

Musik i eksil



Modspil

-de store ørers musiktidsskrift

Nr. 42

Februar-marts 1989

Tiderne Skifter

Indhold

1988 årgang 10 nr. 42

TEMA: MUSIK I EKSIL

Leder: Musik i eksil – i Danmark	3
»Pludselig gjorde det ondt ...« – sang og musik fra Chile til Danmark. <i>Simon Leunbach</i>	5
Dansens dobbelte rolle. Om vlacherne – et folk med hjemvé. <i>Anca Giurscescu</i>	12
»Blomsternes kappestrid«. <i>Marianne Kibenich</i>	20
Musik i eksil – iranske flygtninge og deres klassiske kulturarv. <i>Sibba Einarsdottir og Arne Kjær</i>	26

UDEN FOR TEMA

Duo'en som enhed; interview med Thorson og Thurber. <i>Peter Kjærulff</i>	31
--	----

DEBAT

Danskernes mange musikkulturer?	35
Klarsisk og klasisk på P2	38

ANMELDELSER

Musik på en stillehavso. <i>Songs of Bellona Island</i>	39
Fynske toner. <i>Rasmus Storms nodebog</i>	42
Ret så folkeligt. <i>Folkelig sang der swinger</i>	43
Forfattere i dette nr.	44

BOGLISTE	45
--------------------	----

Omslag: Ana Maria Galmez har lavet de viste masker.
Hun er chilensk flygtning i Danmark, og arbejder her
som billedkunstner og designer. Foto: Arne Kjær.

MODSPIL

– de store ørers
musiktidsskrift

Redaktion:

Hanne Tofte Jespersen, Marianne
Kibenich, Arne Kjær (ansvh. for dette
nr.), Peter Kjærulff, Jens Henrik
Koudal, Lars Lindhardt, Ole Nørlyng,
Ole Straarup.

Redaktionens adresse:

MODSPIL
% Tiderne Skifter
Sankt Peders Stræde 28 B, 2.
DK-1453 København K
Tlf. 01 12 42 84 eller 01 13 65 03

Løssalg: Kr. 45,00 inkl. moms og porto.

Årsabonnement: 10. årgang (nr. 39-42)
kr. 158,00 inkl. moms og porto. Abon-
nenter uden for Danmark ekskl. 22%
moms plus porto for forsendelse.

Tidligere numre: Nr. 23-41 kan bestilles
hos Tiderne Skifter.

Annoncepriser: 1/4 s. 1600 kr.,
2/3 s. 1100 kr., 1/2 s. 850 kr., 1/3 s.
600 kr., 1/4 s. 300 kr.

ISBN: 87 7445-363-7
ISSN: 0105-9238
Produktion: Tiderne Skifter,
København

Musik i eksil – i Danmark

Harmonikaaften på et københavnsk musikværtshus i december 1988. Stemningen er varm og afslappet hos de halvandet hundrede mennesker i det lille røgfyldte kælderlokale. Det er kendere og elskere af harmonikamusik, der er mødt op. De fleste lader til at spille selv.

Her er både servitricer, kassedamer, håndværkere, sygehjælpere og fabriksarbejdere. Nogle af mændene lufter tatoeringerne under de opsmøgede ærmer. Blandt kvinderne ses enkelte helt i lædertøj. Hovednavnet på scenen er »Harmonioen« fra Næstved, der består af fire smede. De kan deres kram. »Hils fra mig derhjemme«, »Nordsøbølger«, »Rigtige venner« og den slags får folk til at trænges på det minimale dansegulv.

Næste gruppe spiller franske sange og musette-musik. Aftenens tredje gruppe består af tre ganske unge jugoslaviske indvandrere. En fyr på 17-18 år er solist på harmonika, mens de andre akkompagnerer.

Den hidtidige småsnakken, flaskeklirren og dans forstummer hurtigt, og i tre kvarter lytter alle åndeløst til den unge mands jugoslaviske folkemusik. Folk sender hinanden indforståede blikke ved særlig svære eller overraskende passager. Selv om musikkens kvarttoner, de »skæve« og vekslende taktarter og den særlige tonalitet lyder meget fremmedartet, anerkender alle



Fire jugoslaver fra Sverige spiller til dans ved en jugoslavisk aften i Nordsjælland i nov. 1988. (Foto: Jens Henrik Koudal/Dansk Folkemindesamling).

øjeblikkeligt, at »den knægt kan fandeme spille på harmonika«.

Det er bl.a. gode oplevelser af den slags, der har fået Modspils redaktion til at ønske et temanummer om flygtninges og indvandreres musik. For at gøre opmærksom på – og understøtte – den grænseoverskridende musik, som vi bor dør om dør med her i 80'erne.

Der er dem, der mener, at den mest spændende musik er blevet til i et møde mellem forskellige musikkulturer. Det

være sig mellem kunstmusik, populærmusik og folkemusik eller mellem det lokalt kendte og det fremmede. Det er i hvert fald ikke svært at finde eksempler, der understøtter påstanden. Tænk på Mozart, der sammensmeltede træk fra tysk, fransk og italiensk musik, eller på den 20. århundredes læremester Debussy, der blev dybt fascineret og påvirket af javanesisk gamelanmusik.

Uden indvandrerne ville dansk musikhistorie se mærkelig ud: Det var

f.eks. tyskerne Weyse og Kuhlau, der lagde grunden til den tidlige danske nationalromantik. Eller et nutidigt eksempel: København har været Europas førende jazz-by i de sidste 20-30 år netop i kraft af det frugtbare samspil mellem danske og indvandrede musikere. Og hvad var den vestlige musik uden de latin-amerikanske og afro-amerikanske blandingskulturer, der har givet os tango, samba, calypso, blues, jazz, soul og reggae?

I 80'erne har vi en særlig indvandrer-musik, som vi næsten ikke kender, og som vi har svært ved at få øje på. Det er den musik, der er kommet hertil med de nye flygtninge og indvandrere.

Nogle få facts som baggrund: Den nye bølge begyndte i 50'erne med de østeuropæiske *flygtninge* (efter 1968 kom der tjekkiske og polske). Fra 1974 kom flygtninge fra Chile, Uruguay og Argentina samt senere bådflygtninge fra Vietnam. I 80'erne er der kommet mange spontant indrejste flygtninge, især fra Iran, Irak, Libanon og Sri Lanka.

De nye *indvandrere* begyndte med italienerne i 60'erne. Derefter kom der fremmedarbejdere fra Jugoslavien, Tyrkiet og senere Nordafrika og Pakistan. Ved »fremmedarbejderstoppet« i 1970 og '73 standsede indvandringen fra lande uden for Norden og EF. Mange fremmedarbejdere vendte hjem, mens andre foretrak at få familien flyttet til Danmark.

Der befandt sig i 1988 136.000 udenlandske statsborgere i Danmark. 55.000 er fra lande uden for Norden og EF. 40.000 har statsborgerskab i Tyrkiet, Pakistan og Jugoslavien. Antallet af udlændinge, der er bosat i Danmark, er yderst beskedent sammenlignet med de fleste andre vesteuropæiske lande.¹

Det er meget svært at få overblik over udlændingenes musikaktiviteter i Danmark. I dette Modspil har vi trukket fire grupper frem: Simon Leunbach fortæller os, hvordan det er gået med *chilenerne og deres musik*. Anca Giurcescu belyser musikkens og dansens rolle hos en *jugoslavisk indvandrergruppe*. Marianne Kibenich skildrer *Det tyrkiske børnekor* i Albertslund. Og Sibba Einarsdottir og Arne Kjær har interview'et *iranske flygtninge* om, hvad musik betyder for dem, i anledning af en koncert med klassisk iransk musik i Århus.

Man skal være forsigtig med at generalisere omkring udlændinge i Danmark. Det er ikke nogen ensartet gruppe, og statsborgerskabet indbefatter ofte flere forskellige kulturer fra samme land. Men social-antropologen Carl-Ulrik Schierup har i sin doktordisputats om jugoslaviske indvandrere i Danmark og Sverige² nået nogle konklusioner, der synes at have almen gyldighed.

De etniske minoriteter skaber løbende deres eget »alternative rum« til fælles bearbejdelse af de nye erfaringer.

Dette kan ske indenfor lokale niches som husholdet, uformelle netværk af slægtninge, venner og naboer, i ungdomsgrupper, med basis i indvandrerforeninger og andre mødesteder.

Indvandrergruppernes mulighed for at skabe sådan en »alternativ offentlighed« i lokale sammenhænge er afgørende for kulturel tryghed og identitetsdannelse – og dermed for deres frugtbare integration i Danmark. Men det forudsætter, at det omgivende samfund *hverken* isolerer udlændingene i ghettoer *eller* kræver, at de totalt opgiver deres oprindelige identitet og straks lever 100% som danskere. Det forudsætter med andre ord, at vi giver dem et modspil.

Musik er ofte en vigtig del af den etniske minoritetskultur. Hvis vi danskere åbnede os noget mere for den fremmede, men fascinerende musik hos vore udenlandske naboer, ville vi både få nogle grænsesprængende musikalske oplevelser og bidrage til en integrationsproces til berigelse for alle parter.

Jens Henrik Koudal

1. Oplysningerne er fra Bent Østergaards artikel »De nye danskere« i *Dagligliv i Danmark i vor tid*, I, Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck København 1988.
2. *Integration? Indvandrere, kultur og samfund*. (Let bearbejdet dansk udgave). Billesø og Baltzer 1988.

□

»Pludselig gjorde det ondt, da folk begyndte at danse«

– sang og musik fra Chile til Danmark

Af Simon Leunbach

Chilenerne kommer til Danmark i 1975-76. En gruppe på ca. 180 bosætter sig i Århus. Tretten år i eksil er lang tid. Gennem denne periode har chilenernes sang levet i Danmark. Jeg har talt med tre, som alle har brugt deres stemme til at fortælle sig selv og danskerne, hvorfor de er i Danmark. Det er Eduardo Sosa, Pocha Jaramillo og Alejandro Fuentealba. Jeg har bedt dem fortælle, hvordan det er at være her som chilensk musiker i eksil.

Protesten som identitet

»Når man forlader sit land, tager man sin dårlige samvittighed med, fordi man ikke er med til at fortsætte den proces, der foregår i landet. En måde at dæmpe samvittigheden på var at gøre en indsats for solidariteten... at melde sig til partiernes aktiviteter... prøve at gøre et eller andet. Dette et eller andet var for mig musikken,« fortæller Eduardo.

Den chilenske musik kunne bruges til at trække folk til solidaritetsarrangementer. Den er samtidig blevet et spørgsmål om identitet for chilenerne. Nye grupper opstod som samlingspunkter. Folk fik tid til at dygtiggøre sig i musik, så de kunne stå frem.

Pocha fortæller om det krav, der ligger til denne musik: »Vi skulle både vise solidaritet med den chilenske befolkning og samtidig vise noget godt for danskerne; noget der identificerede os, og det var protestmusik. Vi var meget kritiske med vores valg af sange, men hvorfor skulle vi kun synge protestsange? Hvorfor ikke også vores traditionelle *cueca*- og *tonadas**? De gav mig glæde over at være chilener. Jeg havde ikke lyst til at protestere hver eneste dag.

* »Cueca« og »tonada« er traditionelle rytmer i den chilenske folke-musik. Sangene er meget lokalprægede og handler om livet på egnen: erhverv, kærlighed m.m.

Vi kunne i begyndelsen næsten ikke være andet bekendt end at synge om at »jeg er venstreorienteret og blevet smidt ud af mit land«. Det var både et indre behov og et pres fra gruppen.«

Vi har vores sang med

Den musik, chilenerne kunne samles om, er en rigdom af aktuelle sange fra Chile. Fra midten af treserne og frem til kuppet var landet præget af en musikbølge, der kaldes *La Nueva Cancion Chilena*, »Den nye chilenske sang«. Den tog afstand fra den regeringsstøttede traditionelle folkemusik fra central-Chile, hvis instrumenter er harpen, guitaren og harmonikaen.

Den ny musik søgte en ny lyd. Den hentede sin inspiration i folkemusikken fra randområderne og de øvrige latinamerikanske lande. Grupper som Inti-Illimani og Quilapayun brugte instrumenter fra den andinske musik (musik fra Andes-bjergene) som: strengeinstrumentet charango, quena- og panfløjte. Det er en musik, man skal lytte til. Store sangskrivere som Violetta Parra og Victor Jara lavede tekster, der hudflettede godsejere og borgerskab og var fulde af social protest. På små spillesteder, »penas«, mødtes musikere, sangere og et folkeligt publikum i tæt kontakt.



Simon Leunbach og Pocha. (Foto: Arne Kjær).

I de store byer var der en stemning af, at man skulle være langhåret, gå med guitar under armen og synge de forskellige grupper musik. Det var her, Eduardo lærte sig at spille guitar, mens han uddannede sig på kunstakademiet. Pocha er vokset op i det sydlige Chile med den traditionelle folkemusik, der lejrede sig dybt i hende, selv efter at hun blev inspireret af de nye strømninger. Alejandro spillede den nordchilenske, andinsk prægede musik fra dreng og til han måtte flygte.

