du altså noget i dig selv.

– *Tror du, at musik er specielt egnet til at formidle en oplevelse af den art, eller er det tilfældigt, at vi arbejder med musik?*

J: Nej, det er bestemt ikke tilfældigt. Musik har nogle fantastiske muligheder – og ikke mindst korsang. Det er det med stemmen, som sidder tættere ved.

– *Ja, hvad er det egentlig, den sidder tættere ved?*

J: Tættere ved hjertet. Du har den simpelt hen med, og det er en del af dig selv. Du kan købe en billig saxofon og du kan muligvis få den til at spille smukt, og du kan købe en dyr guldsaxofon. Men det er altid noget du har købt, det er noget, der er udvendigt alligevel. Du får aldrig den samme kontakt, som du gør til stemmen.

– *Så er der vel også det aspekt i det, at man ikke kan påvirke stemmebåndene ved ren hjerneaktivitet – at spalting af hoved og krop ikke lader sig ske i forbindelse med sangen, fordi man kan simpelthen ikke sige: Gør sådan og sådan.*

J: Nej, det er rigtigt – hvilket jo stadigvæk er sangpædagogernes kors, kan man sige.

– *Det er også deres mulighed for at leve, ikke?*

J: Det er det. Der er mange, der overlever på den. Nej, det er noget meget personligt. Men altså det er jo et godt spørgsmål det andet, – hvad er det så musikken kan. Og det er måske også meget godt man ikke lige kan definere det. Man kan i hvert fald se det. Jeg

har engang været på et matematiklærerkursus for mange år siden. Når jeg sammenligner med musiklærerstævner – hvordan det går helt anderledes allerede den første dag fremmede mennesker er sammen. Det er bare f.eks. en enkelt folkedans; så har de rørt ved hinanden og så tør de snakke. Matematiklærerforeningen derimod, det var sådan koldt og stift i tre dage, og så var der fest den sidste aften. Så var de dødbørusede og mændene voldtog damerne. Ja, kvinderne voldtog også mændene – og så rejste de hjem næste dag, de kunne ikke huske hvad de hed, de kendte slet ikke hinanden. – Hvor det er meget mere naturligt at man snakker og rører ved hinanden.

– *Man kan sige, at de psykiske energier faktisk kan flyde frit igennem et medium som musik. Man rører også ved hinanden når man synger, uden at man rører ved hinanden, fordi der er energi, – man kan også mærke naboens følelsesmæssige udladning gennem sådan en musikalsk form.*

J: Ja, det er rigtigt.

Repertoirevalg – psykologisk og historisk set

– *Hvis du ser over hele din karriere som korleder, hvordan vil du så beskrive dit repertoirevalg i de virkelig store linjer? Hvilken musik har du valgt og hvorfor?*

J: Først og fremmest har jeg udvalgt musik, som passer til de mennesker, der skal udføre den. Det skal være noget, som folk har chance for at – jeg vil næsten sige – realisere sig selv igennem, – noget som folk er på højde med – teknisk, musikalsk og menneskeligt – så de har reel mulighed for at være medskabende, og ikke blot reproducerende. Endvidere skal musikken – også fra et korn menneskes synspunkt – være skruet godt sammen. F.eks. er mange af de gamle principper for god stemmeføring af universel art og vanskelige at komme uden om. Som sanger må man have nogle stærke, vandrette linier at følge. Man kan ikke

holde ud at være den, der synger en nødvendig akkordtone, for at det »går op«, fordi så har du mindre chance for at udtrykke dig. Et meget godt eksempel er det her med, at der er nogle, der laver rytmisk kormusik på den måde, at de får nogle gode jazzmusikere til at stå og improvisere, og så laver koret klang. Og det er en uheldig måde, for du får ikke nogen oplevelse som korsanger.

– Indenfor det klassiske repertoire er der forskellige epoker, som du forbinder dig mere til end andre?

J: Ja – der er perioder i musikhistorien, som jeg nok tror, jeg har undgået lidt. Det er de perioder, hvor rytmen er fraværende. Hvis du tager middelalderen og lige ser bort fra kirkesangen, så har musikken uden tvivl været meget rytmisk. Og går vi frem til renaissance-tiden, så ved man jo også nu, at den har været utrolig stærk rytmisk. Det kan man simpelt hen se på noderne, og man kan se det, når man begynder at arbejde med de ting. Jeg har lavet meget renessancemusik og siger tit til mine sangere, at det her det er rytmisk musik på en anden måde, på en gammel måde. – Og barokmusikkens »motor«: continuogruppen sørger jo også for gode, faste pulsslæg. Men går vi så længere frem, så bliver det rytmiske faktisk undertrykt. Det begynder så småt i klassiken – men blir helt tydeligt i den romantiske periode. Dernæst vender den tilbage i vort århundrede.

Derfor i repertoirevalg – da jeg nødig vil undvære det rytmiske, jeg kunne også sige det kropslige element i mit korarbejde – der kan

man sige, det er den gamle rytmiske musik og den nye rytmiske.

– De slår bro til hinanden.

J: Man kan slå bro, ja. Rytmen som jo – det er bare så banalt, ikke – men som ligesom er genopdaget. Da vi opdagede, at der var spændende musik i den nye verden.

– Man taler om, at det der er rytmens karakteristiske træk det er, at det giver en motorisk udladning hos dem, der synger – den virkning rytmen har på mennesket: Man får mulighed for at komme af med den indre spænding igennem en motorisk afladning. I modsætning til melodisang, som er mere orienteret mod en hjerneaktivitet. Det er en højere form, en sublimeret form for udtryk, som kommer frem, når man synger en musik, som er meget melodiorienteret. Det vil sige, det er dybere lag i bevidstheden, som rytmen forbinder sig til end melodien. For slet ikke at tale om harmonien som er endnu højere lag, fordi det forudsætter, at man kan høre en klanglig sammenhæng. Hvad visse amatørkor faktisk ikke. . . Det skal de i hvert fald først lære, det er ikke noget, der kommer af sig selv. – Det vil sige, man med musik kan trænge ret dybt ned i. . .

J: I nogle bevidsthedslag. Jo, men det er rigtigt. Det, du siger, svarer jo også helt til menneskets udvikling; den evne, der sidst udvikles hos børn, det er den harmoniske. Det er først, når de er en 10–12 år, at de overhovedet kan høre harmonier som noget meningsfuldt. Hvorimod klang er det første, klangforskelle – moderens stemme, gal eller glad. Så kommer

rytmen som noget meget tidligt. 1-årige børn kan jo sagtens holde en puls.

– Har du nogensinde tænkt på, at det kan være en regressiv tilbøjelighed, at man vender helt tilbage til den rytmiske form?

J: Nej, jeg er heller ikke sikker på, det lige frem er regressivt. Det er noget, der har været glemt; og det er der andre grunde til. Det er ikke musikalske, tror jeg; det er samfundsmæssige. Det er svært at forklare, det er en hel doktordisputats at gøre rede for.

– Du får ti linjer!

J: Nej, men der er ingen tvivl om, det har noget med hele livsstilen at gøre. Hvis nu vi lige holder os til Europa; det skal vi jo gøre, det er dér, den har manglet. Den kører jo netop videre. – Solidariseringen med den tredje verden det gør, at vi opdager nogle ting. Og så har vi taget det med i vores kunstneriske palet, og det synes jeg er fantastisk godt.

Og det har jo i sidste ende noget at gøre med det med at lave verden om gennem kormusik – at genindføre rytmen som et vigtigt element.

John Høybye

Lektor på Danm. Lærerhøjskole og ekstern lektor på Kbhvns. Universitet. Komponist og arrangør. Har undervist i Folkeskolen, på HF-kursus og på seminarium. Er et kendt instruktørnavn fra talrige koretodikkurser, børne- og voksenkorstævner. Har været gæsteinstruktør i Norge, Sverige, Finland og Tyskland. Er leder af TRITONUS-koret og MUKO.



Kor-rock imod resignation

af Jens Johansen

I Gymnasiernes Musiklærerforenings nye publikation »Musik 90«, der indeholder artikler om gymnasieundervisningen af både opsamlende og fremadpegende karakter, finder man næsten side om side en 11-siders kraftfuld artikel om »Frivilligt sammenspil« og en noget blodfattig og visionsløs 3-siders artikel om »Korsang og orkesterspil i gymnasieskolen i dag«. Læst med udgangspunkt i den rytmiske musiks trivsels- og anvendelsesmuligheder i gymnasiet er der er afgrund mellem de opfattelser, som de to artikler mere eller mindre direkte lægger for dagen. Man skal selvfølgelig være varsom med at tage sådanne artikler til indtægt for en generel holdning, men jeg tror desværre alligevel, at der er en god portion almengyldighed indeholdt i dem. I det følgende vil jeg forsøge at præcisere, hvori denne forskel i opfattelsen af den rytmiske musik består, samt give et bud på, hvad der kan (og efter min mening bør) gøres for gymnasiekorsangens vedkommende for at rette op på skævhederne.

»Rock« og »Moderne rytmik«

Holdningsmodsatningen kommer klart til udtryk allerede i starten af artiklerne: i Rødovre laver sammenspilsgrupperne »rock imod resignation« og i Hjørring synger koret af og til »moderne rytmiske arrangementer«. Udtrykket »rock imod resignation« er klart nok: man respekterer den rytmiske musik (og dermed eleverne), man vil noget med den, den bliver forstået i en større sammenhæng og bliver ikke bare degraderet til et pædagogisk fif, der skal få eleverne til at interessere sig for at udøve musik på en eller anden led. Artiklen giver selv svaret på, hvorfor det er sådan. Det har nemlig ikke bare med selve musikken at gøre. Situationen rytmisk sammenspil har de bedst tænkelige muligheder for at opfylde kravene om anti-autoritet, gruppearbejde og elevstyring, og den fremmer elevernes selvstændiggørelse. Opfyldelsen af disse krav er næsten direkte indbygget i situationen.

Det forholder sig nærmest stik modsat for **korlederen**. I korarbejdet er læreren pr. definition autoriteten, gruppearbejde,

f.eks. i udarbejdelsen af arrangementer og i indstuderingen, er en umulighed, og situationen stiller store krav til elevernes tilpasningsevne.

Men ikke nok med det. Den stakkels korleder, der gerne vil imødekomme eleverne ved at arbejde med deres egen musik, bliver stillet overfor det problem, at der faktisk ikke er nogen selvstændig rytmisk kortradition at forholde sig til og en materialebank at tappe af. Der er kun en stor kasse, der hedder »moderne rytmiske arrangementer«. Dette er imidlertid et vagt og meget vidtfavnende begreb, som omfatter de sidste 60 års rytmiske musik så som bl.a. jazz, spirituals, stiliserede calypso'er og folkemusik fra alverdens lande. Elevernes egen musik, rock'en, jazz-rock'en, reggae'en og funk'en m.v., er derimod meget sparsomt repræsenteret i denne kasse. Således indeholder hæftet »11 rytmiske Korsatser 1981« (!) udgivet af Kor 72, 4 jazz-arrangementer, 3 spirituals, 2 kanons, 1 3-st. bluesarrangement og endelig 1 dansk beatsang, der ikke optræder i en egentlig korsats.

For den såkaldte progressive, rytmisk-orienterede lærer er det derfor den mest oplagte og letteste løsning at kaste sig over det rytmiske sammenspil. Her er der masser af materiale at tage af både på plade og efterhånden også på noder, det reproduktive udtryk kan blive rimeligt autentisk, kravene til lærerrollen er nærmest opfyldt på forhånd, og eleverne har gode muligheder for selv at udvælge, arrangere og endog komponere. Men sammenspil bliver meget let for de få. Tilbage står en hel masse forsigtige elever, som ikke rigtig tør være med, men som alligevel gerne vil have et aktivt forhold til deres personlige musik. For dem er en bedre løsning koret, hvor de kan støtte sig til hinanden og opleve den værdifulde fornemmelse af, at det nytter noget at være mange om at lave noget. Jeg er overbevist om, at man kan bibringe disse elever lige så store oplevelser i korinstitutionen som i rytmisk sammenspil, og dette gælder både i faglig musikalsk og social henseende. Derfor må sammenspilsgrupperne ikke oprettes **på bekostning** af et kor. Der skal være plads til begge dele.

Problemet er bare, at det ikke nytter at starte et kor sådan uden videre og køre det efter den traditionelle model. Der må nytænkning til, både hvad angår arbejdsformen, arbejdsopgaverne og repertoiret. Et gymnasiekor skal ikke bare have et officielt tilpasset ansigt, som repræsenterer skolen ved bestemte lejligheder. Det må også have et helt personligt og levende ansigt, som repræsenterer elevernes holdninger. Et kor tilhører ikke skolen eller læreren, det tilhører eleverne. Selvfølgelig skal korlederen have visioner og ambitioner på korets vegne, men de må hele tiden justeres efter elevernes ønsker og behov.

Jeg kan naturligvis ikke give en generel opskrift på, hvad man skal gøre for at opfylde disse krav. Men jeg kan forsøge at give et billede af, hvad vi foreløbig har gjort på Marselisborg Gymnasium, hvor jeg sammen med adjunkt Eva Kullberg har ledet koret de sidste 6 år.

Arbejdsformen, arbejdsopgaverne og repertoiret

Vi har hele tiden været mindst to lærere om at lede koret, og det har vist sig at have mange fordele. Dels undgår man lettere rollen som ophøjet enehersker, dels virker det forfriskende og inspirerende på både elever og lærere, at det ledende ansigt ofte bliver skiftet ud, og dels giver det mulighed for at dele koret i indstuderingsprocessen. Men i øvrigt må arbejdsformen hele tiden indrettes efter de arbejdsopgaver, man har valgt, og det samme gælder repertoiret. Når jeg nævner arbejdsopgaverne som bestemmende for repertoiret skyldes det, at vi ofte først sammen med eleverne har besluttet hvilken koncerttype, vi ville lave: hvor, for hvem og under hvilken form.

Arbejdsopgaverne har typisk været forårskoncerterne, som i de senere år har taget form af hyggelige café-koncerter, den årlige jule-kirkekoncert, fællestimer eller aftenkoncerter på udenbys gymnasier og højskoler, fælleskoncerter med andre gymnasiekor på udvekslingsbasis, kordramatik og rock-opera. På grund af det ret høje aktivitetsniveau har det været svært at få tid til at arbejde med ting, som vi lavede udelukkende for vores egen skyld, og som ikke direkte havde en koncert for øje. Til gengæld har repertoiret været tilrettelagt således, at så vidt muligt alle elever har haft et personligt engagement i det og dermed følt et behov for at videregive det til andre. I øvrigt er selve koncerten jo heller ikke altid det væsentligste, men det er

derimod alle de sociale oplevelser, der knytter sig til en koncert: arbejdet på en fælles opgave, mødet med andre gymnasiekor, samværet i koret, festerne bagefter etc.

I planlægningen af repertoiret har elevernes **egen** rytmiske musik indtaget en central placering. Man skal ikke opfatte dette således, at vi har forsat hele den klassiske korttradition. Vi har **også** opført de traditionelle klassiske korværker som f.eks. Gades »Elverskud« og Händels »Messias«. Endvidere har vi opført et stort eksperimenterende kordramatisk værk af Per Nørgård. Alt dette synes jeg er godt og rigtigt og uvurderligt. Men vi har samtidig forsøgt at give den rytmiske musik en selvstændig værdi, bl.a. ved at have et fast rock-band knyttet til koret og ved at lave koncerter og koncertrejser med et rent rytmisk sammenhængende program. Vi har med andre ord forsøgt at undgå, at de rytmiske arrangementer blev et kulørt sukkerovertræk, der skulle få den bitre klassiske pille til at glide ned. Ligesom vi naturligvis har forsøgt at undgå, at den klassiske pille faktisk blev bitter.

Arrangementsproblemer

Som nævnt er det svært at finde færdige korsatser, som bygger på den nyere rytmiske musiks principper. En stor del af det udgivne materiale forholder sig til de klassiske regler med skyldig hensyntagen til korrekt stemmeføring, dissonansbehandling og modbevægelse. Men sådan er rytmisk musik sjældent opbygget. Den bygger tværtimod i vid udstrækning på parallel treklangsbevægelse i de øverste stemmer med bassen som en selvstændig modstemme. Et meget fint eksempel på dette finder man i Karsten Tanggaards arrangement af Weather Reports/Manhattan Transfers »Birdland«, trykt i »Jazz, en arbejdsbog«, (Egtved 1980). (Ex. 1).



Flere af arrangementerne i mit hæfte »Satser på dansk« (Publimus 1981), bygger på det samme princip. Det er en meget enkel teknik, som foruden at den klinger rimeligt autentisk også har den fordel, at den kan tilpasses en hvilken som helst kortype: bassen kan overlades til en el-bas, resten af stemmerne kan ombyttes næsten ad lib. og evt. udføres af et kor af lige stemmer. Desuden har teknikken en indbygget garanti for, at satsen hurtigt kommer til at fungere, også med mindre trænede korsangere. Og endelig tror jeg, at mange vil finde det forfriskende at synge med på teksten efter de mange arrangementer med konsonantløse akkompagnerende flydestemmer!

Det rytmiske repertoire

Men satsteknikken gør det jo ikke alene. Den skal også anvendes på et fornuftigt materiale, og man kan med rette sætte spørgsmålstegn ved værdien af f.eks. at reproducere de nyeste danske hits. Værdien af at synge Sebastians »Romeo« er først og fremmest af pædagogisk karakter. Den kan fremkalde en umiddelbar sangglæde og løse op for stivnede tunger. Det er selvfølgelig heller ikke så dårligt, men gold reproduktion er i sig selv perspektivløst og måske også lidt farligt. Faren for at fællesskabsfølelsen går tabt lurер lige om hjørnet, hvis den enkelte elev glemmer de andre og kun oplever sig selv i stjernens billede til akkompagnement af et rock-band. I øvrigt skal man ikke være blind for, at den samme fare ligger i sammenspilsgrupperne. Drømmen om at være stjerne er her endnu nemmere realiserbar, bl.a. i kraft af de andre elevers dyrkelse af bestemte grupper og individuelle personer ved de lejligheder, hvor grupperne optræder offentligt.

I forbindelse med denne artikel er der aftrykt et arrangement af Sneakers-nummeret »På den grønne gren«. Jeg har valgt at

arrangere dette nummer, fordi det i næsten alle henseender er temmelig meget anderledes og mindre klichéfylt end hvad vi er vant til i den populære ende af den danske rock-musik. Men det er også langt sværere. Det udfører ikke sig selv, og det stiller store krav til både kor og det absolut uundværlige rock-band.

Men »På den grønne gren« er selvfølgelig stadigvæk en transformeret solo-rocksang, og det egentlige problem er stadig ikke løst: hvordan skaber man en selvstændig rytmisk korstil, som er loyal overfor den rytmiske musiks udtryk og som samtidig forsøger seriøst at integrere rock-band og kor på dets egne præmisser?

Det lykkedes i sin tid for Duke Ellington i hans »Sacred Concertos«, og der er da også fremkommet flere vellykkede forsøg i de senere år. Men man kan næsten altid sætte en kritisk finger på et eller andet. Teksterne har f.eks. svært ved at følge med: vi kan ikke blive ved med at synge om jordens skabelse og Kyrie Eleison selv om musikken er aldrig så rytmisk.

Problemet har mange sider, og til løsning af nogle af dem bliver vi nødt til at bede om hjælp udefra. Dels må fritidsmusikken have flere timer til rådighed, så der bliver plads til at eksperimentere med **både** sammenspilsgrupper og kor, lave fællesprojekter, cabaret'er og rock-musicals. Dels må vi fortælle rytmiske musikere, komponister, arrangører, forfattere og ikke mindst nodeudgiverne, at der er et voldsomt behov for en fornyelse af det rytmiske kormateriale. For hvorfor skal man lade sig nøje med »moderne rytmiske arrangementer«, hvis man tror på, at det også kan lade sig gøre at lave »kor-rock imod resignation«?

PÅ DEN GRØNNE GREN.

S
A

T
B

KL.

Bas

Tr.

1. DEN LANGE DAG STAND-SEER KLOK-KEN FEN, SÅ FÅR VI FRI, PAK-KER VO-RES TING OG TÅR HEN
2. DET SHUK-KE HUS, MAR-HOR-TRAP-PE-STEN, DEN LY-SE LUFT, DUF-TEN FRA EN LIL-LA SY-REN
3. DET SHUK-KE HUS, IN-GEN SÅEL AT SE, DET TOM-ME RUM, LY-DEN AF DET TREMD-TE T.V.

TIL CODA

1. VERS

S
A

T
B

KL.

Bas

Tr.

TRA-FIK, TRA-FIK LAR-MER I EN STRØM HJERTIL T.V. TRYK-KON-TAK-TEN IND I EN DRØM
ET HVIDT STA-KIT HEG-NER HA-VEN IND, ET FLAG TIL TOPS BØL-GER I EN SOM-MER-LIG VIND
I SKÆR-MENS LYS PÅ ET BIL-LED-RØR SER VI OS SELV KIG-GER UD I-MØD OS OG SPØR

1. VERS

2. og 3. vers LILLE KOR

2. (SOH-MER-LIG VIND) } ÅH,
 3. (KIG-GER OG SPØR) }

KOM - MER VI MED PÅ FILM, HÆR-VER VI AT HÆRTET

KL

Ba

Tc

SLÅR, SER VI DET ØKE PÅ FILM FLASH NÅR VI STÅR, (FLASH NÅR VI STÅR) PÅ DEN GRØN-NE

4x

LILLE KOR

KL

Ba

Tc

Handwritten musical score for a song. The score is written for five parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and Keyboard (Kl). The lyrics are in Danish.

Lyrics:
 GREN _____ WO-U WO - U WO-U WO-U _____ HES JEH _____ JEH JEH

The score includes first, second, and third endings, marked with "1. 2. 3." and "14.". The piece concludes with a double bar line and a fermata, marked "dal. S".

Handwritten musical score for a Coda section. The score is written for five parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and Keyboard (Kl). The lyrics are in Danish.

Lyrics:
 (1) TRYK-KON-TAK-TEN IND I EN DRØM _____

The score includes a first ending, marked with "1.". The piece concludes with a double bar line and a fermata, marked "CODA".

EFTER 3. VERS GENTAGES 1. VERS MED CODA.



Korportrætter

Hver måned bliver nye kor dannet. Nogle kor specialiserer sig i et afgrænset repertoire, nogle kor udvider arbejdsområdet til også at omfatte drama og bevægelse og nogle sangere gør sig tanker om hvordan et kor skal fungere og organiseres for at de vil føle sig hjemme i det. MODSPIL har talt med Nota-koret fra Århus, Korlasje fra København og fra Bach-koret har vi modtaget et selvportræt.

Portræt af »Korlasje«

– et københavnsk amatørkor

ved Lars Nielsen

En lørdag eftermiddag i november traf jeg dirigenterne Ellen Hess-Thaysen og Svend Rastrup Andersen til prøve med dele af deres kor, som kalder sig »Korlasje«. Koret øvede til en koncert i Göteborg, hvor de skulle være med til at markere den italienske komponist Orlando di Lasso's 450 års fødselsdag.

Hvorfor hedder I »Korlasje«?

Det er selvfølgelig inspireret af begrebet collage. Vi synes, det begreb karakteriserer vores kor. En alsidighed, at vi er meget forskellige og en forvirrethed. Det at synge i kor er mange ting på een gang, mange stemninger og mange mennesker.

Hvor gammelt er koret og hvordan begyndte det?

Vi begyndte for lidt over et år siden. Ellen og Svend begyndte fra bar bund med at finde sangene ved at lave opslag og dele sedler ud på biblioteker og i kirker osv.

Består koret af musikstuderende?

Nogle af medlemmerne er musikstuderende og andre studerer andre fag, men fælles er at de fleste er begyndt at synge i kor i en tidlig alder. Vi er 25 ialt. Aldersmæssigt er der ikke nogen særlig stor spredning. Gennemsnitsalderen er omkring 25 og desværre er der nogen der har forladt koret, fordi de følte sig for gamle.

Der er en optagelsesprøve hvor man foruden at vise, at man kan synge og synge fra bladet også skal vise, om man er istand til at lytte sig ind på klang og stemning i en sang. Det foregår ved, at man i koret har nogle småsatser som de gamle medlemmer kan, men som en ny sanger skal kunne lære og som skal synges sammen med 3 andre. Man skal altså både synge de rigtige toner, men også lytte sig ind på den klang gruppen har og falde ind i den.

Hvad synger I?

Det cubanske er nok det vi er bedst til. Det var det vi startede med og vi gjorde det, fordi vi syntes at den type musik lagde op til nogle ting som anden kormusik ikke gav mulighed for at dyrke. Det er muligt at sætte instrumenter på, der er mulighed for at improvisere. Man kan bryde ud af korsatsen og digte videre selv med ostinatfigurerne som baggrund. Materialet stammer dels fra Gunnar Ericsson og dels fra cubaneren Electo Silva der lavede kursus i Göteborg sidste sommer. Ud over det cubanske synger vi Holmboe, svenske viser, Lasso, I skovens dybe stille ro. Altså et meget blandet program.

Hvorfor synger I i kor?

Jeg kan godt lide at give udtryk for noget i mig selv og det føler jeg nogen gange, jeg gør, når jeg synger i kor.

Er der forskel på at spille et instrument og at synge?

Ja. Min stemme er mit personlige instrument. Der er ingen anden, der spiller på mit instrument.

Jeg synger i kor, fordi det giver mig en kollektiv oplevelse, som jeg ikke oplever i mit daglige arbejde. Den oplevelse kan man også få ved at lave andre ting, men netop at synge er så intimt, så meget dig selv at kombinationen af det kollektive med det meget personlige gør, at det bliver en speciel oplevelse.

Er der ikke en fare for at man mister sig selv, at man bliver underlagt dirigentens luner?

På det punkt adskiller dette kor sig fra mange andre, jeg kender. Vi forsøger at arbejde kollektivt med Svend og Ellen som vejledere. Vi indlærer f.eks. en stemme ved at gruppen synger stemmen i ring. Det betyder, at vi udover at lære noderne er med til at lave frasing. Det er ikke altid dirigenten der siger, at sådan skal I synge, men af og til os der kommer med forslag.

Vi forsøger at flytte og nedbryde nogle af skrankerne mellem dirigent og sanger ved at improvisere i opvarmningen, lave klangforløb og forskellige dramaøvelser.

Men det er vigtigt at fastholde, at det ikke kun drejer sig om at bevare sig selv intakt. Det drejer sig også om at give slip på sig selv og flytte sig og så vende tilbage en lille smule forandret.

Hvorfor dirigerer I?

Der er nok nogle ekshibitionistiske træk i mig, der får mig til at stille mig op som centrumsfigur, men jeg har, efter jeg er kommet igang, opdaget at det ikke duer med den holdning. Den fascination der ligger i at koret er imponeret af dirigenten og hvor dirigenten prøver at imponere koret er ikke holdbar. Vi forsøger at komme ud over det ved at så mange blander sig og kommer med gode ideer, men det kan være svært at få en helhed ud af det og holde en linje og det er bagdelen ved det. Der er selvfølgelig på en led et paradoks at forsøge at undgå at blive en autoritet og i virkeligheden være den der træffer afgørelserne i sidste ende.

I selve indstuderingen kan det være svært at få alle med til at bestemme, men i alle andre forhold er det utrolig vigtigt og det kan lade sig gøre, hvis man tager sig den tid der er nødvendig. Vi snakker meget i vores kor, og vi lægger vægt på at alle deltagere i diskussionerne.

Laver I koncerter?

Indtil nu har vi ikke haft så mange koncerter. Vi har sunget på Krogerup højskole ved karnevallet og i Vognhøjlet og vi skal synge på Sct. Hans hospital, hvor vi ovenikøbet får lidt penge for det. Men det primære er stadig oplevelsen hver torsdag til korprøven.

Tror I, I kan bevare jeres indre liv, jeres diskussioner når der begynder at blive efterspørgsel efter jer?

Det er endnu ikke nået at blive sådan, fordi vi bare siger nej, hvis vi ikke synes, vi har tid. Der er ingen, der får lov til at løbe af med koret. Hvis man har for meget at lave, kommer det til at gå ud over engagementet og det må det ikke.

Vi har en dramagruppe på 8 mennesker der samles hver lørdag. De arbejder med at bryde den traditionelle koncertform, som vi synes er ret kedelig. Et af forsøgene fandt sted på Krogerup højskole. Vi forsøgte at lokke publikum hen til koret og vi forsøgte at lokke os selv ud blandt publikum. Vi sang de cubanske sange og vi lærte publikum ostinaterne. Når de kunne dem, improviserede vi og lavede nye figurer. På den måde stod 80 mennesker og sang og bevægede sig i 3 kvarter. Over samme ostinat. Og der var vist ingen, der syntes det blev kedeligt.

Vi trykker ikke programmer. Dels har vi ikke råd, dels liver det lidt op på koncerten at kormedlemmerne præsenterer vores numre.

Der er en fare for at vi, når vi stiller idealer op for os selv, kommer til at fremstå som en lille smule hellige. Som et navlebeskuende kor der bare sidder og snakker. Sådan kan man måske godt opleve os og sådan virker det i perioder også på os selv.

»Musik som gruppeerfaring indebærer i sig befrielsen fra ensomhedsangsten, og det er en af musiknydelsens centrale faktorer, selv om også andre kunstarter kan formidle en gruppeerfaring. Formålet med mange former for musik synes at være ophævelsen af ensomhedsangsten: fællessang, sangkor, kampsange. Når man fløjter i mørket er dette jo også et udtryk for at ensomhedsangsten skal drives på flugt«. (Heinz Kohut: Om musiknydelse).

Bachkorets 10-års jubilæum

Bachkoret er et københavnsk kor, som gennem de sidste 10 år har forsøgt at bidrage til byens koncertliv ved opførelser af Bachværker for soli, kor og orkester.