Min musik giver mig styrke

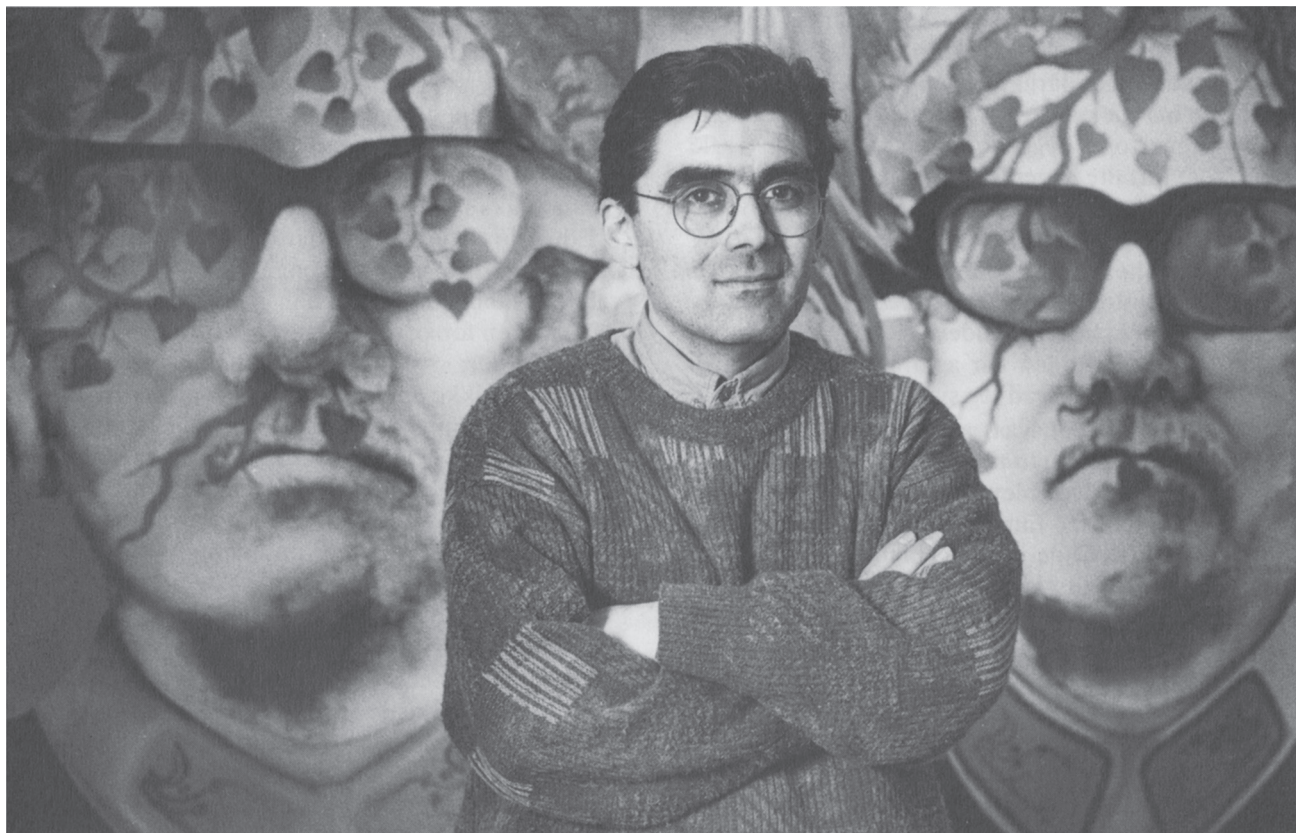
Fjernt fra Chile bliver musikken mere end en aktuel kommentar. Den bliver en psykisk støtte. Eduardo: »Vi brugte musikken som en forlænget arm af den kultur, vi kom fra. For os var den en tråd tilbage til Chile, til vores kultur. Jeg oplevede mange gange musik som en trøst. Ved at spille og høre folkemusik kunne jeg stadig opleve en del af min kultur. Når man forlader sit land, opstår et emotionelt savn af ens egen kultur. Man har brug for at komme tilbage, lytte og opleve«.

Pocha: »For mig har musikken været et stærkt redskab til at bekæmpe min depression. Jeg har den med mig i mit hjerte og i min krop... uden at jeg tænker over det. Den giver mig en stærk følelse af, at jeg stadigvæk har noget, jeg kan. Der er mange gange, hvor jeg føler lidt mindreværdskompleks over for visse ting, som jeg ikke er vokset op med; ting som I har let ved. Et sted i mit hjerte føler jeg mig nogen gange lidt dum mht. jeres musik og mange andre ting, jeg konfronteres med hver eneste dag. For mig bekræfter

musik i høj grad min identitet. Det er noget, jeg kan råbe højt og være stensikker på, at den rytme, den kan jeg. Jeg er ikke nogen stor musiker, men de få ting, jeg kan udtrykke, gør jeg meget stærkt og med glæde, fordi i mig vokser som en lille vulkan følelsen af, at »det kan jeg, det skal allesammen vide!««

11. september – en fest?

Mange chilenerne kom hertil direkte fra fængsler i Chile. Andre havde tilbragt en usikker tid i flygtninge-



Eduardo – driver sammen med sin kone Ana Maria Galleri Deadline i Århus. Siden april 88 har han arbejdet i et flygtningecenter i Århus bl.a. som igangsætter af kunstneriske aktiviteter. (Foto: Arne Kjær).

leire i Argentina. I Danmark opstod et politisk miljø omkring dem. De konfronteredes her med det for dem besynderlige fænomen: solidaritetsfest. Den 11. september – årsdagen for generalernes kup, Allendes død og begyndelsen på det blodige diktatur – blev et møde mellem chilenernes nære og danskernes fjerne forhold til det skete. Alejandro, der få måneder efter sin ankomst spillede til arrangementet, beskriver det således:

»Vi kunne se grunden til at lave arrangementet, men for mig og de andre chilener var det svært at lave den dag til en fest. For danskerne var det en fest. De brugte fest til at lave solidaritet. Det syntes jeg ikke, der var noget dårligt i, men for os, som kom og lige havde haft de oplevelser, var det ikke nogen fest.

Vores repertoire byggede netop på at spille nogle sange, som fortalte noget fra os og om os; så pludselig gjorde det ondt, da folk simpelthen begyndte at danse til det. Jeg kunne se, hvad de sange fortalte mig, og hvad de fortalte de folk, der forsøgte at danse. For mig var det andre oplevelser – en anden betydning, hvor det for dem udelukkende var... lyd. Jeg kan se, at min musik med tiden har ændret sig, netop fordi folk ikke kan forstå, hvad jeg synger.«

For Eduardo er det svært at acceptere denne blanding af fest og protest, to ting han fra Chile er vant til at holde adskilt. »Der blev holdt tale og solgt empanadas, vin og øl. Med film eller dias blev der vist makabre billeder fra Chile, og den blanding – en uhyggelig situation med en glædelig fest – var til stadighed noget, der ikke hørte sammen. Det gjorde meget stærkt indtryk, men efterhånden... blev jeg vant til det.

En splittet gruppe

De ca. 180 chilener, der ankom til Århus, var en splittet gruppe. De havde det til fælles at være flygtet fra Chile, der var blevet livsfarligt for aktive i politik eller fagforeninger. Men de var politisk uenige om, hvorfor det gik galt. De partipolitiske grupperinger

fra Chile fortsatte i eksilet. Mobiliseringen på den splittede front var meget stærk i begyndelsen.

Omkring chilenerne samlede sig en gruppe danskere – primært venstreorienterede. Der dannedes to støttekomiteer styret af danskere: Den kommunistiske Allende-komiteen og Chile-komiteen, der samlede de øvrige politiske grupperinger. De to komiteer formåede delvis at samarbejde, men lavede ofte rivaliserende solidaritetsarbejde.

Det blev næsten et spørgsmål om identitet at være partimedlem. Eduardo, der stod udenfor og stempledes, beskriver stemningen: »Chilenerne i partierne og organisationerne definerede sig selv som »de rigtige«. Alle andre var »forrædere«. De underminerede mange af mine aktiviteter med forkerte udtryk eller grove udtalelser. De mente, at man som chilener var nødt til at fungere på deres måde. Jeg følte ikke, at vi kunne snakke sammen, og det er ikke blevet bedre.«

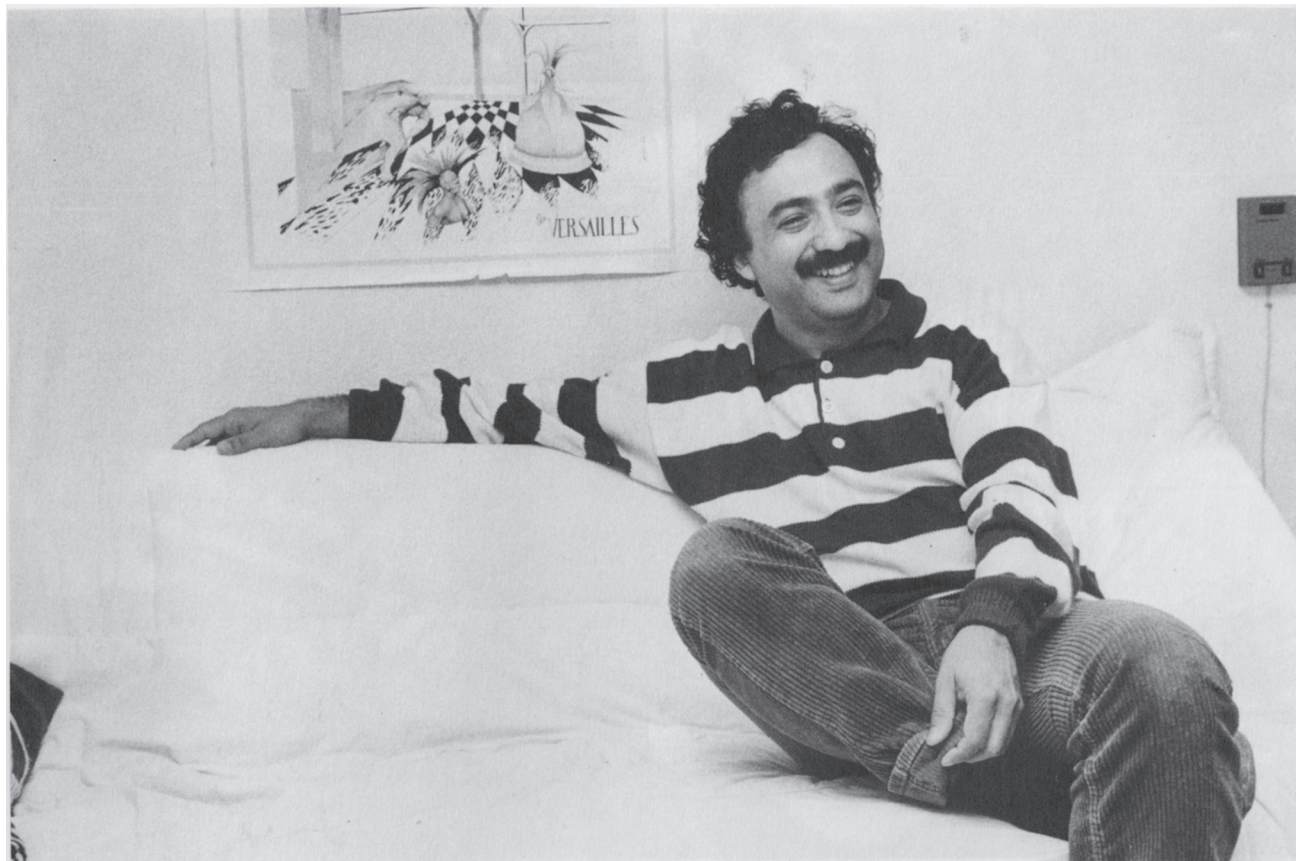
Eduardo ophørte efter dette helt med at bruge sin musik i politisk sammenhænge – det var i 1975 – og valgte at hellige kunsten.

Musikken forsøgtes defineret partipolitisk. Alejandro fortæller: »Ifølge den kommunistiske gruppe kunne man ikke spille Victor Jaras musik, hvis man ikke var kommunist. Vi måtte heller ikke lave vores egen version af sangene. Der kom sådanne helt groteske modsætninger, som i tidernes løb har ændret sig og igen er blevet mere naturlige. Folk, der før ikke gad hilse på mig, kommer nu hen og giver mig hånden, når jeg har spillet for dem.«

Danskere spiller med

Alejandro dannede på forskellige tidspunkter sammen med danskere de to musikgrupper Caras og Malembe. Latinamerikanske rytmer mødte dansk musikforståelse. Det var, siger han, ikke uden problemer:

»Især i begyndelsen var det svært. Danskere tænkte i 4/4-takt og talte anderledes. Efterhånden er det blevet nemmere at komme til en dansker med en latinamerikansk 6/8. Med Caras skulle jeg tilpasse alle mine



Alejandro – arbejder som ingeniør hos Sabro. (Foto: Arne Kjær).

slagarrangementer til 4/4, så folk kunne følge med. Det var meget lærerigt for mig at skulle forklare, hvad jeg lavede.«

Det tog lang tid, men Alejandro synes, det lykkedes med begge grupper at finde den latinamerikanske »feeling«.