Starten

Københavns musikliv har i mange år været præget af traditionelle og gentagne opførelser af i forvejen kendte værker, eksempelvis ofte 10-15 opførelser af Händels Messias hver jul.

Allerede for 10 år siden besluttede en gruppe korsangere at gøre noget for at udvide koncertrepertoiret til også at omfatte de mindre kendte værker – i første omgang Bachs omfattende kantateproduktion.

Johann Sebastian Bach (1685-1750) skulle som led i sit arbejde som organist og kantor ved Thomaskirken i Leipzig skrive en kantate til hver søndag. Det gjorde han gennem ca. 5 år – en fantastisk produktivitet, også når man betænker, at Bach samtidig skrev mængder af orkesterværker, koncerter, musik for orgel, for cembalo, for kor, for slet ikke at tale om de store vokalværker: h-moll messen, Matthæus-passionen, Juleoratoriet (som iøvrigt består af 6 kantater), Johannes-passionen osv., osv.

Af disse kirkekantater er omkring 200 bevaret, og det var dem, **Bachkoret** nu satte sig for at gøre bekendt for publikum. Dirigent for koret blev docent **Frans Rasmussen**, som påtog sig at samle yderligere frivillig musikalsk arbejdskraft i form af orkestermusikere og vokalsolister.

Den første Bach-opførelse fandt sted i Enghave Kirke den 9. april 1972, hvor kantate nr. 10, »Meine Seele erhebt den Herrn« og kantate nr. 76, »Die Himmel erzählen die Ehre Gottes« stod på programmet.

Efter denne første uprætentiose koncert var der almindelig enighed om, at denne form for koncertaktivitet burde fortsættes, og at de Bach'ske kantater i givet fald ville rumme stof til mange års virksomhed. Der blev dog ikke truffet nogen beslutning om langsigtet planlægning.

De første år

Korets koncerter i de følgende 5 år havde det første arrangement som forbillede; desværre viste det sig dog stadig vanske-

ligere at skaffe interesserede (ulønnede) musikere og vokalsolister. Også korets arbejdsform voldte organisatoriske problemer, idet medlemmerne ikke var samlet gennem længere tid, men kun i forbindelse med indstudering inden et konkret koncertprojekt. Ikke desto mindre lykkedes det dog at bringe 9 kantater til opførelse i årene 1972-76.

Omkring 1976 reorganiseredes koncertvirksomheden, idet der for korets vedkommende nu også arrangeredes a cappella-koncerter – ofte andre steder i landet end København – og regelmæssige korprøver med et dermed kontinuerligt arbejdsforløb blev muligt. Endelig blev det besluttet, ikke mindst for at højne koncerternes kunstneriske standard, at gøre brug af (betalte) professionelle musikere og vokalsolister, hovedsagelig hentet fra Radiosymfoniorkesteret og Radiokoret.

Opførelserne

I de 10 år, der nu er gået, har Bachkoret fremført 16 af Bachs kantater (ved 22 koncerter), afholdt en hel del a cappella-koncerter og været på turnéer til Schweiz og Sverige.

Også andre komponister end Bach har stået på programmet: ved flere lejligheder (og i radioen) har koret opført den latin-amerikanske »Missa Criolla«, og af andre store værker for soli, kor og orkester kan nævnes 3: Puccini's »Messa di Gloria« og 2 store, ukendte **danske** værker, nemlig Niels W. Gades »Korsfarerne« og Lange-Müllers »3 Psalmer«, som opførtes sidste efterår.

Koret og dirigenterne

Bachkoret består af omkring 35 sangere – et kammerkor, men dog større end det, som Bach skrev sine værker for. Flere gange har vi dog udvidet antallet, når der har været brug for det, og bl.a. samarbejdet med andre kor.

I de fleste af Bachkorets 10 år har **Frans Rasmussen** været vor faste dirigent, i de sidste par år dog på løseres basis, idet Frans' ansættelse som Syngemester ved Det kgl. Teater har gjort den fastere tilknytning til koret uoverkommelig. Samarbejdet med Frans har dog fortsat omkring større projekter, og vi har klaret hverdagen med free lance-dirigenter, og desuden samarbejdet med **Michael Schönwandt**, **Richard Cooke** (dirigent for London Symphony Orchestra Choir) og **Steen Lindholm**.

Fra 1982 har vi dog besluttet at få en fast dirigent igen, og valget er faldet på **Jørgen Fuglebæk**, som vi glæder os meget til at arbejde sammen med.

Status

Skal man nu gøre status, så må man på positivsiden sige, at det faktisk er lykkedes at udvide koncertpublikums repertoirekendskab; de værker, koret har valgt at fremføre, har i stadig større omfang talt til musikinteressen, og koncerterne har altid været velbesøgte.

Vi er sikre på, at der er brug for og interesse for et kor, der tager værker op, som trods høj kvalitet ikke indgår i det hjemlige koncertrepertoire. Og selv finder vi det dejligt, lærerigt og spændende at stifte personligt kendskab med musikken, ikke mindst Bach, som nok altid vil stå os nærmest.

På negativsiden må vi derimod straks fastslå, at det bliver stadigt vanskeligere at gennemføre vore koncerter i økonomisk henseende. En opførelse af et værk for soli, kor og orkester løber i dag op i nærheden af 25.000 kr. i honorarer, annoncering og plakater, og i entréindtægter kan man næppe påregne mere end højst 8-10.000 kr. Det er et stort beløb, der således skal dækkes ind på anden måde, og det har kun kunnet lade sig gøre ved hjælp af småindtægter fra korets a cappella-koncerter, kontingent fra korets medlemmer og stadigt mindre mulighed for offentlig støtte. Hver gang har det faktisk været lidt hasard!

Jubilæet

Vores faste holdepunkt gennem årene har været **Holmens Kirke**, som har dannet ramme om de allerfleste af korets koncerter. Den smukke barokkirke har passet perfekt til Bach og os, og det var også her, koret afholdt **jubilæumskoncerten, søndag den 28. november kl. 20**. På programmet stod – naturligvis – 2 værker af Bach: **MAGNIFICAT** og **HIMMELFAHRTS-ORATORIUM** (kantate nr. 11).

Fremtidsplaner

Efter jubilæumssæsonen skal koret i gang med den første hele sæson med den nye dirigent, Jørgen Fuglebæk.

I foråret har vi planer om at prøve kræfter med endnu et forholdsvis ukendt dansk værk, formodentlig Peter Heises »Tornerose« for soli, kor og orkester, i samarbejde med Københavns Ungdomssymfoniorkester. Og til juni rejser koret på turné til Norge med et nordisk program for kor og klaver, bl.a. bestående af et hidtil ukendt værk af Grieg.

Længere går planerne ikke endnu, men det er i hvert fald utænkeligt, at vi ikke skulle finde på noget spændende til Bachs 300-års jubilæum i 1985!

Ingeborg Rørbye

NOTA – et korportræt

ved Arne Kjær

Dette korportræt er lavet på grundlag af en snak, som fandt sted den 2. december 1982 efter korets ugentlige korpøve. Deltagerne i denne interview-samtale var, foruden undertegnede: Alice Skov Hansen, Marianne Bager, Dennis Falkenstrøm og Ole Davidsen (korsangere) samt Mogens Helmer Petersen (korets dirigent). – Portrættet består af en **præsentation** og en række **citater** fra samtalen.

Præsentation

Koret er et amatørkor, som består af ca. 50 aktive medlemmer og omkring 15 passive medlemmer. Mogens Helmer Petersen, docent ved Det jyske Musikkonservatorium, var med til at starte koret i 1968, og har gennem de ca. 15 år været korets faste dirigent. Blandt korets nuværende medlemmer er der ingen iøvrigt der har været med fra starten. De »ældste« aktive sangere har været i koret i 9–10 år.

NOTA havde fra starten en vis uformel tilknytning til AUT (Århus Unge Tonekunstnere), og der var således lagt op til, at koret fortrinsvis skulle beskæftige sig med den moderne kor-musik. Mogens Helmer siger om de oprindelige intentioner:

»Jeg tror nok, vi havde nogle ideer om, at koret skulle fungere som et avantgarde-kor. Det var osse meget spændende for så vidt, men jeg tror det er svært at køre et amatørkor udelukkende på ny, avantgardistisk musik, – det er en meget krævende indstuderingsproces, og jeg synes at det var svært at holde sammen på det kor. Der skulle ligesom noget andet til«.

I løbet af 1972–73 begyndte koret at skifte signaler: Andre holdninger og nye ideer kom til at præge koret med det resultat, at områder som »rytmisk korsang« og »kordramatik« nu blev opdyrket, dog sideløbende med det klassiske korrepertoire (bl.a. Palestrina, Bach, Brahms, Stravinsky).

Et enkelt eksempel på kordramatik-genren skal nævnes, nemlig forestillingen »Gegen den Krieg« (sæsonen 74–75), som byggede på tekster af Brecht og musik af Eisler. Det ca. 1½ time lange forløb havde form af en collage med musikalske,

billedmæssige og sceniske indslag. Også i andre tilfælde har NOTA arbejdet med et overordnet tema, – således i »Columbus' Æg«, et stykke om kolonialisme og kulturimperialisme (kordramatik, musik og tekst produceret af koret selv, 1976), og i forestillingen »Retten til et liv i fred« (1979), en »tema-koncert« med musik af bl.a. Victor Jara og Hanns Eisler.

NOTAs repertoire og musikalske praksis er fortsat præget af den store spændvidde, som er antydnet i det foregående: Fra Orlando di Lasso til Per Nørgaard, – fra medvirken i Byorkester-koncerter til gadeoptræden bl.a. i demonstrations-sammenhæng (El Salvador), »Rytmisk korsang« rummer for NOTAs vedkommende foruden de traditionelle spirituals osse sager som arrangeret jazz og en del cubanske sange. Det cubanske indslag i repertoiret er inspireret af Göteborgs Kammerkor, der sammen med Tritonus og NOTA i efteråret 1980 afholdt et »trekors-træf« i Århus, – det iøvrigt mandede ud i en festugekoncert. Endelig skal det nævnes, at NOTA i efteråret 1982 har været på tourné i Italien, og der bl.a. opførte musik af og med den svenske jazzgruppe »Ånglaspel«.

I starten blev NOTAs medlemmer overvejende rekrutteret blandt de musikstuderende ved universitetets musikinstitut og ved konservatoriet. Efterhånden er korets rekrutteringsbasis blevet bredere, så det ikke længere er de musikstuderende, der præger billedet. Unge under uddannelse er dog stadigvæk den væsentligste basis for koret. NOTA er, med dirigentens udtryk, »et ungt kor«, – som i kraft af de ændringer, der fandt sted midt i 70'erne, » . . . så at sige gled over til at blive et ikke-fagligt kor, der var mere bredt sammensat. . . et rigtigt amatørkor«.

Om målsætninger

Dirigent: Målsætningen, det er det som det aktuelle kor synes skal være målsætningen. Vi afgør vores repertoire-politik ved at der kommer nogle forslag på bordet, – det er måske ofte mig der kommer med forslagene, men jeg kan ikke foreslå nogle ting hen over hovedet på folk; de skal vedtages på kormoderne. Vi snakker meget om hvad vi skal synge, og hvad vi ikke skal synge, og om hvornår vi skal optræde og hvor vi skal optræde. Det blir altså godkendt og kommer under afstemning på kormoderne. Dvs. at dermed har du sådan set osse målsætningen for en periode fremover.

Sanger: Vi arbejder altid hen imod en eller anden form for arrangement. Vi har prøvet en gang for en del år siden, efter at



vi havde haft et ret stresset semester, at vedtage, at nu sku' vi ikke ha' noget særligt, – vi havde ikke ret meget. Og det gik altså ikke. Så er det sådan noget med: Nå, men det er måske lige meget om jeg kommer i aften. Det dur ikke rigtig ikke at ha' noget at arbejde henimod, – der skal være en eller anden form for mål.

Om dirigenten, kollektivet og den enkelte

Sanger: Det at synge i kor, det er et meget socialt foretagende. For hvis det skal blive til noget, så skal alle give *deres*, men alligevel smelte ind i sammenhængen. Og en hjælp til at smelte ind i den sammenhæng, det er at ha' en dirigent. Det er osse for at koordinere, for når man står i den ene ende af koret, kan man ikke altid høre hvad der foregår i den anden ende. Og hvis alle bare stod og brølede ud i deres eget tempo og med deres egen lyd, så ville det ikke blive til nogen særlig skøn korsang. Altså korsang det er noget meget socialt, det har noget at gøre med at man *sammen* laver noget. Man skal både indordne sig, og alligevel er man individuelt ansvarlig for helheden.

Sanger: Men man kan måske godt sige, at vi underlægger os dirigenten. Det gør vi i det øjeblik, vi står og synger, men samtidig er det osse os der sir', at det er *det* der vi vil lave. Og hvis Mogens (dirigenten) vil lave noget, vi ikke vil lave, så kan han ikke koordinere noget som helst. Det er en vekselvirkning mellem kor og dirigent.

Sanger: Mogens' opgave det er at lede koret og at planlægge hvad der skal nås på hver enkelt prøve op til et givet arrangement.

Dirigent: (Om den situation at der kun er en enkelt sanger på hver stemme). Det er det med at føle ansvar for stemmen og vide, at nu er det altså *mig* der skal lave det her og ingen andre. Og den fornemmelse tror jeg osse man skal ha', selvom man står i kollektivet. Man skal stadig ha' den fornemmelse, at det er mig der laver det her, det er min indsats, det er min lyd, – og *sammen* med de andre får man så resultatet.

Om »suset«

Sanger: Det er sådan noget som er svært at forklare, for det kan ikke måles og vejes, – altså den oplevelse man har af det. Men det sus det gi'r, når nu den der klang, den lyder ren, og vi alle sammen står dér. Vi er osse et ret stort kor, og det gi'r i sig selv et sus, hvis man kan sige det sådan. F.eks. osse da vi sang tre kor sammen, det er helt fantastisk at stå i sådan et stort kor og være med til at synge. Eller da vi lavede Messias i Lukas-kirken, – det at sidde 200 mennesker eller 300, eller hvor mange vi var, og synge sammen, det er altså en fantastisk oplevelse. Der er et eller andet sus som man oplever.

Dirigent: Netop at opleve resonansen i rummet, og den fylde som en klang har dér, når det lykkes og det er godt. Det er ikke altid det lykkes, men de glimt hvor det lykkes – osse i aften – sådan nogen øjeblikke de er utrolig meget værd. Der mærker man, som du sagde, suset, – og bare det kommer en tre-fire gange sådan en aften, så er det nok. Sjovt nok oplever jeg tit suset ved opvarmningen. Det er en meget skæg erfaring egentlig, at lige de allerførste 10-20 minutter af en korprøve, de er gode til sus, – fordi der har man utrolig god øjenkontakt. Der er



ikke noget der hedder noder, og man har hinanden sådan helt direkte lige på, med kontakt. Og man kan lave nogle gode klange som ikke er komplicerede, og som alle kan forstå med det samme, – og jeg tror, at de klange der kan skabes under sådan en opvarmning, de er meget værd.