Pocha har haft andre oplevelser med sin gruppe Brazas. De danske piger, hun har spillet med, lærte hende en præcision i musikken, men der manglede noget:

»Der manglede den glæde og følsomhed, jeg følte, når jeg stod op med min guitar og protesterede og fortalte folk, hvorfor jeg er her. Den begejstring, og somme tider håbløshed over at være her, følte jeg ikke, de havde med. Det er klart. Deres situation var fuldstændig anderledes. Det kunne man mærke på deres musik. Men vi har udviklet os sammen.«

Pocha spiller i dag med Juan fra Chile: »Det er lettere at spille med ham. Bare vi ser på hinanden, forstå vi hinanden. Vi har samme princip: Vi er ikke



Pocha – studerer musik på Århus universitet. (Foto: Arne Kjær).

professionelle. Vi kan tillade os at lave nogle småfejl. Det er vores musik, vi ejer den, og vi kan servere den, som vi føler.»

Mellem latter og tavshed

Den chilenske sang er ikke rockmusik. Den er desuden på spansk og kan kun forstås af få danskere. Reaktionen varierer fra total koncentration og lytten til hånlige latter og afvisning. Pocha har oplevet begge ekstremer:

»I Ry spillede vi en aften for en fredskomité. Der var et øjeblik, hvor jeg sang »Gracias a la vida«... folk var musestille... jeg gik i stå, jeg glemte sangen... stilheden gjorde så stort indtryk på mig. Jeg har ellers aldrig nogen sinde glemt den tekst. Det var vidunderligt at synge for dem.

Vi har også oplevet en 9. klasse, der begyndte at snakke og grine ubehageligt, fordi vi sang på spansk. Det var ikke rock. Især unge er det svært at få til at opleve det, som jeg vil have dem til at opleve. Men

det er en triumf at få dem med.«

Alejandro har positive erfaringer med at spille for et publikum, der ikke er traditionelt venstreorienteret. De er oprigtigt nysgerrige, lytter til musikken, og til det, han siger. Til solidaritetsarrangementer er det derimod ca. en trediedel, der virkelig lytter. Med Caras begyndte han at bruge forstærkeranlæg og kan dermed overdøve dem, der snakker.

Han og Caras var selektive, men i øvrigt tilfredse med at spille til solidaritetsarrangementer selv om musikken bare er et punkt på menuen: »Det var i orden, fordi vi valgte netop steder, hvor vi sympatiserede med sagen. Vores formål var, at der skulle komme flest muligt til de fester og betale billetter for det. Jeg synes, det er lykkedes meget godt.«

En eksotisk musik?

For Pocha er hendes musik vedvarende både en identitet og et budskab, der skal tages alvorligt, men for mange danskere er chilensk musik en slags latinamerikansk underholdningsmusik. Pocha fortæller om en sådan oplevelse med Brazas.

»Det var årsfest for lærerne på et gymnasium. De havde bygget en kæmpe mexikansk bar midt i salen, og det var deres mening, at vi skulle underholde dem med vores musik. Den lærerinde, der stolt havde præsenteret os, sagde bagefter til os: »Nu går vi ind og spiser, så kalder vi på jer, når I skal spille. Bagefter kan I spise sammen med køkkenpersonalet.«

Jeg blev rasende. Der kunne man se, hvor eksotisk vores musik kunne lyde for andre. Jeg passede ikke

ind i denne sammenhæng. Latinamerika var »in«, og musikken fantastisk, men vi måtte ikke få lov til at spise sammen med lærerne. Vi skulle spise ude i køkkenet. Jeg sagde til pigerne: »Ved I hvad, jeg gider ikke synge. Jeg gider ikke være pauseklovn.«

Så sagde de andre: »Det er nu, det gælder. Det er nu du må vise, hvem du er. Det her er også at være dansker: det skal du også konfronteres med. Du skal ikke kun gå hen og synge, hvor du synes atmosfæren er i orden; hvor alle forstår dig i forvejen. Det har du oplevet for mange gange før.« Så gik vi ind, alle klædt i sort. Vi stod meget stærkt med vores musik, og jeg fik fortalt lærerne, at vores musik ikke var eksotisk.«

Bliver chilenerne her?

Det er efterhånden blevet politisk muligt for chilenerne at vende tilbage. Det har ca. 30-40 benyttet sig af. For kort tid siden var der valg i Chile, og landet bevæger sig nu ad usikker og farlig vej mod mere demokratiske tilstande. Hvor meget end chilenerne her glæder sig over det, løser det dog ikke deres eget dilemma: Det Chile, de forlod, har forandret sig. De er selv ikke længere de samme, som da de kom.

Gennem tretten år har de med positive og negative erfaringer kæmpet for at skabe sig en tilværelse i Danmark. Deres børn er blevet store her. For Pocha kan det blive afgørende, om de ønsker at vende tilbage. »Hvis mine børn, Lorena og Carola, vælger at leve resten af deres liv her i Danmark, gifte sig og få børn, vil det blive meget svært for mig at rejse fra dem og ikke kende mine børnebørn.«



Dansens dobbelte rolle

Om vlacherne – et folk med hjemvé

Af Anca Giurchescu

Anca Giurchescu er danseforsker fra Rumænien og har boet i Danmark i otte år. Siden 1986 har hun specielt interesseret sig for vlacherne (udtales: vlakkerne) i Danmark. Det er en indvandrergruppe fra Jugoslavien, der har store dansesammenkomster som den vigtigste sociale og kulturelle begivenhed i deres liv. Tilværelsen i Danmark er modsætningsfuld: De håndterer komplicerede videokameraer for at optage familiehøjtiderne samtidig med, at de tror på spøgelser og kan fortælle om overnaturlige hændelser, de har oplevet.

Mange hundrede smart klædte unge, som danser kædedans i timevis til »mærkelig« musik, og lige så mange tilskuere, der sidder og ser på med stor interesse. Måske er det lidt svært at forestille sig, at en sådan begivenhed finder sted på Sjælland i 1988...

Som tilskuer og som forsker har jeg undret mig over motivationen bag vlachernes forsøg på at genskabe deres traditionelle dansesammenkomst, *hora*, i en helt ny social sammenhæng. Hvilken betydning tilskriver de dansen, og hvordan bruger de dans og musik i deres nye liv i Danmark?

For at forstå dette fænomen er det helt afgørende at kende vlachernes sociale og etniske baggrund.

Hvem er vlacherne?

Vlacherne begyndte at bosætte sig i Danmark og i Sydsverige midt i 1960'erne. På det tidspunkt blev det officielt tilladt for jugoslaver at bosætte sig i udlandet. De stammer fra den nordøstlige del af Serbien (regionen Krajina), hvor de levede som fattige bønder og hyrder. Mere end 10% af hver landsby udvandrede for at prøve at finde arbejde i de industrialiserede lande (så som Østrig, Vesttyskland, Frankrig, Holland, USA og Canada). De enkelte udvandrergrup-



per var typisk knyttet sammen af slægtskabsforbindelser.

Socialantropologen Carl-Ulrik Schierup opgør i et grundigt værk om vlachernes og makedonernes integration i Skandinavien, at der er ca. 2000 vlachere bosat på hver side af Øresund. De kalder selv området for »det lille Vlachia«. Ifølge Schierup har vlacherne en modsætningsfuld etnisk identitet: »De taler en rumænsk dialekt og ligger etnisk tæt på rumænerne på

den anden side af Donau. De betragter sig selv som af serbisk nationalitet. Derfor optræder de ikke som »vlacher« eller »rumænere« på de jugoslaviske udvandrings-optællinger.« Årsstatistikken for 1984 viser, at 129613 personer i Serbien erklærer vlahisk eller rumænsk for at være deres modersmål. Det antages imidlertid uofficielt, at der bor mere end 300.000 vlacher langs med Donau i Jugoslavien og Bulgarien.

Vlacherne er en gren af en meget større wallachisk befolkningsgruppe, der lever i Jugoslavien, Bulgarien, Grækenland og Albanien under forskellige betegnelser – og uden at have etnisk minoritetsstatus. De er derfor aldrig blevet undervist på deres modersmål, rumænsk, i skolen.

Der er flere – omdiskuterede – teorier om, hvem vlacherne egentlig er, og hvor de stammer fra. Jeg skal blot nævne to:

Den mest enkle forklaring er samtidig den mest populære blandt vlacherne selv. Den siger, at vlacherne oprindeligt var en slavisk-talende befolkningsgruppe, der udvandrede fra deres fædreland i det 15.-16. århundrede og nedsatte sig i det sydvestlige Rumænien (Oltenia og Banat). De er imidlertid vendt tilbage til hjemlandet af flere omgange i det 17. og 18. årh. I eksilet antog de det rumænske sprog, rumænske skikke og visse musikalske træk fra deres værter – træk, de har bevaret til idag!

De fleste jugoslaviske etnologer støtter nu en mere udviklet teori. Den mener, at vlacherne er resultatet af en gradvis sammensmeltning mellem flere etniske grupper, hvoraf basisgruppen var rumænsk.

På trods af usikkerheden omkring deres etniske tilhørsforhold har vlacherne en stærk fællesskabsfølelse. Den baserer sig især på forskellen til andre etniske grupper og på den diskrimination, de har været udsat for. Udenforstående har f. eks. altid betragtet vlacherne som en isoleret, bondsk, konservativ og primitiv befolkningsgruppe. Det skyldes bl.a. analfabetismen – idet det store flertal af den ældre generation nægtede at gå i de serbokroatisk-sprogede skoler.



Modsætninger

På denne baggrund er det ikke mærkeligt, at de danske vlachers personlighed og livssyn præges af modsætninger og tvetydigheder. Jeg har selv observeret nogle af disse modsætninger:

– De har tilpasset sig det danske samfund, men bliver ved med at drømme om at vende tilbage, »hjem«, som rige jugoslaver med høj social status.



– Efter at have besøgt en vlach-familie kørte min vært mig hjem i sin nye Mercedes. Undervejs lyttede vi til kasettebånd med serbisk, vlachisk og rumænsk folkemusik – noget som alle vlacher gør, mens de kører bil. Men jeg blev virkelig overrasket, da han skiftede til et bånd med gamle rumænske eventyr. »Det her kan jeg allerbedst lide«, sagde min vært. »Jeg elsker at lytte til eventyr hele natten, når jeg arbejder på fabrikken. Det er det bedste tidspunkt til at høre på eventyr.« Da vi skiltes, bad han mig om at indlæse nogle eventyr på bånd, idet han ikke selv kunne læse rumænsk.

– Under et interview spurgte jeg om bryllupperne i vlachernes hjemlandsbyer. Jeg fik så forevist videooptagelser fra meddelerens datters bryllup. Mange vlacher håndterer komplicerede videokameraer for at optage familiehøjtidene, samtidig med at de tror på spøgelser og kan fortælle om overnaturlige hændelser, der er sket dem her i Danmark.

– På trods af, at deres daglige liv foregår i Danmark, er det kun »hjemme« i Krajina, at de giftes, døbes og begravnes.

– De fleste unge er tre-sproglige – dog kan de hverken læse eller skrive deres egentlige modersmål, rumænsk. De betragter serbokroatisk (som de lærer i skolen) som deres modersmål, men det sprog, de ta-

ler mest flydende, er dansk! De unge anvender de tre sprog med stor strategisk dygtighed: Rumænsk bruges i familien og i rene vlach-grupper; i samvær med andre etniske grupper bruges det til at snakke »hemmeligt« på. Serbokroatisk bruges som det officielle sprog, når jugoslaver af forskellig etnisk herkomst er sammen, og som den fælles-jugoslaviske højkulturs sprog. Dansk bruges almindeligvis, når man taler med ikke-jugoslaver – og som »hemmeligt« sprog blandt de unge indenfor familiens rammer.

Danseaftener med 1000 deltagere

Hora eller »den store *hora*« er den vigtigste sociale og kulturelle begivenhed i de danske vlachers liv.

Navnet *hora* har flere betydninger for både vlacher og rumænere. Alt efter sammenhængen kan det betyde dansebegivenheden, en særlig kategori kædedanse eller en bestemt dans.

I Danmark finder disse *hora*'er (i betydningen danseaftener) sted 5-6 gange om året. De arrangeres af de »jugoslav-klubber«, der står bag alle kulturelle arrangementer blandt de jugoslaviske indvandrere.

De vlacher, der deltager i en *hora*, indgår i et fællesskab om kulturelle traditioner og nutidige erfaringer. Ofte kan man se tre generationer danse samtidig – og det at være med kan overskride fornøjelsens



der ved borde, der er dekoreret med blomster og stearinlys »efter dansk skik«.

– Hver familie ankommer i en bil, der er godt fyldt op (fra bedsteforældre til babyer). Der betales billet efter antallet af personer. Musikerne og lokalet betales af denne entréindtægt.

– De inviterede jugoslaviske og danske honoratiorens ankommer ca. kl. 19 og får »ærespladsen« lige foran scenen.