Om indlæring

Dirigent: Vi har ikke optagelsesprøve i koret, – det er sådan en god gammel gedigen tradition vi har. Altså man skal ku' komme med den lyst og de evner og det talent man nu engang har, og så må koret prøve at få det bedste ud af det. Og det gør selvfølgelig, at der nogen gange kan komme lidt modsætninger mellem folks evne og så de opgaver, som vi er vant til at ha' med at gøre. Men som regel lykkes det nogenlunde at få de ting til at balancere.

Sanger: Jeg tror ikke, man som tilhører så meget fornemmer den indlæring der foregår. Der er tre måder, jeg kan lære at synge på: Jeg kan dels se på dirigenten, jeg kan dels se i mine noder, og jeg kan høre på de andre. Og alle tre måder spiller en væsentlig rolle. Men når du står og kikker på at vi øver, så lægger du ikke mærke til, at jeg står og lytter til min sidemand og finder ud af: Hovsa, det var vist forkert det jeg sang, – jeg må vist prøve at synge lidt anderledes næste gang; nu må jeg osse prøve at synge lidt kraftigere, for så kan jeg høre mig selv.

Dirigent: Når der nu er de dér vokalproblemer, som vi talte om, – altså fordi der undertiden sidder ret urutinerede folk i koret, så skal man være særlig omhyggelig med at lægge en god klangfornemmelse. Og denne må nødvendigvis osse blive kol-

lektiv, fordi det er noget med at man skal lære at synge op til et kollektivt niveau, og lære at indpasse sig i styrkegrader, med klangkvalitet, og udtryk i det hele taget.

Om det sociale miljø

Hvad er det der sker, når de der blokeringer forsvinder, som i andre sammenhænge gør, at man ikke rigtig tør udfolde sig?

Sanger: Det hænger vel sammen med, at de mennesker som står rundt om én, dem kender man, – ikke kun som sangere, men osse som sine gode venner. At man føler sig helt bundtryk i den sammenhæng. Man ved man har dem allesammen i ryggen. Hvis man lavede et eller andet kiks, så var der ikke nogen der ville sige »adr« bagefter, men der var nogen der ville sige »det gik sgu da meget godt«.

Sanger: Det er vigtigt at vi er sammen uden for den tid, hvor vi synger i kor. Fordi én ting er, at man sidder dér, – men der var ikke så meget ved at sidde der, hvis man ikke kendte dem man sad ved siden af. Når jeg går til kor, så snakker jeg måske ikke med så mange til selve koraftenen, men alligevel har jeg en fornemmelse af, at nu sidder jeg mellem mine venner. Og det skyldes selvfølgelig, at jeg kender dem i andre sammenhænge, og det synes jeg er meget vigtigt.

Sanger: Det er osse noget af dét, koret har ry for i forhold til så mange andre kor. At der er tradition for, at der er et godt socialt samvær. Samtidig med at jeg synes vi har en god kvalitet ud af de ting vi osse laver. Så det er altså ikke bare det rene hyggeaften, – men der kommer nogen gode resultater ud af de ting vi laver.

Kororganisationer

Danmark er kendt som de mange foreningers land. Også på korområdet er der mange til at varetage korsangeres interesser. Men er der brug for så mange forskellige organisationer? Og hvor forskellige er de egentlig? MODSPIL har bedt 5 organisationer om at portrættere sig selv.

Portræt af Folkekirkens Ungdomskor (FUK)



Fra kirkelig side gjorde man i 50'erne forsøg på at samle nogle drengekor i en organisation. Det førte i første omgang ikke til noget bl.a. fordi initiativtageren døde. I 1968 indbød man en større forsamling med folk fra hele landet og der startede man så en korbevægelse for det der dengang hed drenge- og pigekor med kirkelig funktion. Det fik året efter ændret navn til Folkekirkens Ungdomskor, forkortet FUK.

I FUK's styrelse, der vælges ved de årlige repræsentantskaber, er der et flertal af korrepræsentanter og desuden tilfornordede fra interesserede landsorganisationer såsom organistforeningen, præsteforeningen, menighedsrådsforeningen og kirkefondet. Kirkefondet, der dengang hed Det Københavnske Kirkefond, er en forening der har taget sig af kirkebyggeri i København. Før FUK startede, samlede de kormateriale til kirkekorene.

Betingelsen for at blive optaget i FUK er, at man er tilknyttet en kirke og at menighedsrådet går ind for, at koret eksisterer i kirke-regie og støtter det. Der er en mulighed i vedtægterne for at man kan optage andre tros-samfunds kor, men det er endnu aldrig sket.

FUK er ikke en organisation for de almindelige voksenkirkekor, men for de børne- og ungdomskor der i et vist omfang deltager i gudstjenesterne, men som ikke er professionelt engagerede af kirkerne.

FUK er efterhånden vokset så stort at det har været formålstjenligt at lave kredsinddelinger med egne bestyrelser.

FUK-ØST (Sjælland, Lolland-Falster, Bornholm), FUK-FYN, FUK-NORD, FUK-MIDT A og B, FUK-SYD (de sidstnævnte alle Jylland).

Der er i øjeblikket 166 kor med ca. 4.200 medlemmer i FUK. FUK er med i opbygningen af et internordisk ungdoms- og børnekor-samarbejde som hedder SAMNAM, og de er på vej ind i et europæisk samarbejde. De har været med til at grundlægge landssekretariatet for Dansk Amatørmusik og deltager i styret af det.

Der afholdes landsstævner hvert 4. år og ind imellem holdes der landsdelsstævner, lejrskoler og korledersammenkomster. I forbindelse med et årligt efterårsmøde laves kursusvirksomhed for korlederne og der samles et øvelseskor, hvortil korene fra hele landet sender et begrænset antal enkeltmedlemmer.

Næste landsstævne foregår i Ålborg i 1984 og for første gang må man begrænse tilgangen. Der er så stor søgning at der ikke kan findes et kirkerum der kan rumme alle de der gerne ville være med.

FUK's formål er dels at styrke korsangen i børne- og ungdomsgruppen, dels gennem ungdomsarbejdet at påvirke gudstjenesten i mere børnevenlig retning.

Man føler at man er ladt i stikken af den forringede sangundervisning i folkeskolen og derfor er det vigtigt at hjælpe sangglæden frem og give de unge en sanguddannelse der kan være dem til gavn senere i livet.

Der har vist sig en voksende interesse for at integrere børnekor i gudstjenesten samtidig med at det gør gudstjenesten mere børnevenlig når der er børn med. Organisterne får desuden større løntillæg for at arbejde med børnekor end voksenkor og tilsammen har det betydet at interessen for børne- og ungdomskor er stigende. I forhold til Sverige og Norge er vi stadig bagud, men vi er dog ved at komme efter det.

FUK har igennem tiderne udgivet forskellige samlinger af kormateriale til kirkebrug. I 1970 redigerede Ulrich Teuber og Aksel Andersen en samling der hed »Cantorinus«, og i 1978 udgav foreningen en jubilæumsbog der hed »Jubilate« og ind imellem kom der en bog med diskanter, dvs. overstemmer til salmerne i koralbogen.

FUK udgiver desuden et kvartalsskrift hvori der indlægges noder til medlemmerne.

Kor 72

Historie og start

Kor 72 stiftedes officielt den 11. maj 1972. Forud for dette var der den 28. april på Askov højskole samlet en kreds af interesserede, som gennem nogle måneder havde drøftet ledelsesformer og holdninger til de musikalske aktiviteter i kor tilsluttet Danske Folkekor.

Disse drøftelser førte til en deling af Danske Folkekor i de to organisationer, der i dag står som de to største voksenkor-organisationer i Danmark.

Formål

I formålparagraffen står ganske enkelt »at landsorganisationens formål er at arbejde for fremme af amatørkorsangen«, og det var et mål, bestyrelsen dengang satte sig ved at etablere en række af stævne- og kursusaktiviteter, der skulle gøre såvel korsangerne som deres dirigenter dygtigere. Man var enig i bestyrelsen om den målsætning, at der skulle trækkes de bedste instruktører fra ind- og udland til disse aktiviteter.

Organisationens opbygning, og bestyrelsens arbejde

Organisationens opbygning er enkel: der er en bestyrelse på ialt 8 + 2 suppleanter, 4 i forretningsudvalget og 4 i musikudvalget, hver med sin suppleant, som går aktivt ind i arbejdet på lige fod med bestyrelsen i de daglige funktioner. Bestyrelsen holder hvert år 2 samlede møder, hvor man tilrettelægger aktiviteterne i store linier for det kommende ca. 1½ til 2 år, hvorefter forretningsudvalg og musikudvalg mødes efter behov for at gennemføre de planlagte aktiviteter. På landsdækkende plan er organisationen ikke opdelt i nogen form for regioner, men styres alt fra bestyrelsespanelet, dog efterhånden med god hjælp fra lokale personer eller kor i de områder, hvor stævner o.l. afholdes.

Information og servicefunktioner – nodeudgivelser

Kor 72 udgiver 4 gange årligt et medlemsblad på 8 eller 16 sider i A5-format, og sendes kontinuerligt til alle organisationens medlemmer, kor såvel som enkeltmedlemmer. Endvidere er der opbygget en mindre intern service i form af visse nodeudlån korene imellem. Det drejer sig her kun om større værker og ikke om løbende. Til gengæld har man fra 1975 med jævne mellemrum udgivet en række korantologier og korhæfter, som udsendes vederlagsfrit til alle organisationens medlemmer og enkeltmedlemmer. Baggrunden for denne service er dels at lade organisationens kompetente musikudvalgsmedlemmer – i nogle tilfælde suppleret med eksperter udefra – redigere sådanne samlinger, som man skønner er egnede for organisationens kor og som kan give et værdifuldt tilskud til korenes repertoire. At det samtidig medvirker til at undgå en om-sig-gribende nodekopiering, nævnes her som en naturlig følge.

Af disse nodeudgivelser er der foreløbig udkommet 3 korbøger og 2 korhæfter. Kor 72-Bog 1 udkom i 1975, Kor 72-Bog 2 udkom i 1978 og her i jubilæumsåret er udkommet Kor 72-Bog 3, der indeholder musik fra det 20. århundrede. Af korhæfter udkom i 1978 12 sange af Otto Mortensen specielt komponeret på bestilling fra Kor 72, og i 1981 udsendes »11 rytmiske korsange«.

Tilknytning til andre organisationer

Kor 72 er medlem af følgende organisationer:

Dansk Amatørkor Union

(fra sommeren 1982 og fra 1972 til sommeren 1982 af Danske Amatørkor).

Nordiska Körkommittén

SAMNAM

Samrådet for nordisk amatørmusik (herigennem medlem af det nystiftede verdenskorforbund (stiftet 1982).

Samrådet for amatørkor-orkestre og -teatre.

Aktiviteter

Kor 72 arrangerer hvert år i foråret en række regionale stævner for korsangere og dirigenter, normalt 7 fordelt over hele landet fra Bornholm til Nordjylland. 2-3 weekendkurser i september/oktober for korsangere og dirigenter og endelig i november 2-3 ungdomskorstævner, som fortrinsvis besøges af gymnaskor landet over for såvel kor i som uden for organisationens medlemsskare. Endvidere holdes der i alle »ikke-NORDKLANG-år« et ugekursus af 5 dages varighed.

For dirigenterne holdes der 1 à 2 repertoiregennemgangskurser årligt.

I samtlige stævner indgår en lang række førende dirigenter fra Danmark, Norden og ind imellem også europæiske (England, Schweiz).

Medlemstal og lidt statistik

Fra Kor 72's jubilæumsskrift er hentet følgende tal, der fortæller om organisationens udvikling gennem de 10 år.

År	Medlemstal	Antal stævner
1972	27 kor 966	2
1973	36 kor 1.289	5
1974	38 kor 1.309	7
1975	44 kor 1.709	6
1976	53 kor 2.194	9
1977	66 kor 2.700	9
1978	82 kor 3.435	7
1979	97 kor 3.954	11
1980	111 kor 4.493	11
1981	121 kor 4.892	14
1982	134 kor 5.460	
1982	169 kor 6.500	13

Fremtidsplaner

Der er for det kommende år planlagt en musikalsk linie, der følger de foregående år, men derudover sættes der en del på at medvirke til fremme af den nutidige musik, såvel i organisationens egne aktiviteter som i samarbejdet med Dansk Amatørkor Union.

Tom Møller Pedersen

Portræt af Dansk Arbejder Sanger- og Musikerforbund (DASOM)

Kimen til Dansk Arbejder Sanger- og Musikerforbund blev lagt allerede i midten af atten-hundredetallet, idet typograferne i København, den 28. januar 1846 stiftede det første arbejdersangkor i Danmark, forøvrigt også det første i hele Norden. I de følgende år gik det stærkt med stiftelse af faglige kor, især i København, hvorimod det i provinsen var mere politiske kor (arbejderpartiets sangkor) de enkelte fag var her for små til at kunne danne kor. En ting som er bemærkelsesværdig, og som vel nok de færreste i dag er klar over, er det faktum, at mange af disse kor var arnestedet for fagbevægelsens tilblivelse, dengang havde man jo ikke samme frihed til at danne fagforeninger, som man har i dag.

Efterhånden som årene gik, og korantallet voksede, samlede man korene – rundt i de forskellige landsdele – i de såkaldte centralisationer, for så den 12. juli 1925 at stifte Dansk Arbejder Sangerforbund. Ved en kongresbeslutning i 1976 blev forbundet udvidet til også at omfatte orkestre og forbundets navn er i dag:

Dansk Arbejder Sanger- og Musikerforbund. Forbundet, der er delt op i 7 afdelinger, omfatter: Damekor, bl. kor og mandskor, samt ungdoms- og musikafdeling. Forbundet ledes af et forretningsudvalg på 3 medlemmer og en hovedbestyrelse på 7 medlemmer.

Forbundet er tilsluttet Danske Amatørkor (DAK) og derigennem også tilsluttet Arbeitsgemeinschaft Europäischer Chorverbände (AGEC) og er desuden tilsluttet Nordisk Arbejder Sanger- og Musikerforbund og Euro-pæisk Arbejder Sanger forbund.

DASOM's formål er at samle danske arbejder-sangkor og orkestre til fremme af kulturelle aktiviteter, samt at støtte oprettelsen af nye kor og orkestre, herunder børne- og ungdoms-

kor. Endvidere fremme og støtte nordisk og international amatør korsang og orkester-musik. Afholde kurser og stævner, for heri-gennem at dygtiggøre sangerne og musikerne, og styrke kammerat- og venskabet nationalt og internationalt.

Forbundet udsender et medlemsblad »Arbejdersangeren« 6 gange om året og forbundet har et nodearkiv der står til medlemmer-nes rådighed.

DASOM har i øjeblikket 54 medlemskor med 1.593 sangere.