– En dansk *hora* består – i modsætning til den man udfører i Krajina – af to velstrukturerede dele: *Første del* danner rammen om, hvad man kunne kalde »det politiske udsagn«. Den rettes mod publikum, og især mod myndighedspersonerne, og består hovedsagelig af taler, kunstnerisk-patriotiske forestillinger og »folklore« – iscenesat med flotte dragter og musik fra hele Jugoslavien. Vlachernes formål med denne opvisning er at fremvise den højere sociale status, de har nået her i Danmark. Danskerne betragter denne del af *hora* som symbol for kunstneriske kvaliteter og civiliseret bymæssig omgangsform. For de jugoslaviske myndigheder skal den samme opvisning til gengæld udtrykke vlachernes loyalitet over for den regering, der gav dem chancen for at rejse ud og derved avancere fra »undertrykte« vlacher til »den store nationale tradition«s niveau (som jugoslaver). Første del varer



ca. en time. En pause skiller den fra anden del, den egentlige *hora*. De fleste honoratiorens tager hjem, musikerne tager plads på scenen og atmosfæren bliver mere afslappet. En musiker siger: »Nu begynder vi at spille for os selv, nu begynder det at blive sjovt.« Det er sandt nok – men kun for de indforståede, for dem der kender »koderne« og for hvem det at danse betyder meget mere end blot en artistisk færdighed. (Generelt er det for de få danske, der er til stede, både trættende og kedeligt at betragte »de samme« 3-4 danse udført til larmende musik i timevis). I modsætning til første dels »folklore«-forestilling, under hvilken de tilstædeværende deles i tilskuere og udøvere, så er de i den anden del alle sammen deltagere i en fælles kulturbegivenhed.

Den egentlige *hora* begynder ca. kl. 20 og varer til midnat, kun afbrudt af en kort pause. Først er der et sæt med instrumentalledsaget sang (15-20 min.). Det fungerer psykologisk som »opvarmning« og demonstrerer musikernes dygtighed. (Når en kendt og elsket sanger optræder på en *hora*, kappes familierne om at sende deres små børn på scenen med blomster til ham eller hende). Deltagerne spreder sig nu i rummet ifølge gamle regler – efter alder, køn, venskab og slægtskab. Ældre kvinder sidder f.eks. altid sammen,

betragter deres dansende døtre, sladrer og agerer »Kirsten Giftekniv«.

Der er strenge regler for, hvordan de unge skal opføre sig. De to køn sidder adskilt og kommer kun i kontakt under selve dansen. Mange unge, især piger, viser deres venskab ved at gå i ens tøj og ved at bevæge sig tæt sammenslynget rundt i lokalet. Ingen må tilslutte sig den sammenslyngede »kæde« under deres tilladelse.

For børnene er det både en spændende legeplads og stedet, hvor de tilegner sig traditionen på en naturlig måde. De fleste kender trinnene og danser enten

sammen med deres forældre eller i en gruppe bag ved de voksne.

Dansene

Alle vlachernes danse udøves i åbne, snoede kæder, hvis leder nyder stor anseelse blandt deltagerne. Som følge af, at danserne i Danmark ikke tilhører den samme sociale gruppe, dannes der mellem 10 og 15 forskellige kæder med lige så mange ledere. Man slutter sig til kæden et bestemt sted, som regel ved siden af sine slægtninge, sine venner eller folk som accepterer een. I modsætning til den *hora*, man danser i de



jugoslaviske landsbyer, ledes kæderne i Danmark også af kvinder.

Ud af det oprindelige repertoire på 20-25 danse bruges i Danmark højst fire forskellige typer. Strukturen er forholdsvis enkel: De er dannet ved hjælp af varieret gentagelse af en eller to grundlæggende mønstre.

Den mest almindelige dans hedder *Danțul* (dans). Den bygger på et tredelt bevægelsesmotiv, der er udbredt på hele Balkan og i Rumænien, og som er temmelig tæt på det grundlæggende mønster i den førøske balladedans. Den udføres næsten altid til instrumentalt sagsang.

Hora de doi (*Hora* for to) har en todelt struktur og ligner Rumæniens »nationale« kadedans, *Hora mare* (Den store *hora*).

Hora de patru/Cetvorka (*Hora* for fire) kombinerer et firedelt og et todelt dansemotiv. Vlacherne betragter den som *deres* særlige dans, og den bliver normalt udført til rent instrumental musik:

Den fjerde er en af de mest yndede danse: *Hora la Șase/Șestița* (*Hora* for seks). Den er stilistisk en variant af den serbiske dans *Jikino kolo*.

Som følge af deres enkle struktur kan alle disse danse varieres på utallige måder: Rytmiske variati-



oner (særlig ved delinger af de grundlæggende varigheder), kinetiske variationer (tramp, kryds, løb, hop, bensving, slå hælene sammen osv.) eller variationer i bevægelsernes intensitet, vidde og retning.

Alle disse danse (og andre ikke-vlach danse) udføres i sæt, der varer 25-30 min. eller mere.

Der findes også 2-3 sæt med moderne »standard«-danse så som tango, vals og foxtrot samt – dog kun sjældent – med helt aktuelle rockrytmer.

Musikken

Det er musikken, der bestemmer, hvad og hvordan man danser.

Orkestrene er meget forskellige hvad angår herkomst, kvalitet, kendskab til vlach-musikken og instrumentsammensætning. En sanger og en klaverharmonika-spiller er dog uundværlig. Andre instrumenter er: Saxofon, elektrisk guitar, jazz-trommesæt... Der findes kun få vlach-musikere i Danmark, og i dag engageres de kun sjældent til at spille til en *hora*.

Hvis musikerne stammer fra Krajina, så bliver der spillet og danset et regionalt vlach-repertoire. Musikerne mener, at mange af vlach-melodierne stammer fra Rumænien, »men de bliver omformet i den særlige vlach-stil«. Den samme omspilning sker med de serbiske melodier.



Hvis musikerne stammer fra Beograd, så spilles og synges en blanding af melodier fra hele Jugoslavien. De mest brugte folkedanse-melodier fra det »blandet jugoslaviske« repertoire er melodier som *Jikino kolo*, *Moravać*, *Makedonia* og *Cecek*. Den meget udbredte melodi »Yugoslavia, Yugoslavia« bliver danset og sunget ved enhver *hora* og fungerer som et stærkt symbol på nationale, patriotiske følelser. I den senere tid er antallet af orkestre fra Beograd steget drastisk, da de betragtes som mere fornemme og tiltrækker flere unge. Denne udvikling har medført, at vlacherne nu danser deres egne traditionelle danse til jugoslavisk, serbisk eller rumænsk musik. Hvordan kan det lade sig gøre?

På den ene side kan vlachernes enkle dansemønstre (især *Danțul*) tilpasses forskellige ikke-vlach melodityper. På den anden side er de unge i stand til at veksle fra vlachisk til serbisk dansestil inden for samme danseforløb (f.eks. fra *Hora la sase* til *Moravać*). Denne mekanisme virker dog ikke altid gnidningsløst. Der opstår af og til store kvalitetsforskelle på det sjælelige niveau, når folk skifter fra »fremmede« til »egne« dansemelodier. Deres interesse for og glæde ved at danse kommer stærkere til udtryk i det sidste tilfælde.

Horaens dobbeltrolle

I den nutidige socialsammenhæng spiller *hora* en dobbeltrolle i vlachernes liv. Det kommer til udtryk på forskellig måde. Den »kunstneriske«, festlige side – som præges af moderne beklædning, opførsel og stræben efter social status – indeholder midlerne til sociale og kulturelle ændringer. Men under denne facade ligger *hora*'ens dybere rolle, nemlig at være et symbol på forbindelsen mellem det danske dagligliv og »hjemmet« i Jugoslavien. Det kommer til udtryk gennem selve dansen og de traditionelle regler for god opførsel. Begge dele forstærker gruppens enhed. Faktisk er *hora*'en et paradoks: Her styrkes på een gang vlachernes integration i det danske samfund og drømmen om at rejse hjem igen.

(Oversat fra engelsk af Jens Henrik Koudal)

Litteratur:

Carl-Ulrik Schierup og Aleksandra Ålund: *Will They Still Be Dancing? Integration and Ethnic Transformation among Yugoslav Immigrants in Scandinavia*. Umeå 1986.

□

Foto: Anca Giurcescu.

»Blomsternes kappestrid«

Af Marianne Kibenich

En oplevelse af Det Tyrkiske Børnekor fra Albertslund. Og en samtale med Ayten, Sevket og Necdet, omkring børn, voksne og musik i eksil.

Vi synger for frihed og venskab

En weekend i august '88 var der rig mulighed for et møde med indvandrernes og flygtningens musik, live, på Land og Folk festivalen – Fælledparkens mest multikulturelle sommerattraktion. Ét af de nok yngste indslag infandt sig søndag formiddag i »Solidaritetssteltet« i samlet flok: Det Tyrkiske Børnekor fra Albertslund.

Pigerne *Túrkan, Saniye, Gilúzar, Hatice, Fatma, Múziyyen, Arzu og Nürsen*, og drengene *Mahmut, Levent, Aydin, Sinan, Yasin og Ufuk*, stod, festklædte, forventningsfulde og lidt nervøse, parate foran scenen.

Foreningen af Arbejderne fra Tyrkiet (F.A.T.) stod bag arrangementet, og stemningen i teltet var varm af forældres opmuntringer og af venners og bekendtes hjertelige møder med hinanden.

Opmærksomheden samlede sig, da børnekorets lille gruppe gik på scenen, og tappert optog en ulige kamp mod nabolatens langt mere effektstærke og højtspillende grupper. Én af pigerne introducerede med høj og klar stemme deres første sang: »Vi synger sange om Jorden, Frihed og Venskab. Vi begynder på vores program med en sang af den store tyrkiske digter *Nazim Hikmet!*

Sangen, som jeg en aften nogle uger senere, får læst op og oversat af Ayten og Necdet, er fra 1952 og lyder på dansk sådan:

»Sangen om de døde børn i Hiroshima«

Jeg banker på jeres dør!
Jeg banker på dørene, én efter én
Usynlig for jeres øjne.
Døde kan man ikke se i øjnene.

Vi som døde i Hiroshima
for 10 år siden.

Jeg: en pige, 7 år gammel.
– Døde børn vokser ikke.

Først gik der ild i mit hår –
Så brændte mine øjne
forkullede til en håndfuld aske.
Min aske blev spredt for vinden.

Jeg ber' jer ikke om noget
ikke til mig selv.
Ikke engang søde sager til at spise.
Jeg er brændt som et stykke papir.

Jeg banker på jeres dør
Onkel! Tante! – Jeres underskrift!:
Børn skal ikke slås ihjel
men leve og spise søde sager.



Det tyrkiske børnekor på Land og Folk festivalen 1988.

»Den sang«, fortæller Ayten, »er – om ikke officielt forbudt i Tyrkiet, så dog forbudt at lære børnene i de tyrkiske skoler. Ligesom flere af Nazin Hikmets sange er forbudte«.

Alle børnene i koret er indvandrerbørn, og koret en aktivitet under Albertslund Kultur og Solidaritetsforening (A.K.S.F.). Nu har det eksisteret i 3 år. Ayten, deres nuværende lærerinde, overtog arbejdet med koret for ca. ét år siden, kort efter at hun som flygtning kom til Danmark med sin mand. Endnu ta-

ler Ayten kun en smule dansk, og Necdet, der er aktiv i FAT og medlem af AKSF's og INDSAM's bestyrelser, fungerer som tolk i samtalen.

Samtidig med at Ayten overtog arbejdet med børnegruppen, gik hun også ind i foreningens sociale arbejde.

Før der synges, må indholdet forstås

»Der er forskel på at lave socialt arbejde i Tyrkiet og i Danmark«, siger hun: »– I Tyrkiet kan jeg ganske na-

turligt inddrage kulturelle aktiviteter i det sociale arbejde. Dét er meget sværere i Danmark. Børnene tilhører det kurdiske mindretal. De taler dansk i skolen og tyrkisk i hjemmet. Deres sprog bliver begrænset af et utilstrækkeligt ordforråd, som 3 timers ugentlig skolegang i tyrkisk skole ikke kompenserer for.

»Tit, når børnene går igang med en ny sang, viser det sig derfor, at de overhovedet ikke forstår indholdet i teksten. Før vi starter med melodien, gennemgår vi derfor altid indholdet«, fortæller Ayten. »Dette er vigtigt, fordi børnene både er fremmede overfor deres egen kultur og hæmmede af det begrænsede sprog. Vi kunne selvfølgelig bruge casettebånd eller videoer med tyrkisk musik, men enten er niveauet for svært, eller også er det simpelthen for interesseløst« – tilføjer hun – og mener hér den kommercielle tyrkiske underholdningsmusik.

Kultur – modgift mod vold

Flere af børnenes forældre kommer fra afsides egne i Tyrkiet, og er derfor ikke uvante med geografisk isolation. – »Nogle ønsker at blive integreret i det danske samfund«, fortæller Ayten. – »Andre reagerer på deres situation ved at isolere sig socialt og søge trøst i deres religion. – Men forældrenes isolation rammer også børnene«. Både Ayten og Necdet mener, at social isolation øger tendensen til voldelige reaktionsmønstre.