Portræt af Danske Folkekor

Den 17. oktober 1838 holdt Grundtvig sin 34. forelæsning om Danmarks tilstand 1807-14, de ulykkelige krigsår. Da han steg ned fra talerstolen sang hele den store forsamling på ca. 500 mennesker efter en spontan opfordring, Grundtvig og Weysses sang om søhelten Willmoes, »Kommer hid I piger små«.

I sin bog »Dansk folkesang gennem 150 år« daterer Carl Clausen den folkelige fællessangs fødsel til ovennævnte hændelse. Naturligvis havde der været sunget i forsamlinger før, ved punchgilder og i klubberne, ligesom man selvfølgelig havde menighedssangen i kirkerne. Den folkelige fællessang styrkedes og udbyggedes gennem de store folkelige møder fra 1840'erne og videre frem, men især voksede den sig stærkt gennem folkehøjskolen der fulgte i kølvandet på den nationale ulykke, tabet af Sønderjylland og den økonomiske krise i 1860'erne og 70'erne. Det er også i 1840'erne at mandskorsangen ret folder sig ud, begyndende i studenter- og håndværkerforeninger i hovedstaden hvorfra den breder sig ud over landet.

I 1868 startes i Vemb i Vestjylland et mandskor der 5 år senere efter pres af sangglade kvinder går over til at være et blandet kor. Vemb-koret er den dag i dag medlem af Danske Folkekor. Det er et foregangskor.

Carl Clausen skriver bl.a. i sin bog: »først fra slutningen af 1880'erne bliver blandede kor mere almindelige. Det er der hvor den folkelige fællessang, højskolesangbogen går hånd i hånd med trangen til at synge flerstemmigt at den folkelige korsang slår rod og giver sig til at vokse«.

Det er der, vi vinder oprindelsen til Danske Folkekor, en bevægelse der vokser sig ud af folket og bliver i folket gennem årene helt op til vor tid.

I juni 1902 holdtes i Kolding Slotsruin et stævne hvori deltog 282 fynboer, 123 syd-jyder og 104 vestjyder. Man sang under ledelse af Nutzhorn for en tilhørerskare på ca. 4.000.

Det første sjællandske stævne blev holdt den 14. juli 1903 i Dalmose. Der deltog 4 kor fra det sydvestsjællandske område. Den 2. oktober 1903 vedtog man på et møde i Fredericia et landsdækkende samarbejde. Og nu voksede Danske Folkekor støt op gennem årene, gennem 1. Verdenskrig og helt op til 30'erne hvor medlemstallet var over 6.000 sangere. Også gennem 2. Verdenskrig med dens alsang og stærke nationale følelser holdt interessen for korsang sig, men i årene fra 1945 og op til 60'erne gik det støt tilbage fra år til år.

I 1946 fik Danske Folkekor sit første kor fra hovedstaden, Københavns Folkekor, hvis leder var komponisten Jørgen Nielsen. I 1952 holdtes det store jubilæumsstævne i KB-hallen i København med deltagelse af næsten 1.000 sangere.

I 1971 kom så splittelsen af Danske Folkekor. Her skal ikke fælles dom over de begivenheder der udspandt sig og kulminerede i året 1971, kun ganske forsigtigt antydes at det først og fremmest synes at have drejet sig om en kompetencestrid mellem bestyrelse og formand, men også i høj grad i selve linjen i arbejdet idet nogle havde den opfattelse, at man var ved at forsømme bredden i medlemsskaren til fordel for eliten. På flere møder i løbet af 1971 blev der arbejdet ihærdigt på at finde en fælles linje, men på et møde i Odense i 1971, hvortil der var strømmet mange mennesker, blev det klart at et brud indenfor Danske Folkekor var uundgåeligt. Det førte til dannelsen af Kor 72 med Svend G. Asmussen som musikalsk leder. Det hører med til historien, og tjener til de deltagendes ære, at der ikke kom til at gå lang tid inden man så småt begyndte at samarbejde på tværs af de to organisationer med udveksling af dirigenter til kurser, gensidig orientering bl.a. gennem organisationen Danske Amatørkor. I 1974 og i året der gik forud havde f.eks. Danske Folkekor og Kor 72's sekretærer et nært samarbejde om arrangementet af Nordklang, det store korstævne i Silkeborg hvor ca. 700 sangere fra hele Skandinavien for 2. gang på få år stævnede sammen til en festlig uge og et udbytterigt samvær.

Noget forpusket efter at have mistet en del fjer i kampens hede stod sangfuglen da tilbage efter opgøret i 1971. Modet og initiativet var ikke gået tabt. Det skulle vise sig i årene fremover. Og hvad er så Danske Folkekor idag? Det er en landsomfattende organisation for blandede kor der ønsker at være en rummelig organisation hvor alle der holder af sang kan udfolde sig på mange niveauer og i mange stilarter og hvor der samtidig sættes ind på at skole og dygtiggøre både sangere og dirigenter til at yde deres bedste.

Danske Folkekor tilbyder sine medlemmer et alsidigt nodemateriale som forhandles gennem Danske Folkekors nodefond. Danske Folkekor deltager både i nordisk og europæisk samarbejde og udgiver 2 gange om året et medlemsblad som forsøger at være et bindeled mellem enkeltkorene og kredsene.

Danske Folkekor er inddelt i 9 kredse. Enkeltkorene og kredsene er det grundlæggende i arbejdet hvorfor så mange opgaver som muligt lægges ud til kor og kredse der arbejder helt selvstændigt.

I 1977 stiftedes Danske Folkekors børnekor.

Danske Folkekors landskorleder er statsprøvet musikpædagog Ejnar Kampp og formand for musikudvalget er lektor ved Danmarks Lærerhøjskole John Højbye.

Portræt af Dansk Korforening (DK)

Dansk Korforening blev stiftet i 1911 med bl.a. Asger Wilhelm Hansen som stifter. På det tidspunkt eksisterede Danske Folkekor og da deres speciale var den folkelige musik, startede man en forening der skulle koncentrere sig om kirkemusikken og den klassiske kormusik. Man var også mere knyttet til det etablerede musikliv, således var Hans Majestæt Kong Frederik d. 9 protektor for DK, et hverv Hans Kongelige Højhed Prins Henrik siden har overtaget, og John Frandsen var landdirigent. Da foreningen var på sit højeste var der ca. 150 kor over hele landet. I dag er der 30 med ca. 1.200 medlemmer.

DK's formål er at varetage korenes interesser overfor de bevilligende myndigheder, at formidle kontakt mellem korene, lave stævner, være med til at oprette nye kor og i det hele taget medvirke til udbredelsen af interessen for korsang. Der er ikke krav om at korene skal holde sig inden for specielle genrer og det modsætningsforhold der oprindeligt var til Danske Folkekor på det musikalske område eksisterer heller ikke mere.

DK har igennem mange års landsstævner m.m. oparbejdet et stort nodearkiv ligesom de

Danske Folkekor har kontrakt med Koda i lighed med de øvrige danske kororganisationer hvilket fritager medlemskorene for betaling af kodaafgift når de selv står som arrører af koncerter.

Siden den såkaldte deling i 1972 har Danske Folkekor vokset sig til landets største kororganisation med ca. 5.000 voksenkorsangere og ca. 15.000 børnekorsangere.

I nær fremtid forestår en fusion i dansk korbevægelse idet man regner med at Danske Folkekor og Dansk Korforening vil slå sig sammen i en organisation.

Fremtiden tegner sig lys for den danske korbevægelse som i de senere år har haft en helt kolossal stigende tilgang og interesse for korsang.

stadig har et nært samarbejde med W.H. Musikforlag. DK har alene og sammen med Dafo udgivet noder i samarbejde med W.H. Musikforlag. Sidst den store korantologi »Korsang i Danmark« der indeholder kormusik fra middelalder til midten af det 20. årh. Lone Wilhelm Hansen er kasserer i DK.

DK har en bestyrelse der er valgt på et repræsentantskabsmøde hvor alle medlemskorene kan sende to repræsentanter.

DK har to faste stævner hvert år. Et om efteråret øst for Storebælt og et i Jylland om foråret. Om sommeren arrangeres der sammen med Danske Folkekor et stævne på Danebod højskole. DK har et udbredt samarbejde med Danske Folkekor og er desuden med i Danske Amatørkor (DAK), Nordisk kor komité og AGEK (Arbeitsgemeinschaft europäischer Chorverbände).

Ved et repræsentantskabsmøde er det blevet besluttet at det samarbejde der har bestået med Danske Folkekor nu resulterer i en formel sammenslutning. Den nye korforening får navnet Danske Folkekor/Dansk Korforening, Korsammenslutningen af 1983.

Lille spejl på væggen der. . .

– fascination og fællesskab, ensomhed og identitet i rockmusikken (1)

af Anders Rou Jensen

Oprindelig var denne artikel planlagt som et forsøg på at indkredse Elvis Costellos musikalske produktion i forhold til et par af indlæggene om rockmusik og sex i Modspil 15–16. De mange associationer, der meldte sig, efterhånden som jeg begyndte at tænke nærmere over tingene, gjorde det vanskeligt at afstikke grænserne for artiklens indhold. Jeg følte efterhånden, at jeg sad med et begrebsapparat og en disposition til en bog om rockens historie! Af samme grund er der i artiklen en række løse ender og en række mere prøvende formuleringer og konklusioner, som jeg håber senere at kunne uddybe og afrunde i en omfangsmæssigt mere passende sammenhæng.

Det afsindige nærvær og fascinationens skrift

Problemet med rock – for nu at formulere det en smule negativt – er, at den ligesom alle andre kunstarter drejer sig om **det hele** – det vil sige f.eks. også om det, den ikke explicit siger noget om.

Problemet med rock er endvidere i særdeleshed, dens udøvers utroligt høje ambitionsniveau. Polemisk og forkortet kunne man nærmest formulere det således, at det tilstræbte udtryk altid er større end selve livets – p.g.a. det indeholdte overskud, den indeholdte energi og koncentration. Og i den forbindelse kan jeg stadig ikke få det engelske udtryk **a frantic now** ud af hovedet. Rocken er nemlig et **afsindigt nærvær**, når den i lykkelige stunder brænder sig selv op hurtigere end selve livets hastighed. Den står vitterligt i disse øjeblikke i næsten bogstaveligste forstand på sine egne gloende pæle. . .

Og derfor – netop lige præcis derfor – er den også så svær at få hold på, så svær at analysere tilfredsstillende bagefter, så svær at strukturere i en lineær og – i forhold til musikkens totale udsagn – altid bornert og begrænset beskrivelse.

Dette problem bliver naturligvis ikke mindre, hvis man på forhånd vælger at indsnævre indfaldsvinklen ved blot at

anskue musikken under et enkelt aspekt. På den anden side er det ligeså klart, at denne fremgangsmåde kan blive nødvendig, hvis man overhovedet skal have sagt noget (eller har noget at skulle have sagt. . .) om rockens indhold og udtryk, da man jo netop fra udgangspunktet nærmest er fortabt, hvis man forsøger at få det hele med.

Og fascination kunne f.eks. være et sådant passende aspekt, idet fascination selvfølgelig altid har spillet en fremtrædende rolle i rockens historie – fordi rocken handler om den oppositionelle frihed, kunne man sige, handler den naturligvis bl.a. også om fascination.

Forsøgsvist kunne man hævde, at det i forbindelse med dette aspekt ville være hensigtsmæssigt at satse på tre adskilte underafgrænsninger; nemlig dels selve teksternes bogstavelige udsagn, dels den rent individuelle, enestående formidling af udtrykket samt endelig det tilgrundliggende, ideale musikalske materiale.

Og netop her slår det mig, at den tilsyneladende relevans af denne opsplitning måske er ganske speciel værdifuld og nødvendig i forbindelse med rockmusik: Den hænger nemlig uløseligt sammen med, at rock er og bliver den mest selvforstærkende, mest selvsuggerende, mest selvkommenterende, mest selvoptagede og selvtilfredse af samtlige kunstarter. Rocken eksisterer – anskuet på denne måde – i et uberegneligt og hvileløst spændingsfelt mellem genkendelse, forskydning og identitet. Et spil, som måske kan tolkes som en endeløs **skrift**, en endeløs udskriven eller fremskriven af metafor og metonymi, der måske i sidste instans er et rastløst og forskelsløst begær efter mening. Eller liv. Eller det hele – og mere til. . .

Det er også på denne måde, det er rimeligt at hævde, at rockens totale udsagn altid beforder fascinationen i mere udpræget grad end alle andre kunstarter.

Ingen andre steder er muligheder nemlig så oplagt for et komplekst og gådefuldt spil på det kun tilsyneladende og over-

fladiske sammenfald mellem udtryk, indhold og kunstner. Og med fare for at foregribe noget, der senere skal uddybes, skal jeg blot komme med et enkelt navn som hentydning: David Bowie.

Denne helt essentielle fascinationsdimension i rocken udspringer, som antydnet ovenfor, netop af rockens evigt accelererende selvspejling eller selvreflektion; dens konstante tilbagevendende og henvisning til sig selv; dens ekstremt narcissistiske optagethed af sit eget færdige udtryk. At dette igen hænger nøje sammen med rockens karakter af massefænomen og mediebegivenhed er indlysende, men det er på den anden side ligeså klart, at den helt nødvendige forudsætning er at finde i rockens grundliggende oppositionelle karakter, dens kompromiløse frihedstrang og identitetskrav. Eller dens inderste konfliktfyldte væsen af stadig forsvinden og fastholden i en uuhårbelig dynamik, der altid falder ud som et suverænt objekt for fascinationen.

Elvis og uskylden

Som en begyndelse må man naturligvis starte med Elvis Presley som det første store idol, det første egentlige sex-symbol på rockscenen. Presleys position kan med rette betegnes som den ureflekterede idolrolle. Presley er i denne sammenhæng – det vil sige i forhold til sandhedsværdien i sit eget udtryk – først og fremmest karakteriseret ved at være noget nær optimalt uskyldig.

Dette hænger naturligvis sammen med, at Presley var den første rockmusiker der fundamentalt bevægede verden. For hvis f.eks. Bill Haley rockede hele døgnet rundt og blev ved med det år ud og år ind uden at flytte sig en tomme, så er det hos Presley først og fremmest ny- og nuheden, der er så overrumpelende.

Presleys pludselige dramatik. Den måde han træder ind i verden på, når han resolut lægger stilheden bag sig og satser alt på at markere sin egen enestående tilstedeværelse. Her er jeg, synger Presley som ingen andre – hverken før eller efter.

På den måde bygger allerede Presleys første Sun-indspilninger basalt på opgøret og det drastiske vendepunkt. At komme udefra – ung, ensom og stolt – for at lægge gud og hvermand bag sig og i stedet give sig fanden i vold. Netop at træde ind i verden på et nyt sted, på en ny måde. At erobre det ukendte og uanede gennem et uberegneligt overskud af vilje og energi.

På den anden side er det ligeså afgørende, at Presley aldrig forholdt sig bevidst i videre forstand eller reflektorisk til sin egen musik, sit eget image og sin egen transcendentale betydning. Det eneste, man finder i den retning er en underliggende jublende forundring over, at dette virkelig er muligt. At denne ufattelige frihed ikke blot er indenfor rækkevidde, men at den også kan fastholdes og realiseres gang på gang.



Dette er samtidig Presleys tragiske og kroniske uskyld: at han altid vendte ryggen til spejlet, beruset som han var af sin egen ufattelige succes, den altomfattende accept han mødte af sit eget evigt umodne, groteske vrangbillede af den forræderiske amerikanske drøm.

Og i denne forbindelse er det nærmest en dødelig ironi, at han blev betragtet og tituleret som **The King**. Kongen af rock'n'roll – altid med sin far ved sin side og altid fuldt og helt i sin managers, Tom Parkers, hule metalhånd.

Stones og syndefaldet

Derimod er det netop ikke ironisk, at Rolling Stones – og dette er næste kapitel i historien – blev betegnet som The Princes of Rock. For med Presley var standarden sat, scenen erobret og spillet – denne på en gang guddommelige komedie og djævelske tragedie – kunne tage sin begyndelse.

Og når der her er særlig grund til at slå ned på Rolling Stones, er det naturligvis først og fremmest p.g.a. gruppens

sanger og største, mest gådefulde skuespiller, Michael Philip Jagger.

Fordi Jagger introducerer en langt mere bevidst og dobbelttydig holdning til sit eget idolimage end tidligere set i rock-sammenhæng. Kunne man f.eks. have forestillet sig at Carly Simon havde sunget »You're So Vain« om Elvis Presley? Jagger bryder nemlig Presleys uskyldige idolrolle ved at være konstant forfængelig omkring sin egen forfængelighed. . .

Men også på andre måder er Rolling Stones med til at markere et brud med 50'ernes amerikanske rock'n'roll. Sammen med først og fremmest Beatles, Bob Dylan og The Doors understreger Stones nemlig op igennem 60'erne og et lille stykke ind i 70'erne at deres ærinde er mere end blot det at spille musik. »It's a way of life«, som Keith Richard udtalte det: Det drejer sig om at udtrykke en sammenhængende livsstil og livsholdning gennem musikken. Og gennem teksterne og den totale fremtrædelsesform. Og især de sidste to ting er væsentlige: Med – bl.a. – Stones sker der en tydelig selvstændiggørelse af både tekst og image, der pludselig gør det samlede udtryk langt mere subversivt, provokerende og mange-tydigt, end man var vant til fra 50'ernes rock'n'roll.

Således er det jo ganske symptomatisk, at Presley kun i enkelte undtagelsestilfælde var med til at komponere og skrive sit eget materiale. For ham var det tilstrækkeligt blot at synge, og den måde, han gjorde det på, var på det tidspunkt i sig selv en imponerende understregning og erobring af hidtil ukendte og uerkendte områder, men han opnåede aldrig at stille sig selv spørgsmålene: Hvad og hvorfor?

På samme måde er det væsentligt at 50'ernes to betydeligste rock'n'roll sangskrivere Chuck Berry og Eddie Cochran heller aldrig nåede ud over den blotte spontaneitet og urefleksoriske selvforglemmelse i deres ellers klassiske og epokegørende rock'n'roll. Først med Stones, Beatles, Dylan og Doors fik musikken for alvor identitet og gennemslagskraft ud over det private og isolerede. Og især hos Stones er denne bevægelse tydelig: den kompromiløse seksualitet, den foragtende narcissisme – til det sidste gennemført med en frygtindgydende konsekvens – kunne aldrig udspringe af uskyld, uvidenhed eller selvforglemmelse, men er netop resultatet af en bevidsthedsmæssig opvågnen – eller opstandelse – der pludselig både leger med og seriøst fordrer friheden i langt mere kompleks og omfangsrig grad end 50'ernes musik nogensinde havde gjort.



Den skrækindjagende trodsighed og respektløshed, der altid ligger og lurur livsfarligt i Stones' bedste sange, vender sig pludseligt i luften og ser i et svimlende øjeblik lytteren og publikummet direkte i øjnene: Er du angst for dig selv og dit liv?

Dette er det inderste spil i Stones suveræne iscenesættelse af det, der egentlig i kraft af selve sit væsen trodser enhver iscenesættelse, nemlig livets essentielle og eksistentielle flygtighed.

Dette er Stones gennemførte, grænseoverskridende indsats og formidable intuitive lykketræf: at markere livet i takt med livet selv, at falde sammen med selve kravet om frihed, men samtidig arrogant benægte enhver form for didaktisk distance eller filosofisk tilbageslæthed og bedreviden.

Denne fundamentale og trodsige udjævning, denne evigt tilbagevendende nulstilling af alle moral- og værdihierarkier, der på engang er den yderste konsekvens og den første drivkraft i Stones' samlede udtryk, er imidlertid også garant for gruppens enestående unddragelse af en række traditionelle kunstneriske, pædagogiske og politiske faldgruber. I Stones' oppositionelle projekt i rockmusikalske rammer forefindes trætheden, opholdet og bornertheden kun som fravær. Det er derfor, gruppen i så optimal grad er istand til at sætte verden i bevægelse – i næsten alle udtrykkets betydninger. Det er her grænsen dræbende og dristigt trækkes mellem tolerance og frihed, og Stones' fuldkomne satsen på netop sidstnævnte, betyder i sidste instans, at gruppen aldrig med rette kan anklages for blot at forvandle holdningsløsheden til – dekadent og livstræt – holdning.

Stones er ganske rigtigt til tider endog meget dybt involverede i en flirt med netop holdningsløsheden, men er alligevel også altid på vej et andet sted hen. Og det er dette, skridtet og fremskridtets usikre nødvendighed, der danner den komplekse dynamik i hele gruppens fremtrædelsesform. Eller som Keith Richard svarede, da han blev spurgt, om der var et gennemgående tema i gruppens sange: »Well, Yeah – girls, I suppose. . .«

Fascination og fremmedgørelse

Dette er unddragelsen og fastholdelsen – eller måske den sublime **Verfremdung** – og det er dette, der udløser en hel generations fascination af gruppen og musikken. Det næste afgørende spørgsmål er så naturligvis, om denne fascination ikke resulterer i en total blokering. Om ikke der i Stones' antiautoritære attitude ligger et skjult magtgrundlag, der virker afvæbende på lyttere og publikum og efterlader dem i en tilstand af rådvildhed.

Og når spørgsmålet i det hele taget kan formuleres på denne måde, er det selvfølgelig, fordi svaret allerede er bekræftende: Stones' isende **take-it-or-leave-it**-holdning er selvfølgelig asocial og nedbrydende i den forstand, at den altid udelader alle mellemregninger, gode råd og pragmatiske løsningsforslag. Stones er – ihvertfald til og med »Exile on Main Street« (1972) – den retningsløse, uberegnelige, oppositionelle narcissisme og selvtilstrækkelighed – men hvis du vil, kan du godt være med, du skal bare selv bearbejde fascinationen og få din tilværelse til at falde sammen med din egen livsstil. Og så er Stones' foragt for fællesskabet pludselig vendt til en udogmatisk eksemplificering af andre muligheder, ligesom den blokerende fascination med et slag er vendt til et nøgent og livsvigtigt møde med friheden.

Ingen andre har i rockmusikken som Stones og Mick Jagger formået at arbejde med denne gennemgribende dobbelthed i spillet omkring musik og image. På den anden side er de problemer, Stones er blevet konfronteret med i den retning, på ingen måde enestående. Det er blot bearbejdningen og løsningsforsøgene der er forskellige.

Således er det klart, at netop forholdet til fællesskabet blev af afgørende betydning med 60'ers rockens bevidsthedsmæssige opvågnen. En opvågnen der som antydning, dels betød, at man som musiker blev sin egen position som idol bevidst og

som dels indebar, at man pludselig i langt højere grad end tidligere forstod både ansvaret og de kunstneriske muligheder som var forbundet med denne nye selverkendelse.

Anskuet på denne måde er det netop rigtigt, at denne generation af rockmusikere markerede rockens oprindelige uskyldstab. Og bruddets realitet eller processens fuldbyrdelse kan næsten stedfæstes helt præcist ved en række plade-henvisninger: Stones' erobring af et fuldgyldigt personligt musikalsk terræn på »Aftermath« (1966) og derefter slag på slag en række sammensatte, åbne, vedkommende **statements**, der kom så tæt på en hel generations tidsånd, som det overhovedet kunne lade sig gøre uden at blive forudsigelig – »Beggars Banquet«, »Let It Bleed« (1969), »Sticky Fingers« (1971) og »Exile On Main Street« (1972); Bob Dylans antipuritanske, anarkistiske modenhed, udsyn og dristighed på »Bringing It All Back Home« (1965), »Highway 61 Revisited« (1965) og »Blonde On Blonde« (1966); Beatles' successive, nærmest grænseløse udvidelse eller undfangelse af det totale popmusikalske univers kulminerende med »Sgt. Pepper« (1967); Ray Davies' stædigt oparbejdede, personligt formulerede, udogmatisk indignation og samfundsregistreren stort set fra »Something Else« (1968) og frem til idag; Pete Townshends intellektuelle analytiske åbenhed og ærlighed i et ofte pinefuldt forsøg på netop at indkredse problemkomplekset identitet, idolrolle, samfund og generationsforskelle: »Tommy« (1968), »Quadrophenia« (1973). Og for The Doors allerede markeret fra starten med »The End« fra gruppens første LP »The Doors« (1967).

Her skriver gruppen og måske især sangeren Jim Morrison rockmusikken direkte ind i Ødipus-myten:

»Father?«

»Yes son.«

»I wanna kill you! Mother – I wanna. . .«

Herefter var der ingen vej tilbage: Uskylden og barndommen var for stædse lukket land, og det symbolske faderdrabs fuldbyrdelse understregedes samme år af Jimi Hendrix' optræden ved Monterey Pop Festival, da han som en mytisk gestus lod fallossymbolet – sin guitar – gå op i flammer. For straks efter at erobre den tilbage og i årene efter anvende den som en slags elektrisk tryllestav, der åbnede for et andet rum: Underbevidstheden, kosmos samt den universielle harmoni og kærlighed.

2. og sidste del af Anders Rou Jensens artikel følger i nr. 21.

Beat på dansk

I denne tid, hvor musikundervisere sukker efter bøger om populærmusik, bruger flere og flere musikstuderende deres speciale til at lave undersøgelser, der kan bruges i undervisningen. Som musiklærer tager man med kyshånd mod »Beat på dansk«.

Og hvis man ikke har førstehåndskendskab til emnerne bliver de udgivne specialer til virkeligheden. Men der findes mange gange en anden virkelighed også. Eller rettere mange andre måder at se den samme virkelighed på (jvf. Peter Ingemanns anm. i Modspil 19). Følgende samtale med Kenneth Knudsen handler om hans syn på »Beat på dansk«s beskrivelse af Sebastian og hans musik og om at skrive om musik iøvrigt.

Hvordan forholder du dig til en bog som den her og den måde den beskriver din virkelighed? Jeg føler ikke de beskriver min virkelighed, for jeg er ikke socialist, men jeg deltager i den virkelighed, de skriver om. Jeg ser ikke historien fra deres synsvinkel, og jeg ønsker ikke, det skal gå i deres retning. Min oplevelse er på een gang meget mindre end det, de snakker om, nemlig min egen udvikling og meget større i betydningen at jeg synes der er meget musik der har vigtige aspekter der ikke findes i den musik, de har valgt at beskæftige sig med.

Hvordan synes du om måden at skrive på? Når man skal afslutte et studium og skal ud og tjene penge, er det udmærket, at man forsøger at give det et skær af vigtighed. Men jeg synes, det er ret studentikost og de bruger meget »inside« forklaringer. På mig virker det som TV-avisen. Sikkert nok rigtigt, men også ligegyldigt. Det er vedkommende eller uvedkommende på samme måde som TV-avisen.

Mener du at man skal undlade at lave sådanne bøger?

Nej. Jeg er helt sikker på, at der er nogen, der

har glæde af det. Forfatterne har måske fået deres eksamen ved at lave dem.

De behøvede ikke at udgive den som en bog for at få deres eksamen. Men når de er udgivet, er der en masse gymnasie Musiklærere der køber den, fordi de altid er på jagt efter stof og så underviser vi efter denne bog. Hvis vi ikke har specielt kendskab til emnet, så er denne bog vores eneste kilde og den repræsenterer den virkelighed, vi giver videre til eleverne. Derfor er det spændende om der er en anden historie der kører parallelt med den der fortælles her. Hvordan ser din version af historien ud?

Her har de ønsket at fortælle en historie der i en vis forstand er langt større, men også mindre uddybet end det enkeltes menneskes udvikling. Hvis man ønsker at få en oversigt, set under en studentikos, socialistisk synsvinkel, tror jeg, det er en udmærket bog.

Det er nogle direkte fejl i bogen som ikke er afgørende for forståelsen, men som alligevel er irriterende. F.eks. skriver de på s. 98, at »ordet syre er en betegnelse for hårde stoffer der indtages med sprøjte. Syre refererer til den nedbrydende virkning«, hvilket er forkert.

På s. 112 skriver de »et medlemskab af DMF betyder bl.a. at musikerne kun må spille med andre organiserede og ikke under minimumstariffen, det er selvfølgelig medvirkende til at skabe en fælles holdning og solidaritet musikerne imellem«. Nej, det er ikke sandt. Man vælger at spille musik, bl.a. fordi man vil bestemme selv, fordi man ikke vil have nogen til at fortælle, hvordan man skal gebærde sig.

De afsnit der har interesseret mig mest har selvfølgelig været de, hvor jeg har været tættest på og der har jeg tænkt på hvad der egentlig skete for mig. Nogen af de ting de siger om Knud, som Sebastian jo hedder, synes jeg er vældig indlysende og godt sagt.

Men det der er vigtigt ved ham er hans evne til at få tekst og musik til at hænge sammen og mit engagement har altid gået fra musikken til teksten. Jeg har nogen gange først set teksten, når pladen var færdig. Men fordi tekst og musik er så tæt sammenknyttet hos Knud, har samarbejdet om musikken automatisk været et samarbejde, hvor teksten har været med. Jeg har intuitivt fulgt hans musik på en måde, så den lagde sig op af teksten. Det er især tydeligt på »Danmark«. Bogen taler om kommercialiseringen, om behovet for at få et hit. Og det er rigtigt langt hen af vejen, men jeg opfatter Sebastian som partisan, han forklæder sig for at nå sine mål. Han gør noget for at nå derud, hvor der er nogen at tale til eller at pisse på. Avantgardemusikkens store problem er jo, at dens vrængen af folk ikke når ud til dem man helst ville vrænge af.

Der skrives i bogen, at da Kenneth Knudsen kom med på »Ulvehøjen«, blev det klangideal der havde været målet for Sebastians musikalsk æstetiske eksperimenteren forstærket. Og man får det indtryk, at du blev udvalgt specielt for din evne til at lave de gennemsigtige, æstetisk perfektionerede klange. Var det så bevidst fra Sebastians side eller var det en tilfældighed?