Albertslund Kultur- og Solidaritetsforening har som målsætning at styrke de tyrkiske indvandreres sociale bevidsthed, og samtidig hjælpe dem til en samfundsmæssig integrering. Foreningen rummer, udover børnekoret, også en fodboldklub og en kvindegruppe, der mødes hver 14. dag.

1-2 gange mdl. optræder børnegruppen til foreningsfester, og div. andre arrangementer. De har også optrådt i TV, og udover deres medvirken på Land og Folk festivalen, har de lige optrådt i Folkets Hus på Enghave Plads, under den Tyrkiske Kulturfestival.



– *Hvad betyder det for børnene at optræde?*

Ayten: – »Når de har haft en god forestilling er de glade. Og hvis forestillingen er gået dårligt, diskuterer gruppen, hvad der er gået galt, og vi forsøger at lære af fejlen. Børnene har mange positive oplevelser af at optræde. Men også forældrene har glæde af aktiviteten. Udover stoltheden over børnene oplever de, at de kommer ud til de forskellige arrangementer og får brudt isolationen. Når forældrene oplever, at børnene har succes, støtter de dem mere, og børnene får ny selvtillid. – Det er en slags kulturel overlevelse, der modvirker at de føler sig trådt på, og samtidig indebærer en læreproces i at arbejde kollektivt.

Saz og Violin

– *»Hvilken rolle spiller musikken i jeres hverdag? – Hvad lytter I til«?*

Necdet: »Vi bestiller casettebånd hjemmefra. Det er meget begrænset hvad vi kan få i Danmark. Der er re-

lativt få af de tyrkiske indvandrere/flygtninge der spiller selv. Dels er det svært at få råd til de ret dyre instrumenter, dels er det svært, at få det overskud, der kræves for at organisere musikudøvelsen. Men enkelte grupper findes der da, f.eks. gruppen Hüssiün Özcan der spiller arabisk inspireret rytmisk mavedans-musik og gruppen Üksel Icik, der spiller historisk traditionel tyrkisk musik.

– »Den traditionelle folkekelige tyrkiske sang« – fortæller Ayten – »er som regel unison. Det traditionelle instrument er et strengeinstrument, SAZ, der ligner den græske bouzuki«. Til fester spiller og synger man sammen. – I Aytens hjemegn er violinen det populæreste instrument, som spilles af både kvindelige og mandlige udøvere.

I Tyrkiet har TV, som i Danmark, bevirket at sangen i hverdagen delvis er forstummet. De gamle sange er derfor nu ved at blive glemte. Den traditionelle folkelige musik fører et til dels hensygnende liv. Det hænder, at professionelle grupper tager musikken op, og giver den »kunstigt åndedræt«. Regeringen fører en autoritær, restriktiv kulturpolitik, der går hånd i hånd med en veludviklet kommerciel underholdningsindustri. Den stadige mængde af »glatte« indholdsløse schlagere, der poster ud fra medierne, virker sløvende på både børn og voksne, fortæller Necdet.

Det ligegyldige vælger vi fra!

Der findes ikke i Tyrkiet samme skillelinie som i Danmark, mellem »ungdomsmusik« og »voksenmusik«. Som eksempel hører jeg en indspilning med den 11-årige popsangerinde, Ceylan. Hun høres ligeså meget af voksne som af børn og er – siger Ayten – et godt eksempel på den indholds- og bevidstløse underholdningsindustri.

– »Hvad synes korets børn om Ceylan? – Er hun ikke et idol, som de gerne vil efterligne?«

»Jo,« siger Ayten, »men det får de nu ikke lov til i koret, for dér vælger vi de ligegyldige sange fra«.

– »Og hvordan reagerer børnene så på det?«

»Når vi diskuterer det, siger jeg, som sandt er, at jeg ikke kender de sange selv! Efterhånden, når børnene lærer at synge, bliver de selv mere kritiske, og kan sortere fra«.

– »Hvad sker der med musikkens betydning når man, som indvandrere/flygtninge lever i et land, som Danmark? – Oplever man en forstærket sammenhæng mellem musik og identitet?«

»Muligheden for at høre vores egen musik, og følge med i dens udvikling er jo blevet meget begrænset«, siger Aytens mand.

»– Fordi det er svært at få fat i nye indspilninger, og nærmest udelukket at høre en tyrkisk koncert i Danmark, bliver vores behov for musikalske oplevelser langt fra opfyldt. – Det skaber både musikalsk stagnation, og en følelse af afstand til vores egen musikalske baggrund.

Gensidig inspiration

»– Men på længere sigt, tror jeg på en frugtbar gensidig påvirkning af indvandrene og danskernes musik, ligesom græsk og tyrkisk musik har påvirket hinanden. – Men det er en længere proces og vi har endnu ikke været her i ret mange år.

»– Tænk på hvor lang tid der gik, før *danske* udvandreteres musik satte sig spor i Amerika!« Sevket fortæller, at den tyrkiske indvandrer, der har boet her længst, nu har været her i 25 år, og tilføjer:

– »De første tyrkiske indvandrere havde hverken tid eller kræfter til at markere sig kulturelt, og deres mål var at vende hjem igen. Men *den unge generation* vokser op som danske og de vil leve deres liv her. Det er vores håb, at de vil kunne føre vores traditioner og kultur videre. – Tyrkisk musik er utrolig righoldig, og vil kunne inspirere mange danskere. Tænk bare på en musiker som Peter Bastian, der har lært af vores store klarinetist Kandirali!« slutter Aytens mand.

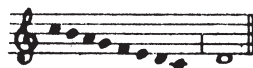
Ayten har et mål for Det Tyrkiske Børnekor: »Vi vil gerne gøre repertoiret bredere. Jeg synes det

Çiçekler Konuşuyor

: »Blomsternes kappestrid«

♩ = 72

♩



Çiğdemderki benâ lâ yım



yi ğit ba şı na be lâ yım

(3 kez)



Herçi çek ten benâ lâ yım

Al ba har lı ma vi dağ lar



ben den â lâ çi çek var mı

ya rim gur bet el de ağ lar



çi çek var mı (2 kez)

el de ağ lar hey

Lâle der ki: be hey tanrı
Benim boynum neden eğri
Yardan ayrı düştüm gayri
Benden âlâ çiçek var mı
Al baharlı

Sümbül der ki: boyum uzun
Yapraklarım düzüm düzüm
Beni ak gerdana dizin
Benden âlâ çiçek var mı
Çayır çimen oldu dağlar
Yarım gurbet elde ağlar

56

skal bestå af både tyrkiske, kurdiske og danske sange. Det vil være fint, hvis vi kunne få kontakt med danske skoler og måske komme på besøg og synge for hinanden. – Og endnu bedre, hvis gruppen kunne få nogle danske børn som medlemmer og kammerater. □

Blomsternes kappestrid

(Traditionel tyrkisk sang)

Erantis'en siger:

Jeg er den bedste, den stærkeste, den modige.

Jeg er den bedste blandt blomster,

Er der nogen bedre blomst end mig?

Tulipanen siger:

Åh gud, hvorfor er min hals bøjet?

Jeg er langt fra min elskede.

Findes der nogen bedre blomst end mig?

Hyacinten siger:

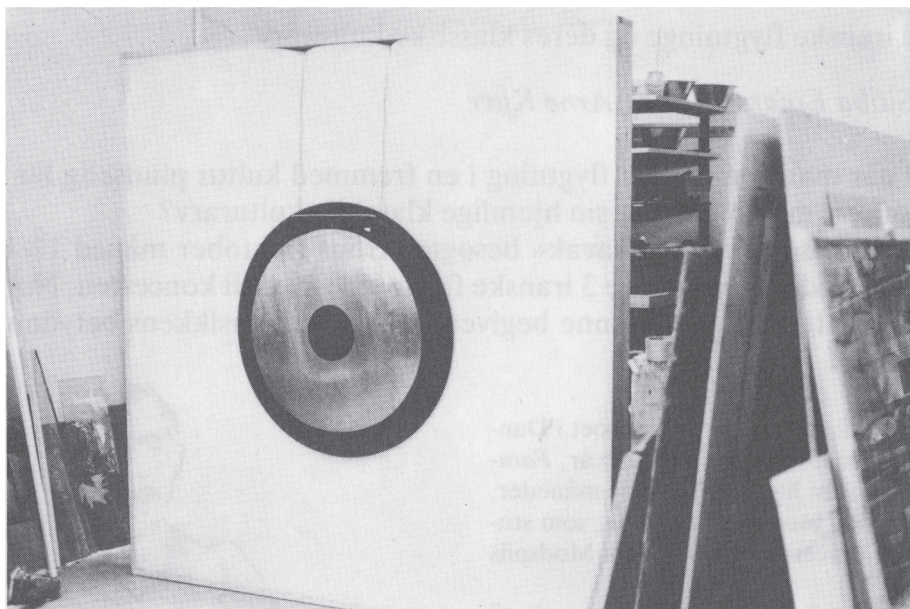
Min hals er lang. Mine blade sidder tæt

på række som en hvid perlekæde på brystet.

Findes der nogen bedre blomst end mig?

Tegning: Marianne Kibenich.

Lyd, skum, 01 04 87



Man kan med lige ret hævde, at ingen billeder handler om musik, såvel som alle billeder fortæller noget om den musikalske oplevelse.

Når øjet ser, sker der sære ting i øret, og når det rigtige kilder i øret, toner billeder frem på den indre net-hinde. Hvordan ser musik ud? Hvordan lyder billeder? Det er måske ligegyldigt, for hver især eksisterer de to udtryk uden at blande sig i hinanden, men ikke desto mindre komponerer Messiaen på de gotiske katedralers kirkeruder, mens Per Kirkebye maler til Bruckner. Billedet sætter skub i lyden, og lyden skubber til billedet. Der er noget galt, siger vi – vi, der så gerne vil have alle ting på plads og i bås. Skomager, bliv ved din læst, og lad være med at skrive noder med den farvefyldte pensel.

Gang på gang dukker problemet op – som billedtema, eller som kompositionsgrundlag. En af de mange,

der tager skeen i egen hånd, er den unge vilde kunstner Claus Carstensen. På sin helt egen måde, det vil sige med en god portion ironi og provokation har han ladet sig opsluge af forestillingen om lyd. Det lydløse billede, der handler om lyd. Billedets altdominerende bund er et kæmpestort kvadrat af skum. Skumstof: et materiale som indeholder en koncentreret fordeling af gasfyldte bobler. Små runde hulrum, der ikke kan andet end at dæmpe lyden, lukke den inde, gøre den uhørlig. I midten af kvadratet er placeret en vældig gong gong. Den synker træt ind i dynen af skum. Den tavse cirkel som fuldkommenhedens symbol frarøvet sin klang, og dog klingende for det indre øre. Hvornår har man sidst set et kunstværk, der tavst kunne fortælle om den klingende lyds substans og dens dybe forsvinden? □

Ole Nørlyng

Musik i eksil

– et møde med iranske flygtninge og deres klassiske kulturarv

Interview ved Sibba Einarsdottir og Arne Kjær

Hvad sker der når man som iransk flygtning i en fremmed kultur pludselig får chancen for at overvære en koncert med musik fra sin hjemlige klassiske kulturarv?

Det iranske musikensemble »Chakavak« besøgte Århus i oktober måned 1988, som led i en Danmarksturne. Modspil inviterede 3 iranske flygtninge med til koncerten. Nogle dage senere mødtes vi igen for at snakke om denne begivenhed, og om musikkens betydning for iranere i eksil.

Rundt om bordet er vi: *Behzad*, som har boet i Danmark i 4 år, *Firooz*, som har boet her i 2½ år, *Faramaz*, bror til Firooz, som har været her i 4 måneder, *Anja*, som bor sammen med Firooz, *Sibba*, som studerer etnografi ved universitetet, *Arne* fra Modspils redaktion.

Firooz og Behzad vil begge gerne uddanne sig til elektrikere, og søger i øjeblikket praktikplads. Faramaz vil gerne være landmand, hvad han også var i Iran.

Hvor kommer jeg fra

Det første spørgsmål handler naturligvis nok om, hvordan det er som iraner at opleve en klassisk iransk koncert i Danmark. Firooz fortæller, at det var som at komme tilbage til Iran, – at tage en tur til Iran, og så vende tilbage til Danmark igen. Også for Behzad var det spændende: »Mange gange savner vi vores klassiske musik her i Danmark«.

Behzad fortæller, at ikke alle mennesker i Iran kan lide klassisk iransk musik. Da han selv var 18 år, kunne han ikke lide denne musik. Da ville han høre popmusik, altså iransk popmusik. Men interessen for klassisk musik er ofte noget der kommer, når man bliver ældre.





Fra venstre: Faramaz, Behzad, Firooz, Anja. (Foto: Arne Kjær).

Du er altså kommet til at holde mere af den klassiske iranske musik. Tror du det har noget at gøre med, at du er i eksil i Danmark, – at du er kommet væk fra Iran?

– Nej, det er ikke helt sådan. Men efter 4 år i Danmark vil jeg gerne høre den musik, der hører til min egen kultur, fordi det er en musik, der gør dybt indtryk på mig. Men det kommer også an på hvad humør jeg er i. Hvis jeg er i rigtig godt humør, så vil jeg godt høre popmusik. Men hvis jeg er ked af det, så hører jeg klassisk musik.

Det, at den iranske klassiske musik har dybe rødder i persisk kultur, er noget der betyder meget for Behzad. Han forholder sig meget kritisk over for

f.eks. den nye europæiske popmusik. En del af denne musik bærer efter hans mening tydeligt præg af, at den er lavet af folk, der gerne vil tjene mange penge: De der spiller og synger denne musik kan være meget dygtige. Men de udtrykker følelser på en overfladisk måde, »de elsker at spille med følelserne«, siger Behzad, »men den slags musik dør meget hurtigt«. Han udtrykker derimod respekt for dansk folkemusik, fordi den er en musik, der hviler på en lang kulturtradition.

Det er vigtigt, at musikken har forbindelsen til de kulturelle rødder. Behzad siger det på denne måde:

– Folkemusik eller klassisk musik, de er en del af



den kulturelle tradition, – de skal vise mig, hvem jeg er. Denne musik skal forklare mig, hvor jeg kommer fra og hvorfor jeg tænker som jeg gør. Når jeg hører klassisk iransk musik, så er det nogen gange sådan, at jeg kender mig selv rigtigt, – så ved jeg hvem jeg er, hvor jeg kommer fra og hvad jeg skal gøre. Og jeg forstår, hvor meget forskel der er på min kultur, og den kultur som jeg lever i her.

En stærk litteratur

Om klassisk iransk musik forklarer Behzad, at det er lyttemusik; man kan f.eks. ikke danse til den. Og ofte er det alvorlig eller sørgelig musik. Til en del af denne musik hører der en sunget tekst. I mange tilfælde er der tale om digte, som er skrevet for flere hundrede år siden. Til denne klassiske, persiske litteratur hører bl.a. *Hafez* og *Molavi*, – to digterere der netop har skrevet nogle af de digte, der blev sunget ved »Chakavak«s koncert i Århus.

Vi snakkede før om popmusikkens tekster. Du mener at det er vigtigt, at man kan høre hvad der bliver sunget, – at man altså kan forstå teksten til sangene. Det vi hørte i sidste uge ved koncerten med klassisk musik, det var nogle meget gamle digte, som er skrevet for flere hundrede år siden. Er det alligevel tekster, som du forstår, og som du kan bruge til noget?

– Ja. Vi kan sige, at vi har en meget stærk litteratur, fordi vi bl.a. har to digtere som Hafez og Molavi. Der findes også andre berømte persiske digtere. (Behzad nævner flere navne). Selvom deres digte tit er kærlighedshistorier, så forklarer de alligevel noget om historien og om de problemer mennesker har haft. De fleste iranske digtere forklarer noget om menneskelige problemer.

Behzad giver et eksempel på, hvordan et kærlighedsdigt samtidig kan handle om politiske forhold. Måske drejer det sig om to mennesker som elsker hinanden, men som ikke kan få hinanden, fordi det pågældende regime lægger hindringer i vejen. Når digtet på denne måde henviser til diktatoriske forhold, så



kan man let komme til at tænke på Khomeini-styret, siger Behzad. Og så kommer disse gamle tekster faktisk til at sige noget om nutiden. Iøvrigt er en del af de gamle persiske tekster forbudt under Khomeini, enten fordi de rummer for tydelige paralleller til diktaturet i nutidens Iran, eller fordi de religiøst og ideologisk ikke stemmer overens med den rette lære.

De gamle digtere fortæller om kærlighed på en utrolig smuk måde, og det er noget helt andet end de moderne poptekster, som handler om kærlighed på en overfladisk måde, mener Behzad. – Iøvrigt fortæller han, at han godt kan lide musik af Peter Gabriel, Dire Straits, Paul Simon, TV 2 og Kim Larsen! Men når han har rigtig mange problemer, når han er sur eller ked af det, så hører han klassisk iransk musik, »fordi jeg tror det hjælper mig. Det er hvad klassisk iransk musik betyder for mig«.

En ny betydning

Firooz har et lidt andet forhold til den klassiske musik end Behzad. Da han var i Iran, lyttede han ikke ret meget til denne musik. Han ved godt hvad musikken betyder for dem, der dyrker den. Især ældre mennesker kan lide at lytte til den i Iran; de synes de får det mere hyggeligt, når de sidder og hører sådan noget musik, fortæller Firooz. Hans foretrukne musik er iransk populærmusik, – og det er vigtigt for ham, at han kan forstå hvad teksten handler om.

Firooz synes det var spændende at høre koncerten med iransk klassisk musik i Århus, »og jeg kan godt tænke mig at høre den slags musik en gang imellem«, siger han. Men det er ikke sikkert man forstår alt hvad der bliver sunget, med det samme. Det kan være nødvendigt først at oversætte en del af teksten fra »rigtig persisk«, som Firooz udtrykker det, til moderne iransk. De gamle persiske digtere bruger en del specielle ord og vendinger, som man skal kende og forstå for at få hele teksten med. Behzad forklarer, at det nogenlunde svarer til at læse ældre dansk littera-



Musikensemblet Chakavak var på turné i Danmark i oktober 1988. Her ses to af gruppens syv medlemmer ved koncerten i Århus. Den iranske eksilgruppe spiller klassisk iransk musik på grundlag af en århundredlang musikalsk tradition, som er tæt forbundet med den klassiske, iranske digtning. (Foto: Arne Kjær).

tur, hvor man også har brug for at kende betydningen af visse ord, som ikke bliver brugt i moderne talesprog. Men selvom Firooz ikke forstod alt hvad der blev sunget til koncerten, så gav musikken ham en oplevelse alligevel. Musikkens følelsesmæssige sprog er tydeligt nok:

– Jeg skal fortælle dig noget. Jeg synes musik er nogle følelser. Hvadenten det er dansk musik eller

det er persisk musik man hører, – så er selve musikken noget man bare føler. Jeg synes musikken er de følelser, der kommer.

Musik kan godt få en ny betydning for et menneske der lever i eksil. Firooz fortæller om en oplevelse, han har haft ved at lytte til et af sine bånd med iransk musik. Den samme musik har han lyttet til i Iran sammen med nogle venner, som han ikke kan mødes med, fordi han nu bor i Danmark: »så kommer jeg til at tænke på, at jeg godt kan huske dengang vi sad og hørte musik sammen«.

Anja fortæller lidt senere i samtalen, at hvis Firooz en dag tænker meget på Iran, så hører han iransk musik, »så sidder han dér, vil kun høre iransk musik«. – Men ellers kan han også lide TV 2 og Kim Larsen, fortæller han med et smil. Og når han hører dansk musik engang imellem, så vil han gerne kunne forstå, hvad der bliver sunget, selvom han ikke altid sætter pris på hvad der står i teksten.

Et netværk af musik

Er det svært at skaffe bånd med iransk musik, spørger vi til sidst. – Det kan være vanskeligt. Bortset fra en enkelt butik i København, hvor man bl.a. kan bestille bånd pr. post, så må musikken skaffes via Sverige eller Tyskland, eller ved at man kender nogen, som rejser til Tyrkiet f.eks., og som derfra kan sende bånd til Danmark. Iøvrigt er det en udbredt trafik, at man skaffer sig overspilninger fra venner, som har bånd. Meget af musikken cirkulerer således som overspilninger af overspilninger.

På denne måde er der efterhånden opstået et socialt og kulturelt netværk, der bygger på udveksling af musik gennem de iranske flygtninges egne kanaler.

□

Tegning: Marianne Kibenich.

Duoen som enhed

I nr. 37 og 39 anmeldte vi Ingryd Thorsons og Julian Thurbers indspilninger af Rachmaninoffs og Ravels samlede værker for klaver duo og for 4-hændigt klaver på det danske plademærke PAULA. Her følger vi op med et portræt af de to dansk-boende englændere, der til daglig arbejder som repetitører ved Den Kgl. Ballet. Julian og Ingryd har boet i Danmark i over 10 år, og de bor naturligvis på Englandsvej (med deres kat Sophie). Deres koncerter med duo-klavermusik af Stravinsky, Rachmaninoff og Ravel har medført fulde hus og begejstrede aviskritikere, der roser det gnistrende virtuose sammenspil. Men der ligger et knoklearbejde bag, som man vil se af det følgende.

Interview: Peter Kjærulff

Har jeg ret i, at interessen for duo-klavermusik på plade er blevet større inden for de sidste år?

J. Ja absolut. Siden 70'erne er duospillets kvalitet blevet væsentligt forøget. Der spilles en kolossal mængde nyt repertoire, og jeg tror, at mange mennesker synes, at en virkelig kvalitets duo kan være mere interessant end en enkelt pianist. I gamle dage var duospil noget, man gjorde, ikke noget man lyttede til i koncertsalene.

I. Tidligere brugte man jo mest duoen, når man skulle lære musik at kende. Sådan gjorde vi også i vores studietid – spillede Beethoven strygerkvartetter, Bach fugaer og Haydn symfonier.

Der har jo da også tidligere været berømte duoer: Horowitz og Rachmaninoff, Rosina og Joseph Levinne, Bartok og hans kone?

J. Jamen Horowitz og Rachmaninoff spillede f.eks. kun privat, ikke offentligt.

I. Jeg tror også det handler om selve duo-repertoiret, der tidligere var et relativt udforsket område...

J. ... nu er man jo interesseret i at udforske alle hjørner af musiklivet, Rostropowich har f.eks. gjort en masse for celloen, men faktisk er repertoiret for klaverduo langt mere omfattende end repertoiret for cello.

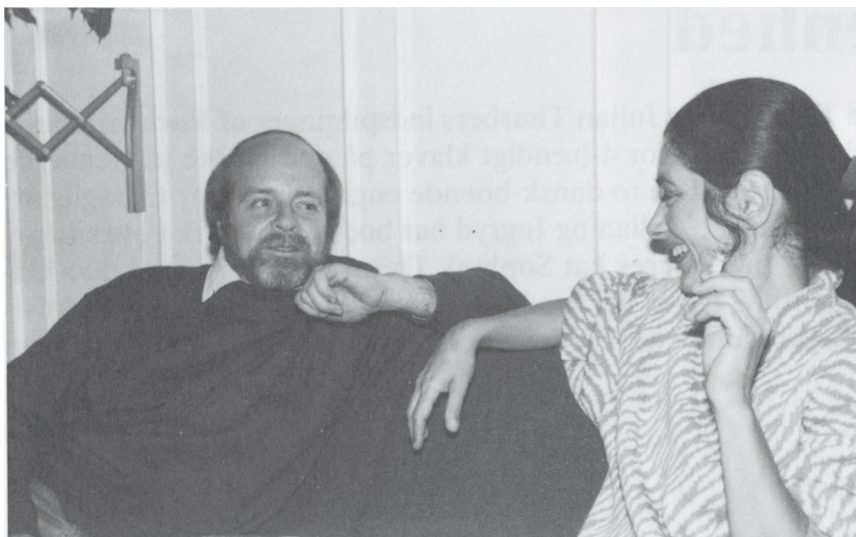
I har begge lange uddannelser bag jer og mange års erfaring som solopianister. Hvordan kan det være, at I er slået ind på duo banen, hvis man kan sige noget om dette?

I. Oh, der er en masse, man kan sige (smil), det er snarere et spørgsmål, hvor man skal ende og begynde. For det første: Hvis man spiller solo er det en ret ensom affære. For det andet: Hvis jeg f.eks. begynder at indstudere en Schubert-sonate, så kender jeg alle de forskellige indspilninger og har dem i baghovedet. Det er, som om der er en tradition, man skal leve op til – eller

også skal man bidrage med noget nyt, opdage noget nyt i musikken.

J. Inden for det klassiske repertoire er der en utrolig mangel på udtryksfrihed. Grænserne for, hvad man kan tillade sig, ligger der næsten som et pres, og det vælter ud med forskellige indspilninger som på samleband. Alle lytter til hinanden og kopierer hinanden, leder efter måder at spille på – og mængden af virkeligt originale udgivelser er ret lille set i sammenhæng med mængden af fremragende pianister.

Jeg ved ikke, om vi startede som duo, fordi der ikke var så mange om budet, men i hvert fald havde vi trang til at få duo-repertoiret til at lyde af noget – få det til at blive til en spændende koncertoplevelse. Vi følte en ny slags frihedsfølelse, en måde at komme væk fra vores egen baggrund og skoling på. Og vi er aldrig blevet uddannet som duo.



Samspillet som udfordring

Er der en personlig udviklingsproces forbundet med det at spille duo?

I. Det har ændret vores individuelle måde at spille på. Mit problem var f.eks. tidligere, at jeg havde en hel masse følelser, en masse, jeg ville udtrykke – og jeg fik det ikke ud. Julians problem var snarere noget med alt for megen viljekraft...

J. .. ja – en slags »over-kill«, så musikken drukner i udtrykskraft.

Har samspillet så afbalanceret forskellene?

I. Ja, det har det – men det var ikke noget, vi arbejdede direkte med – det skete bare. Julian er blevet mere fleksibel, oceanisk om man vil, og jeg er blevet mere beslutsom.

Er det en fordel at være gift, når man spiller duo – eller hvad?