Det foregik faktisk ikke så bevidst. Som alt andet foregår det af »tilfældige« veje. Sagen var, at jeg arbejdede med Entrance, og Bo Stief havde spillet bas på nogle af de sidste af Knuds plader. Da jeg kom med i Entrance skete der pludselig en masse i orkestret, ikke fordi jeg kom med, men det faldt tilfældigvis sammen i tid. Så hvis Knud havde trang til forandring/forfriskning i sit hold, så ville Bo massere ham for at få ham til at tage sin nye ven og medspiller med. Sådan er miljøet. Det er erotisk derved, at de oplevelser man har af at spille sammen grænser til forelskelser på den måde, at man virkelig ønsker, det skal gå

dem vel, og at andre også skal høre det man glæder sig over. Det er vel baggrunden for, at jeg af Bo blev anbefalet til Knud. Det viste sig, at jeg med mine elektroniske instrumenter kunne udtrykke Knuds filmiske eller billedmæssige side. Det var vigtigt at give dem lydlige udtryk så også andre kunne høre dem. Han stod og manglede en person som på engang var betaget af ham, men som samtidig var tilpas udefra til at kunne tilføre noget for alvor.

Det vil sige, at du giver forfatterne ret i, at din medvirken forstærkede nogle ting i Sebastians musik?

Ja, men jeg er ikke sikker på, at han vidste, hvem jeg rigtigt var i den sammenhæng, for det vidste jeg ikke selv.

Det er bl.a. det man kan kritisere sådan en bog for. At den er så skråsikker. Den siger, at sådan var det fordi sådan og sådan, hvor virkeligheden har været langt mere tilfældig.

Det hænger nok sammen med det univers bogen er skabt til, som speciale på universitetet. Den skal leve op til nogle bestemte krav. Men det betyder, at der gang på gang foregår nogle utrolige lumpne ting på det sproglige plan. F.eks. har Finn Egeland på s. 76 fortalt noget om The Beatles og den gode pop og så siger de: »Uanset hvor meget ovennævnte tager parti for beatmusikken, sker det ihvertfald ikke på dens præmisser«. Udover at de mener at kunne sige, at en mand faktisk ikke er ret meget inde i det, han taler om, føler de sig åbenbart mere indenfor. Det synes jeg er horribelt. I bedste og sødeste betydning studentikost.

Det er altid rørende at se andre kæmpe med deres egen småborgerlighed, fordi det klart er en stor opgave for os alle. Der går også mange småborgere rundt med grønt hår. Og dermed ikke sagt at punkbevægelsen er småborgerlig.

Hvordan skal man lave materiale eller skrive om musikken og musikscenen f.eks. til undervisningsbrug?

Ja, den er tung. I kunne kalde nogle af os ud og betale os et par tusind kroner, for at få os til at fortælle om, hvordan vi har oplevet det.

Hvis du skulle fortælle om dit samarbejde med Sebastian og den musik der er kommet ud af det. Hvad ville du så fortælle?

Jeg ville fortælle om tre vigtige ting nemlig smerte, længsel og intuition. Og det er i virkeligheden svært at løsrive sig fra det der i bogen kaldes den borgerlige kunstnerrolle. Jeg ville kalde det den enkelte menneskes definitive ensomhed.

Nu starter du et sted der umiddelbart ligger langt fra den konkrete musik.

Ja, men alt sammen har jo alle historierne bag sig.

Derfor må det alligevel være muligt at gribe tilbage og mere konkret gøre rede for hvad der skete?

Jamen, hvorfor er det vigtigt?

Det er vigtigt, fordi jeg skal undervise i det. Jeg skal dels give mine elever en oplevelse, der er andet end bare at spille plader. Jeg skal lære dem nogle regler, nogle byggesten og byggesystemer som musik betjener sig af og som Sebastians musik især betjener sig af, så de får en større bevidsthed om den musik som fascinerer dem. Man kan vælge at lave en analyse som de gør her i bogen, hvor de siger, at Sebastian har en forkærlighed for subdominanten og at el-guitarens solo repræsenterer oprøret og kampen og synthesizerens solo repræsenterer håbet om frihed og jølelsemæssig frigørelse.

De tanker jeg har haft i de bedste øjeblikke i samarbejdet med Sebastian har været, hvor hårdt jeg kunne spænde buen. Køber han den eller ej. Det foregår som regel sådan, at vi selv skal skrive akkorderne ned for dem, kender han ikke. Og det er udmærket, fordi vi så kan tolke dem og ændre lidt på dem så der kommer en flad 9'er på osv. Det handler meget om, hvor meget man kan angribe og på samme tid forgyldte. Det gælder harmonisk og klangmæssigt. Knud er meget sikker på hvordan balancen mellem musik og tekst skal være og vi kan så angribe det musikalske, indtil teksten bliver intimideret og der siger han så stop. Vi giver allesammen en masse bud på, hvordan vi synes det skal være og så vælger han.

Hvad får du ud af en analyse af »Du er ikke alene«?

Den kan jeg ikke bruge til en skid. Men derfor kan den gode have værdi.

Kan du beskrive det nummer?

Ja, delvist. Hovedproblemet med det nummer har altid været at få det til at ligge stille. At få det rytmisk til at ligge stille. At få det til at glimte og lyse rundt omkring. Samtidig med at det skal ligge stille, må det ikke blive tungt. Det har vi brugt mest tid på. Vi har kun været tilfredse, når vi spillede nummeret »live«. Ubønhørigheden ved at spille »live« gør at man spænder ballerne på en anden måde.

Hvordan løste I problemet?

Det er noget med ikke at spille for meget. Især i bunden. Efter Knuds mening fungerer en jazztrommeslager og en rockbassist bedre end en rocktrommeslager og en jazzbassist. Da vi lavede den var Ken Gudmand trommeslager og Bo Stief bassist, men det fungerer bedre, når Michael Friis spiller bas og Alex Riel spiller trommer. Og det har jeg oplevet før. Når man skal blande jazz og rockmusikere er det bedst, at bassisten er den der er mest rockagtig i betydningen grundtoneorienteret og rytmisk understøttende.

Hvad er vigtigt ved akkordrækken?

Det vigtige, og det går tit igen hos Knud, er netop subdominanten, som her er en G med D i bassen. Han starter midt i akkordforløbet. Den åbenhed det giver at starte med melodiske forløb et andet sted end på grundakorden har en opmærksomhedsskabende funktion. Det har Knud som et musikalsk og følsomt menneske intuitivt fornemmet. Men der ligger ikke noget gustent i det.

Vi diskuterer ikke sådan noget ret meget. Vi opfatter det også intuitivt og forklaringer er overflødige så længe alle synes det er rigtigt.

Diskuterer I aldrig som håndværkere, hvor det virker rigtigt?

Det kan jeg faktisk ikke huske, vi har gjort. De fleste diskussioner går i virkeligheden på det rytmiske. Om det svinger. Der er en masse ting der ikke behøver at blive talt om. Når det er der, kan alle høre det. Men det kan ikke

nødvendigt udtrykkes i ord, derfor spiller vi.

Men det er jo en del af problemet med at skrive bøger om musik, at man skal udtrykke det i ord. Og man kunne forestille sig, at I der har skabt oplevelsen bedre kunne udtrykke den, hvis I gik ind på at forsøge.

Man kan udtrykke sig i billeder, lugte eller teksturer: grovhed/finhed, hurtigt/langsomt, blankt/mat osv. Men de termer bruger vi ikke på Knuds musik, måske fordi det ville være at intimidere den.

Dvs. at det specielt er hans musik, I snakker så lidt om?

Ja, og det har noget at gøre med at han i bund og grund, som det også siges, er folkesanger. Og selv når alting er orkestreret ud, er det tit at hans lejrålguitar ligger langt fremme i lydbilledet.

Vil det sige, at man med andre slags musik godt kunne lave en slags undervisningsmateriale?

Jeg vil i meget højere grad være i stand til at beskrive, hvad jeg forsøger at opnå med valget af klang osv. i Animas musik.

I Sebastians musik gælder det om at oversætte hans guitar spil og dele det ud på os andre, men hvis vi foreslår noget der ikke ligger i guitaren i forvejen, køber han det ikke. Derfor hører publikum os allesammen, selv om han går på scenen og spiller alene. Vores opgave er at tydeliggøre, at gøre det hørbart som i forvejen er i guitaren og som nogle, men ikke alle kan høre.

Når det gælder Animas musik, har jeg flere ord på, hvad jeg laver end Knud har, men det betragter jeg ikke som nogen kvalitetsforskel. Fordi jeg spiller et langt mere facetteret instrument – mange flere forskellige lyde – kunne man kræve at der til enhver lyd svarede en duft af en følelses kvalitet, en oplevelseskvalitet som kan være sensorisk eller af billedmæssig art. F.eks. åben/lukket, mat/blank, grov/fin, glat/ru, fjern/nær, alt det rumdefinierende, environmentagtige.

Men hvad er vigtigt ved musikken. Hvad er de styrende elementer?

Det styrende i samarbejdet med Knud har været at forløse nogle af hans intentioner. Det har lært mig en masse ting, som jeg ikke har kunnet lære på anden måde om instrumentering og almindelig musik. Jeg har lavet ting, jeg aldrig ville have lavet »af mig selv«.

I Anima gælder det, at jeg laver musikalske kærtegn eller småhip til mine medmusikere. Nu snakker du igen om andre ting end de musikalske. Hvis jeg skal undervise i Animas musik, kan jeg ikke bruge det til noget.

At lave musik er så omfattende, at mange ting tilsyneladende ligger udenfor, men i virkeligheden er en del af det psykologiske spil som det er at lave musik. Når man laver en basfigur til en bestemt bassist, er det ikke meningen, at han skal spille den samme figur hele tiden, men man laver netop den tiden, men man laver netop den figur til netop den bassist, fordi man ønsker, at han skal tilføje sin specielle stil og evner til udgangspunktet. Det handler om at give udfordringer, opgaver og kærtegn. Det tror jeg er meget almindeligt.

Det betyder, at det vil være forskelligt fra gruppe, men jeg gør mig også andre overvejelser. Det gælder for mig tit om at sprænge grænser. At holde en sekvens kørende længe end man egentlig synes den skal, at massere tidsformmelsen og se hvad der sker.

Det kan undre, at der ikke fra musikerside gøres mere for formidlingen af jeres musik til undervisningssituationer. I risikerer, at der bliver sagt en masse forkerte ting som for eleverne bliver sandheden, på samme måde som »Beat på dansk« bliver sandheden for læreren.

Jeg vil meget gerne tro, at det kan lade sig gøre forudsætningsløst at glæde sig over musik.

Det er vi ikke uenige om, men det handler om to oplevelser. En hvor man uden forudsætninger oplever og en hvor man gennem undervisning eller på anden måde får afdækket nogle lag i musikken der gør, at man kommer til at se på den med andre øjne.

Ja, men hvis lortet ikke virker, så virker det

ikke. Du kan ikke få det til at virke ved at undervise i det.

Det er klart, at musik godt kan virke, selvom man ikke ved noget om det, men f.eks. er der mange mennesker der ikke får nogen oplevelse af at se en fodboldkamp, fordi de ikke kender reglerne. De kender ikke reglerne mellem godt og dårligt spil. På samme måde oplever mange elever f.eks. klassisk musik som en lang række toner uden noget som helst system. Men ved at lære reglerne kan man bringe hoved og hale på tonerne og få dem til at, om ikke at kunne lide det, så dog at opleve det på en anden måde end før. Forskellen på fodbold og musik er bl.a., at musik virker på de forudsætningsløse, men det skal da ikke afholde fra at søge dybere ind i den og tilføje den oprindelige oplevelse nye dimensioner.

En led jeg har oplevet denne problematik på, er i anmeldelser. Jeg har aldrig beskæftiget mig med bøger om min musik, men jeg læser anmeldelser og i den forbindelse kunne jeg godt tænke mig, at den musik jeg laver blev anmeldt ud fra sine forudsætninger. På den led må jeg se i øjnene, at jeg også som du har et ønske om at der er en forklaring. Jeg er ærgerlig over at den arkitektoniske dimension i min musik aldrig bliver behandlet.

Ved du, hvordan publikum oplever din musik?

Det er mig fuldstændig bevidst, at jeg ikke aner, hvad jeg udsender. Jeg har oplevet at gå ned fra scenen fuldstændig ulykkelig og så er der nogen der er faldet mig om halsen, fordi de har haft en fantastisk oplevelse og det omvendte er også sket. Men det der er afgørende når man sender noget ordløst ud, er om man er i stand til at ramme nogle energidepoter i folk. Det er min politiske overbevisning, at man skal vække energi og så er det op til folk at bruge den.

Lars Nielsen

Østtysk folkemusikhistorie og andre historier

Hermann Strobach: *Deutsches Volkslied in Geschichte und Gegenwart-Akademie-Verlag, Berlin 1980.*

Denne bog prøver at give et overblik over den tyske folkesang fra middelalderen til i dag. Den kan betragtes som en udvidelse af det kapital om samme emne, som Strobach skrev til den samtidigt udkomne **Geschichte der deutschen Volksdichtung** (Akademie-Verlag, Berlin 1980). De to bøger – hvoraf kun bogen om folkesangen skal omtales i det flg. – repræsenterer det officielt anerkendte syn på folkekulturens udvikling, skrevet af nogle fremstående forskere i DDR. **Deutsches Volkslied** er både et spændende bud på en oversigtsfremstilling og et værk, hvis præmisser er så problematiske, at der stedvis bliver tale om decideret historieforfalskning.

Efter krigen opprioriterede den østtyske kulturpolitik folkesangsforskningen, ligesom den senere gjorde med folkekorene. Med Wolfgang Steinitz i spidsen og med tæt kontakt til især sovjetisk forskning satsede man på indsamling, udforskning og udgivelse af de »demokratiske og revolutionære traditioner« i tysk folkesang. Det resulterede i 1955 i oprettelsen af **Arbeiter-leidarchiv der Akademie der Künste** i Berlin og i Steinitz' imponerende tobindsværk **Deutsche Volkslieder demokratischen Charakters aus sechs Jahrhunderten**, 1955–62, der i dag er et standardværk. (Værket blev i 1979 genoptrykt uforkortet i eet bind af forlaget »das europäische buch« til en rimelig pris). Siden er arbejdet ført videre, bl.a. i den årbog, der nu hedder **Jahrbuch für Volkskunde und Kulturgeschichte** (ikke at forveksle med de vesttyske **Jahrbuch für Volksliedforschung** eller **Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde**) og i monografier, biografier, og sangudgivelser af bl.a. Steinitz, Inge Lammell, Werner Kaden og Hermann Strobach. Sidst-

nævnte er vel mest kendt for sit arbejde med **Bauernklagen**, dvs. socialkritiske viser i landbosamfundet, men han har også publiceret artikler om bl.a. folkesangens variabilitet, Herders folkevisebegreb, den overlevende folkekulturs betydning i nutiden m.m.