J. (høj latter). Det er det eneste, der dur. Jeg mener: man er nødt til at være sammen en årrække – jeg har aldrig hørt duospil med mennesker, der bare af og til mødes og spiller sammen – uden at det lød amatøragtigt. Heller ikke selvom der er tale om virkelige berømtheder. Jeg kan slet ikke forestille mig, at man kan gøre det ordentligt, hvis ikke man tilbringer nogen tid sammen. Det er jo det samme som med en etableret strygekvartet. Man sætter ikke bare 4 mennesker sammen.

Jeg tænker ikke bare på det nødvendige samarbejde – men på noget, jeg i anmeldelserne af jeres plader betegner som et næsten telepatisk samspil?

J. Jeg ved ikke, hvordan vi er nået frem til dette, vi er selv overraskede over det. Det handler ikke om, at vi f.eks. spiller meget disciplineret, eller øver meget kontrolleret eller koncen-

treret; der er snarere tale om en slags *frihedsfølelse*, der netop gør det muligt at ramme tangenterne med brøkdeler af sekunders nøjagtighed i sammenspillet.

I. Det er ikke noget, vi behøver at arbejde med, det kommer af sig selv.

Har det noget at gøre med en eller anden mand/kvinde-balance?

I. For mig har mand/kvinde balancen snarere noget at gøre med den måde vi udtrykker os individuelt på, når vi spiller: den bringer det bedste frem i os begge.

Der er jo mange måder at skabe en duo-balance på, men i visse duoer fungerer det ikke – det er, når der er tale om det, vi kunne kalde 1½ pianist – altså en berømtthed og en »medspiller«.

J. Ja, og her er det et lidt irriterende problem, for en anmelder vil altid forsøge at finde ud af, hvem der »styrer«, og så bliver de forvirrede, når vi spiller, for her er der ikke nogen, der styrer, udover den, der spiller den vigtigste stemme – hvilket giver et større mål af udtryksfrihed.

I. Det er mest, når vi øver os, at vi mærker, hvor nødvendigt det er at bo sammen. Jeg mener – for mange år siden var det en ret traumatisk affære at øve sammen, for der opstår jo mange konfrontationer både i en selv og med partneren i en sådan situation. Jeg kunne blive frygtelig gal, hvis Julian nedstemte min idé om, hvordan en frase skulle spilles, og det kan være meget svært, ikke at opfatte meninger som kritik. Det tog et stykke tid at komme igennem det stadium, der hedder »jeg ved bedre end dig... osv.« – hen til den situation, hvor musikken så bygger sig op af sig selv. Og det er sådan, det er nu.



Men den tidlige proces var meget smertefuld af og til, var den ikke...?

J. Jo (smiler) – og jeg tror ikke, mennesker, der ikke bor sammen, overhovedet ville gå ind i den proces.

I. ... eller hvis de gik ind i den, ville de ikke fortsætte den...

J. ... eller de ville ikke slippe levende ud igen.

De praktiske vilkår

Nu er I jo blevet omtalt som en meget indsigtsfuld duo, sidst i det engelske The Gramophone. Når man skal lave sådan et par pladesæt, er det hele så betalt – og I skal bare sætte jer til klaveret?

J + I reagerer, som om jeg har sagt en genial vittighed.

I. (fatter sig): med hensyn til Ravel og Rachmaninoff var det ideer, vi havde selv, og det krævede megen over-

talelse af få nogen gjort interesserede i projektet. De syntes det var upraktisk med disse dobbeltalbum og kun een komponist. Vi fik finansiell støtte, men vi var selv drivkraften bag det hele. Og det er et meget stort besvær at finde de rigtige flyglers, optageudstyr, sal, klaverstemmer osv.

Vi fik for nylig den idé at lave et nyt dobbeltalbum, og vi fandt så en sal i Nordsjælland med god akustik, men da lederen af salen åbenbart tænkte, at der var stor profit forbundet med en klassisk pladeproduktion, satte han lejen af salen op fra ca. 4.000 om dagen til over 8.000 + moms osv. Måske er der visse rytmisk musik-plader, der går som varmt brød, men man spinder ikke guld på klassiske plader. Selvfølgelig er der noget royalty og gramex, men dette kan slet ikke dække de optageudgifter, der løber op på langt over 10.000 om dagen. Og man laver ikke sådan et dobbeltalbum på 3 timer en eftermiddag.

Og det er svært at finde en sal med den rigtige akustik. Specielt med 2 flyglers.

J. Når vi arbejder med en komponist, vil vi helst arbejde med *alt* det, han har skrevet; læse om ham og høre de andre kompositioner. Efter sådan en studieperiode har vi lyst til at indspille alt; der kommer en meget stærk følelse af kontakt til komponisten, og jeg har f.eks. haft nogle meget stærke drømme om både Stravinsky og Rachmaninoff, mens vi arbejdede med deres værker.

I. Vi går ind i komponistens verden, og de enkelte kompositioner belyser tilmed hinanden. Hvis vi bare tog Rachmaninoffs 2. suite eller Ravels La Valse, tror jeg ikke, vi ville have den samme dybe følelse for værkerne. Man

kan af og til finde indspilninger af komplette værker, hvor man bare »fylder op« – måske bryder den, der spiller, sig endog ikke om alle værkerne – de skal bare indspilles. Sådan noget kan høres.

Det vi gør, er at sikre os, at alle værkerne i hvert fald er indspillet med den samme indlevelsensintensitet *af os*. Vi interesserer os for »hele spektret«. Ikke bare for den enkelte komposition.

Balletten

I arbejder til daglig i Det kgl. Teater. Har det betydning for jeres spil, at I normalt fungerer som balletrepetitører?

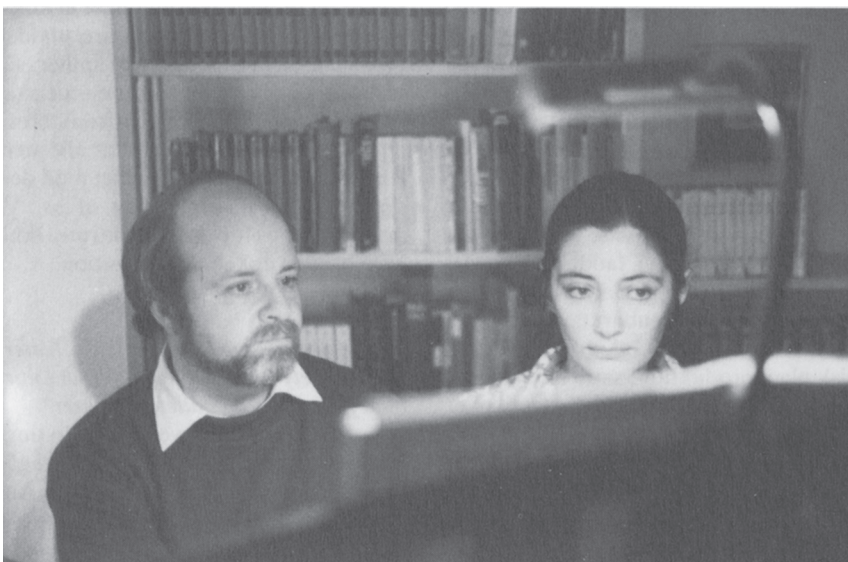
I. Ja, her er der i hvert fald en ting, jeg gerne vil fortælle om: Vi hørte i går en ny CD med en komposition af Anton Rubinstein. Meget kompetent spillet – alle noderne var dér, hvor de skulle være – og alligevel var udførelsen komplet nonsens – eller som danserne ville sige: »Jeg kan ikke høre det«.

Når man spiller til ballet, skal enhver form for musik – god eller dårlig – *give mening*. Der må være farver og fantasi, musikken skal være *virkelig*, ellers kan danserne »ikke høre den«.

Det er ikke sikkert, at danserne altid gør opmærksom på dette, men man kan øjeblikkeligt se det på bevægelserne.

J. Vi skal både skabe atmosfære samt den kinetiske energi, der sætter skub i danserne. Musikken er et *sprog*, og hvis vi forstår det, så kan de andre høre, hvad vi siger, og her er det en fantastisk træning at være repetitør – for hovedopgaven er at få musikken til at leve – *uanset musikkens kvalitet*. I modsat fald bliver danserne trætte eller sure.

I. Der er noget andet, der er vigtigt: hvis man underviser og af og til så giver koncerter (sådan har det været for mig i



20 år), så er alt, man gør, ligesom »under forberedelse«. Man arbejder »hen mod noget«. Men når man arbejder på teatret, så er det her og nu, det foregår. Man er en væsentlig del af en fungerende helhed. Man er ikke i rampelyset, og der er ingen, der klapper, for så vidt – og alligevel spiller man en væsentlig rolle. Som klaverlærer, der af og til giver koncerter, kan man måske fristes til at spille pædagogisk og »fortænkt«. Som repetitør bliver man måske skældt ud for at spille som en repetitør, men man er i hvert fald vant til, at

musikken skal *leve*.

J. Samtidig ligger der jo en kolossal praktisk udfordring i vores arbejde. Nævn mig en anden pianist, der for nylig har spillet Liszt ungarske rhapsodi nr.2 20 gange i træk offentligt. Vi må med ganske kort varsel kunne spille hvad som helst, og du gør dig ikke begreb om efter hvilke noder. At spille efter en normal klavernode er nærmest noget af en velsignelse. Vi må spille fra næsten ulæselige skitser, efter kammermusikudtog eller endog fra partiturer. Og før Ingrid om aftenen spiller klaver

orkesterstemmen i Petroucha har hun spillet *hele* balletten om dagen. Ofte har jeg soloopgaver – enten med orkester eller helt alene. Og vi er tit ude for at måtte arrangere musik for forskellige besætninger på kort tid.

Og de bliver sure, hvis ikke man kan sit kram. For så »kan de ikke høre« musikken.

At være balletrepetitør er en udfordring, en konfrontation med virkeligheden – noget jeg stærkt kan anbefale. Enhver pianist burde egentlig igennem 2-3 år på denne måde. Man bliver kolossalt ydmyg.

Fremtid

Nu har I altså fået nogle fornemme anmeldelser både i Danmark og i udlandet. Lukker dørene sig så op til en verdensomspændende karriere?

I. (ler) Jeg ved ikke, om det er sådan, det foregår, jeg har aldrig prøvet at have en verdensomspændende karriere.

J. Det hjælper os naturligvis til at kunne arrangere nogle koncerter. Vi har nogle forhandlinger i gang i London. Men i Danmark kan man jo ikke leve af at være koncertpianist og slet ikke koncert duo. Måske *er* der et behov i verden for duo-koncerter, det skulle så altså være uden for Danmark. Og så skulle vi flytte.

Men vi har slet ikke lyst til at flytte.

□

Foto: Peter Kjærulff.

Debat:

Danskernes mange musikkulturer?

Sidste nr. af Modspil havde temaet »Danskernes daglige musikliv«. For at skabe debat allerede i dette nr. sendte vi på forhånd Lars Ole Bondes artikel om Jodle-Birge og lederen til lektor ved Musikvidenskabeligt institut i København og redaktør af Dansk Musiktidsskrift Jens Brincker.

Kære Jens Henrik Koudal,
tak for den tilsendte korrektur af Lars Ole Bondes artikel »Himlen er en valseblå mark« og din og Hanne Toftes leder om danskernes mange musikkulturer, og for opfordringen til at knytte en kommentar til dem.

Først Lars Oles artikel som jeg er glad for. Især for 1. del om kroballet, der var et kært gensyn med en case-study om et krobalt på Vestsjælland, som længe var fast ingrediens i grundkursus i musikhistorie på Musikvidenskabeligt institut i København. Mange træk – detaljer og holdninger – er fælles, og Lars Oles artikel fik mig til at spekulere på, om den case-study måske skulle ind i undervisningsprogrammet igen. 2. del om Observas »Monitor-undersøgelse« havde jeg fået mere ud af, hvis Lars Ole havde haft plads til at gå nærmere ind på undersøgelsen og uddybe, hvorfor han på den ene side kritiserer den ud fra et teoretisk synspunkt, og på den anden side i praksis anvender – accepterer? – de kategorier, den opstiller.

Hannes og din leder var derimod en

kilde til irritation. Det hænger i første omgang sammen med de grove generaliseringer: »Den danske befolkning lytter stort set ikke til ... P2«, eller: »Nedladdenheden (dokumenteret af en Samspilsudsendelse 14/7 1988) trives også fint på universiteter og konservatorier...«.

Hvad betyder »stort set« i det første citat? 51%, 75%, 95%? Den form for indbygget sikkerhedsnet under provokatoriske påstande irriterer mig. Men lad os antage 95%. Så er der ca. 250.000 der lytter (sjældent/hyppigt/tilfældigt/måltrettet) til P2 – eller »stort set« lige så mange som der går til divisionsfodbold. Det er flere, end der nogensinde tidligere har lyttet til den musik, I kalder for »den dannede elites«, og det burde snarere opfordre til en problematisering af kategorien end til ukommenteret anvendelse af betegnelsen. Er Mozart, Beethoven og Tjaikovskij elite-musik anno 1988? Efter »Amadeus«, Hooked on Classics!« og – P2?