Strobach siger i bogens forord, at den er opstået som følge af den opblussende interesse for folkeviser og korsang i DDR i de senere år og af de diskussioner, det har ført med sig. Diskussionerne har især rejst spørgsmålet, om folkevisen er et levn fra en historisk afgrænset periode, eller om der også gives en nutidig folkesang, og om dens videreudvikling i så fald er mulig? Bogen vil give et overblik over den tyske folkesangs udvikling og dermed et bidrag til en nødvendig afklaring af »folkeviseproblemet« under hensyntagen til »de nutidige samfundsmæssige og kulturelle processer«. Det sidste dækker både opbygningen af en østtysk stat med kommunistpartiet som absolut ledende og dominerende på alle samfundsområder (også kulturområdet) og forholdet til det kapitalistiske Vesttyskland.

Strobach indleder klogeligt bogen med et kapitel om indsamling og udforskning af folkesang, siden Herder i 1773 lancerede begrebet **Volkslied**. Herder ses som led i det opadstræbende borgerskabs forsøg på at sætte sig i spidsen for en bred front mod feudaladelen, og den historiske betydning af hans folkevisebegreb ses følgelig i, at det indbefatter de brede, arbejdende lag af befolkningen (»werkätige Schichten«) – en god indfaldsvinkel, der herhjemme – med al den nødvendige modifikation – kan bruges på Rasmus Nyerups visearbejde. Herder gøres dog måske lidt for entydig. Igennem 1800-tallet brydes progressive og reaktionære tendenser i indsamling og udforskning af folkeviserne, og i vores århundrede opstilles så Vesttyskland som arvtager af alle de borgerlige tendenser og Østtyskland som på een gang arvtager af de pro-

gressive tendenser og en ny (marxistisk) begyndelse. Strobach slutter sig til Steinitz' definition, hvorefter folkeviser er de sange, som bæres af de arbejdende klasser og lag, og derved gennem stadigt varieret omsyngning formes kunstnerisk gennem overvejende mundtlig-kollektiv overlevering. Altså en entydig klasse-mæssig folkevisebestemmelse, der kan minde om den, vi herhjemme kender fra Hogager-fløjen, og som lægger vægt på at knytte tråden tilbage til den tidlig-borgerlige Herder (ligesom man i Østtyskland dyrker Goethe, Schiller, Beethoven. . .) Et kapitel om kilder og kildeproblemer betoner, at folkesangen har udviklet sig historisk og opregner, hvad man har indsamlet og ikke har indsamlet i tidens løb (erotiske sange, politiske sange, folkesangen i byerne) m.m. Næste kapitel gør sig nogle overvejelser om »tekst, melodi og metrik«, som kort, men udmærket viser folkesangens rigdom i disse elementer og i samspillet mellem dem. Strobach er dog kun tekstforsker, og resten af bogen udgår fra studier af teksterne, selv om der heldigvis indgår citat af knap 30 viser med melodier. Kapitel fire, som langt er bogens største, gennemgår så sangens bærere og dens genrer struktureret således:

1. Bondesamfundets sangtraditioner
2. Ballader
3. Byborgerlig folkesang i renæssancen
4. Byborgerlig sangudvikling og folkesang ca. 1550–1900
5. Borgerlige sangbevægelser efter 1900
6. Landsknægt- og soldatersang
7. Arbejdersang
8. Socialistisk ungdomssang og sangbevægelse

Strobach prøver altså at disponere efter forskellige samfundsgruppers sang gennem historien, men har ikke ment at kunne komme uden om et kapitel om balladegenren eller pkt. 8. Af arbejdersang efter 1919 omtales udelukkende den del, der stod under kommunistpar-

tiets ledelse. Bogens sidste kapitel er nogle betragtninger over folkevisebegrebet i dag. Strobach mener, at det vigtigste element for og nu er **folkemassernes skabende deltagelse** i sangen. Han har ganske vist tidligere (s. 112) indrømmet, at den østtyske sangbevægelse bæres af skoleelever og studenter, og derfor ikke kan kaldes folkemusik (idet arbejder- og landbougdommens deltagelse er »utilfredsstillende«), men konkluderer alligevel at folkesang i dag (herunder korene) adskiller sig fra slager og koncertsang ved at have vid udbredelse, at udtrykke de arbejdende menneskers livs- og tænkemåde og at indbefatte de arbejdende klasser og lags produktive medskaben. Han er positiv over for massemedier. Derved skulle folkesangen i Østtyskland i dag ikke være kendetegnet ved en »relativ ens kanon af genrer og typer, men snarere ved tilægnelsen og beherskelsen af de mest progressive genrer og udtryksmåder i den nationale og internationale progressive kulturbevægelse«. Spørgsmålet om, hvem der bestemmer, hvad der er progressivt, stilles dog ikke, så begrebet »progressive genrer« forbliver svært gennemskueligt. Bogen har i øvrigt mange noter med henvisninger og en udmærket bibliografi, der ikke er så ensidig, som man kunne have frygtet (kun sprogligt – kan tyskere ikke læse engelsk og fransk?)

Styrken og svagheden ved at gribe tingene an, som Strobach gør, kan belyses ved at sammenligne med nogle lignende værker fra andre lande. Ernst Klusen, som Strobach kort af- fejer, fordi han skulle have overtaget »den borgerlige gruppesociologiske metoder«, udgav i 1969 et værk, der er blevet meget diskuteret: **Volkslied, Fund und Erfindung**. Dets styrke er forsøget på at opfatte viser som et redskab for mennesker i en gruppe, at analysere »sangaktivitet« og derved forstå sangens uadvendte og indadvendte funktion i en større kulturel sammenhæng. Synspunktet gennemføres på hele den tyske historie, og på de nævnte områder er hans analyser mere nuancerede og mere givende end Strobachs. Stro-

bach opregner ganske vist **brugssituationer**, men hans bog svigter over for den antropologiske **funktionsanalyse**. Strobach kan derfor ikke forstå, at masserne tog nogle af oplysningsmændenes »Lieder für Volk« eller det 19. århundredes »sentimentale romancer« til sig – men godt, at de ville synge Goethe, for han var jo progressiv-borgerlig! – og besværges det som manipulation. Sang opfylder nu engang mange andre behov end den tekstligt udtalte, og kun at kunne analysere det som »manipulation« siger mest om analytikerens afmagt. Klusens bog har i øvrigt det fortrin, at den også beskæftiger sig med melodierne, men den har ikke nogen ordentlig periodisering af den overordnede historiske udvikling, og Strobach har ret i, at gruppebegrebet til- udviser de klassemæssige modsætninger. A.L. Lloyds fine bog om **Folk Song in England** (1967) er vel den nærmeste parallel til Strobachs bog for dette lands vedkommende. Den er båret af sangeren og forskeren Lloyds dybe kærlighed til materialet og respekt for de mennesker der har overleveret det. Den er ganske nøgtern og dejlig konkret i sin skildring af sangens brugssituationer og funktion i forskellige miljøer gennem tiderne. Det overordnede historiesyn er materialistisk, men som Karl Clausen herhjemme (**Dansk folkesang gennem 150 år**, 1958) undviger han alt for skematiske inddelinger og strukturerer bogen (der både behandler tekst og melodi) ud fra flere samvirkende kriterier: Genre, brugssituation, historiske forudsætninger. Hvad angår studiet af den »industrielle« folkesang var Lloyd en pioner i England. Karl Clausens danske bog er stadig læseværdig p.g.r. af sine intentioner om at skrive sanghistorie i bred tværfaglig forstand. Den udgår fra hans skelnen mellem »folkesang« og »folkelig sang«, og vælger at bruge sangbøger som et væsentligt kildemateriale ud fra den betragtning, at de altid afspejler nogle intentioner i et bestemt miljø på et bestemt tidspunkt. Fordelen ved at skrive oversigtsværker af denne karakter kollektivt synes indlysende, og det har svenskerne på en heldig måde taget konsekvensen af i den nylib-

udkomne **Folkmusikboken** (1980). Den er det bredeste af de nævnte oversigtsværker, idet den både indbefatter sang, spillemandsmusik, indsamlings- og forskningshistorie, instrumenter, diskussion af kildematerialet m.m. Den præges af, at sangeren og spillemanden er rykket i forgrunden uden at blikket for gener, brugssituation og funktion er blevet svækket. Den savner til gengæld et overordnet historiesyn og den går ikke synderligt ind på vores århundredes arbejdersang. (Se i øvrigt anmeldelsen i Modspil nr. 12).

Der findes ikke kun en enkelt rigtig måde at skrive den slags oversigtsværker på. Strobachs værk skiller sig ud ved at være det, der kraftigst betoner klassekampen, men hans »arbejdende masser« forbliver ofte en grå anonymitet, hvad enten de er fra middelalderen eller i dag. Han har nemlig også det mest klassemæssigt bestemte folkevisebegreb (sammen med Lloyd). Det er et udmærket udgangspunkt, men desværre bliver Strobach stort set hængende i en ideologianalyse, der nok nævner sangens brugssituationer, men ikke formår at levere dybere analyser af sangens funktion i en kultur. Bogen er præget af det strømlinede historiesyn, der siger, at produktionsmåderne med nødvendighed afløser hinanden som perler på en snor – med den pointe, at Østtyskland så kommer til at fremstå som verdenshistoriens hidtil højeste stadi- Sanghistorien lægger følgelig hovedvægten på de progressive sange hos de progressive klasser i historiens løb, hovedsagelig bedømt ud fra tekstens ideologi, og det leder alt sammen frem til dagens østtyske folkekor. Det kan man kalde legitimerende historieskrivning, den har taget **parti**, som Lenin ville sige, og er man ikke for (den østtyske stat), er man imod (dvs. støtter monopolkapitalismen i Vesttyskland). Et tredje gives per definition ikke. Den østtyske folkesangsforskning er da også hele tiden foregået i konkurrence med den vesttyske, og f.eks. kan Steinitz' tidligere nævnte standardudgave af »Deutsche Volkslieder demokratischen Charakters« betragtes som et modstykke til Deutsches Volkslied-

archiv's store balladeudgave, **Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien**, der har været under udgivelse siden 1935. (Det bedste indtryk af den »officielle« vesttyske folkesangsforskning i al dens pluralisme får man i øvrigt gennem kollektivværket **Handbuch des Volksliedes**, I-II, 1973-75).

Mens forrige tiders historie er rimeligt nuanceret skildret hos Strobach, fører disse forhold til decideret historieforfalskning i vort århundrede:

Borte er splittelsen i mellemkrigstidens tyske arbejderbevægelse og de socialdemokratiske arbejderkor. Borte er enhver modsætning i det nuværende østtyske samfund. Borte er Brecht-Eisler eleven Wolf Biermann, som blev smidt ud af DDR i 1976 p.gr. af sit kritiske, socialistiske virke som sanger og sangskriver. Borte er hele den vesttyske græsrodsbevægelse gennem 60'erne og 70'erne: Hvor er Burg Waldeck festivalerne og senere politiske sangfestivaler, hvor en anti-atomkraft-

bevægelsen og dens folkesange, hvor er kvindebevægelsens sang, hvor er Franz Josef Degenhardt, Walter Mossmann, Hannes Wader, Liederjan. . . ? Der er jo problemer og forskellige holdninger forbundet med at genoplive og videreføre folkesangen i dag i øst og i vest, men hvis man vil læse om dem, må man gå til den vesttyske venstrefløjs udgivelser, f.eks. den selvkritiske **Volks-Musik, Die erinnerte Hoffnung** (udg. af Eckart Frahm og Wolfgang Alber, 1980). Og det er jo ikke tilfældigt, at den polske arbejderklassens kritiske sangtradition fra 1980-81, pladen **Polnischer Sommer** (se Modspil nr. 17), er nødt til at blive udgivet på et alternativt vesttysk venstrefløjsforlag – mens den østtyske regering støtter militærdiktaturet imod den polske arbejderklassens selvorganisering.

Masser af problemer – og at fortie dem er efter mit begreb om socialisme både dumt og historieforfalskning!

Jens Henrik Koudal

Nye bøger

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

Werner Braun: *Der Stilwandel in der Musik um 1600*. Darmstadt 1982. 109 s., DM 29,00.

Jens Brincker, Finn Gravesen, Carsten E. Hatting og Niels Krabbe: *Den europæiske musikkulturs historie indtil 1740*. Gyldendals musikhistorie bd. I. Kbh. 1982. 370 s., kr. 240,- (fås kun i subscriptions, bd. I-IV = kr. 960,-).

John Chilton: *Jazzens historie*. Kbh. 1982. 272 s., kr. 148,-.

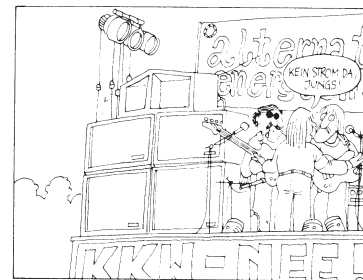
Aaron I. Cohen: *International Encyclopedia of Women Composers*. New York 1981. 597 sider.

Directory of jazz festivals and related major jazz events. Compiled. . . by the Danish Jazz Center. Rønnede 1982. 56 s., kr. 15,-.

Hans Heinrich Eggebrecht: *Die Musik Gustav Mahlers*. München-Zürich 1982. 305 s., DM 56,-.

Simon Frith: *Sound Effects*. Youth, Leisure, and the Politics of Rock'n Roll. New York 1981. 294 s., \$ 8,95.

Gymnasieskolernes Musiklærerforening: *Musik '90; musikfaget i fremtidens gymnasium*. Red. af Lars Ole Bonde, Søren Schmidt og Ole Straarup. Fredericia 1982. 113 s.



»Ingen strøm, venner«.

Protest mod systemet med systemets midler. (Et selvkritisk indlæg fra den vesttyske venstrefløjs diskussioner om brugen af folke-musik/folk i dag – hentet fra Frahm & Alber: *Volksmusik, Die erinnerte Hoffnung*, Tübingen 1980).

Jost Hermand: *Konkrete Hören; Zum Inhalt instrumentaler Musik*. 1981. DM 18,-.

Ansgar Jerrentrup: *Entwicklung der Rockmusik von den Anfängen bis zum Beat* (Kölner Beiträge zur Musikforschung, Band 113). Regensburg 1981. 378 s., DM 49,-.

Ekkehard Jost: *Socialgeschichte des Jazz in den USA*. Frankfurt am Main 1982. 266 s., DM 14,80.

Ernst Krause: *Oper A-Z; Ein Opernführer*. Leipzig 1981. 704 s., 14,- (øst-)Mark.

Music from Scandinavia – 2000 Records from Denmark, Finland, Iceland, Norway and Sweden. Copenhagen 1982. 176 s., kr. 50,-. (En discografi omfattende alle genrer over et udvalg af plader, der stadig kan fås).

Hans Jørn Nielsen: *Til folket vi går*. Ålborg Universitetsforlag 1982. 122 s., kr. 66,-. (Analyse af Aakjær sange).

Thomas Rockwell og Karsten Tanggaard: *50'ernes Rock'n Roll*. Egtved 1982. 93 s. (Lærebog til gymnasie- og HF undervisningen).

NR. 20

Kenneth Knudsen om beat på dansk
Anders Rou Jensen om rock og fascination
John Højbye om fascination ved korsang