Det hævder I, og I siger samtidig at nedladdenhed over for *al anden form for musikliv* trives fint blandt dem, der professionelt beskæftiger sig med Mozart

& Co. Hvor fa'en ved I det fra? Hvad kender I til holdningerne hos de mennesker, som færdes på universiteter og konservatorier – andet end fornemmelser og kantinesnak! I kan ikke underbygge jeres påstand med en eneste undersøgelse af holdninger til »al anden form for musikliv« blandt studerende og lærere på universiteter og konservatorier. Sådanne undersøgelser findes ikke, og de kan sandsynligvis ikke gennemføres. Men I smører bare løs og pådutter andre nedladdenhed, trygge i forvisningen om, at ingen vil kunne rense sig for jeres beskyldninger. Hvem udviser i grunden nedladdenhed her?

Næste irritationspunkt er efterlysnin-gen af et musikvidenskabeligt side-stykke til Thomas Højrup's bog »Det glemte folk« (1983). I hævder at den etnologiske indfaldsvinkel har haft svært ved at slå igennem hos musikvidenskab-en i Danmark – og nedgør ved samme lejlighed musiketnologiske arbejder af bl.a. Max Jarow, Miriam Rovsing Olsen, Poul Rovsing Olsen, Jane Mink Rossen og Birthe Trærup til en parentes, der begynder med »bortset fra« og

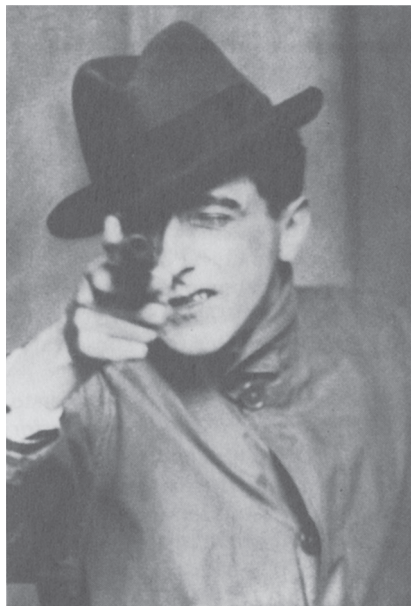
Debat

slutter med »fjernt fra Danmark«.

Dermed være ikke sagt, at det musikvidenskabelige sidestykke til Thomas Højrup's »Det glemte folk« er overflødigt eller uinteressant. Men når det ikke er skrevet, skyldes det ikke manglende interesse for musiketnologisk indfaldsvinkel. Derfor er spørgsmålet: Hvem skriver sidestykket? Er nogen nærmere til det end I selv?

I vover et øje med påstanden om, at danskerne har mindst fem grundforskellige musikkulturer. Jeg har prøvet at identificere mig selv med dem, og det gik alt for nemt. Jeg tilhører *Den dannede elites musikliv* som hyppig (privat eller professionel) koncertgænger, radio- og pladelytter. Jeg er *bevidst amatør* som udøver af klassisk kammermusik i sociale grupper. Jeg har været – er p.t. ikke så meget – forbruger af *baggrundmusik*, mest Mozart, guldalderjazz og musical/evergreens. Og min *egen musikaktivitet* med The Real Book i familiens skød kvalificerer mig til jeres gruppe 4. Jeg kan genkende mig selv i fire af jeres fem kategorier, og det tror jeg mange andre også kan. Derfor spørgsmålet: hvor *grundforskellige* er jeres musikkulturer egentlig?

Hvis I med »grundforskellig« mener, at de gensidigt udelukker hinanden – og det må være meningen med konklusionen: »Væk med de dannede ørepropper« – så tror jeg, at I tager fejl. Jeg



tror, at det er karakteristisk for de forskellige musikkulturer, at de generelt overlapper, måske indeslutter, hinanden. Den engelske kulturhistoriker Peter Burke (*Popular Culture in Early Modern Europe*, 1978) taler i forbindelse med forholdet mellem »elitekultur« og »den folkelige kultur« om Den store tradition og Den lille tradition. Hans pointe er, at eliten har adgang til og tager del i begge traditioner, mens »folket« af sproglige, økonomiske og

sociale grunde kun har del i Den lille tradition. Det er nok en sandhed, der kræver modifikationer; »folket« har også en vis adgang til Den store tradition. Men det er i hvert fald en model, som åbner mulighed for at erkende et dynamisk samspil mellem forskellige musikkulturer, og derfor en model som virker mere hensigtsmæssig end jeres opstilling af fem grundforskellige og – lader det til – eksklusive musikkulturer. Jeres model forekommer mig at være statisk i sit udgangspunkt. I putter folk i båse og spærre dem inde, og jeg har svært ved at se, hvad I kan bruge det til i et moderne mediesamfund, der ikke mindst er karakteriseret af dynamik.

Det forleder jer til påstande af typen: »musikoplevelserne (i alle grupper) er lige store!«. En påstand som retfærdiggøres af, at der ikke findes en alment accepteret måleenhed for musikoplevelser, men som af samme grund er tom for erkendelse. Og det udsætter jer for fristelsen til at kritisere andre mennesker for en indskrænkethed, som I ret beset påtvinger dem med jeres egen videnskabelige metode.

Jeg synes ikke, at I er ret gode til at modstå denne fristelse. □

Kærlig hilsen
Jens Brincker.

Svar:

Kære Jens Brincker!

Det er jo en veritabel trommeild, du aflyrer mod lederen i nr. 41!

Det er ærgerligt, at du misforstår os og tillægger os motiver, vi ikke har. OK, vi har delvis selv været ude om det med vores generelle bemærkning om, at nedladdenheden over for al anden musikliv end den dannede elites »trives fint« på universiteter og konservatorier. Vi burde have fremhævet, at der også er lærere og studenter, der ikke har denne nedladdenhed, og til dem siger vi undskyld!

Der er imidlertid nogle grundlæggende ting i dit indlæg, vi ikke kan få til at passe sammen.

For det første: Er du ikke bare en lille smule splittet indvendig, når du på den ene side lægger dig på linie med Lars Ole Bondes artikel om Jodle-Birge og hans publikum og på den anden side ikke finder så meget som et komma, du kan tage til dig i lederen? Var Lars Oles artikel virkelig kun et kært gensyn med noget, du engang selv har lavet? Bliver du ikke bare en smule stemt til eftertanke, når han formulerer en af sine hovedpointer således:

»Jeg spørger mig selv, om vi (fagfolk) overhovedet fatter, hvad der er på færde i og omkring denne musik, som vi

ikke selv har noget brugerforhold til. (...)

(...) Jeg tror, en stor del af problemet er en kulturel enøjethed. Vi, der er så privilegerede at have baggrund for og let adgang til et rigt varieret udbud af kulturelle udtryk, kommer let til at se det som idealet for omgang med kultur, at man er flersproget og alsidig. Det er også et ideal, men på den anden side findes der andre »kulturelle omgangsformer«, andre værdisystemer, som ikke kan diskvalificeres med vores analyser af »Poppens ideologiske trøstefunktion« eller det forkrøblede hverdagsliv bag behovet for hverdagsmusik.

Vi lider af en form for værdiforsnævring... Vi bedømmer andre befolkningsgruppers adfærd, normer og værdier ud fra vores egne.«

Vi fandt det i hvert fald tankevækkende og vigtigt. Det var den tankegang, der lå bag vores efterlysning af et musikvidenskabeligt sidestykke til Thomas Højrup's bog »Det glemte folk« og bag vores bud på en opstilling af danskernes »mindst fem grundforskellige musik-kulturer«.

For det andet: Du går helt galt i byen, når du tillægger lederen noget så fint som »videnskabelig metode«. (Du tænker vistnok netop på opstillingen af de fem musik-kulturer). Der var ikke for fem øre videnskab i den leder – og det

gav vi heller ikke udtryk for. Modspils ledere udtrykker et synspunkt på det pågældende tema og prøver at lægge op til diskussion. Vi skrev da også umiddelbart efter opstillingen: »En sådan gruppering er naturligvis det rene gætteværk (og hertil kommer, at grupperne til en vis grad overlapper hinanden, især gruppe 1-2). Vi har ikke belæg for, at det forholder sig sådan.«

Men opstillingen kan naturligvis diskuteres – og forhåbentlig erstattes af en bedre. Vi mente faktisk, at de fleste danskere primært identificerer sig med een af de fem musikkulturer – uden at vi af den grund kunne drømme om at benægte den samfundsmæssige og personlige dynamik mellem grupperne. – Nej, vi mener ikke, at Beethoven i sig selv er elitemusik anno 1988, det kommer an på, hvordan hans kompositioner bliver brugt i dag.

For det tredje: Vi kan ikke forstå, at du fuldstændig afviser, at »den etnologiske indfaldsvinkel har haft svært ved at slå igennem hos musikforskere«. Det skrev vi som forklaring på, at der ikke findes noget musikvidenskabeligt sidestykke til Højrup's analyse af danskeres grundlæggende forskellige livsformer i »Det glemte folk«. Det er helt din opfindelse, at vi »nedgør« de fem udmærkede forskere, du nævner. Ingen af dem har drevet musiketnologisk forskning på nutidens Danmark, derfor

nævnte vi dem ikke. Vi savner undersøgelser af værtshusmusikken, de danske gårdsangertraditioner, det religiøse musikliv, familiefesternes musik, ungdommens musikkulturer, folkemusikbølgen siden 60'erne, arbejdspladsernes musikliv, foreningslivet, musikfestivalerne, pensionisternes musik, indvandrerne musik og meget meget mere! Vi efterlyser en musikvidenskab, der interesserer sig for musikkens mangfoldige betydninger i dagliglivet anno 1988. Det er ikke nogen naturlov, at den musiketnologiske udforskning af landets eget musikliv står så svagt på universitetet. Både Norge, Sverige og Finland har musiketnologien repræsenteret på professorniveau, jfr. Jon-Roar Bjørkvolds disputats om »Den spontane barnesangen – vårt musikalske morsmål« (Oslo 1985), Jan Lings arbejder om musiklivet i Sverige og Timo Leisiö's om Finland.

Du vil gerne have tal som belæg. Tja, iflg. Kalle Marosis DR-forskningsrapport (nr. 4B/85 – omtalt af Per Drud Nielsen i sidste nr. af Modspil), så var der i 1984 4% af befolkningen, der »ofte« lyttede til P2's musikaftener, 12% »ofte« til Samspil, 34% »ofte« til Det ville glæde mig at høre og 57% »ofte« til P3's musikradio. (Citeret fra rapportens s. 11. Når man spørger sådan, får man højere tal, end når man spørger om en bestemt dag). Men når

du bebrejder os, at vi udtaler os om musikoplevelser uden at have en »alment accepteret måleenhed« – så illustrerer du, hvor forskelligt vi ser på det. Du kan ikke kvantificere alting – men du kan spørge folk! Det har Kalle Marosi faktisk også gjort. Ud fra de svar, han har fået, konkluderer han s. 66: »...uanset hvilken musik man kan lide, er dens emotionelle virkning af samme styrke. Lige 'livsvigtig' i samtlige segmenter.« (De fire segmenter, han indleder den danske befolkning i, er nogle andre grupper end vores).

Men kom igen Jens! Er der slet ingen kulturkløfter i Danmark idag? Hvad mener du som forsker om Jodle-Birge og hans publikum? Hvad er det, du er så enig med Lars Ole Bonde om? □

Kærlig hilsen
*Hanne Tofte Jespersen og
Jens Henrik Koudal*

Højskolelærer Torben Jørgensen provokerede til debat om P2's musikudsendelser i sin artikel »Det er svært at holde gang i en hede« i nr. 39. I sidste nr. gik Morten Zeuthen, Lars Ole Bonde og Steen Frederiksen ind i debatten, men Torben Jørgensen er ikke tilfreds med reaktionerne.

**»Hvordan får jeg ram på en lytter?«
– eller »Jeg siger klarsisk,
og du siger klasisk«**

Man kan sikkert sagtens få nogle flere til at lytte til klassisk musik i radioen ved at udvide sendetiden. Sådan foreslår P2-chefen Steen Frederiksen i sit svar på mit indlæg om klassisk musik i radioen. Det er den relativt begrænsede sendetid, der er kanalchefens forklaring på, at så få lytter til hans P2.

Men det er en smutter, uden om det problem, som kanalchefen ikke burde lukke øjnene for: Den klassiske musiks kærnelystere på P2 er en ret begrænset skare, og der sendes til dem i et sprog, som netop de forstår, men som andre dødelige ikke er med på.

Debat om P2

Jamen jeg mener da ikke, at al klassisk musik skal sovses ind i letfærdig snak. Tværtom mener jeg, at man med fordel kunne sende en del musik *uden* snak, så den tunge viden og kodeordene ikke ligefrem skræmte folk, der ufortrødent var kommet til at lukke op for dog at høre lidt af den Amadeus, de havde set på filmen. Og jeg vil heller ikke have, at I skal skære ned på den mængde af oplysninger, der skal leveres. Jeg mener, måske modsat så mange musikere, Zeuthen inklusive, ikke at musikken *altid* kan klare sig selv.

Kære veluddannede akademikere og musikere: det, der i musikken for jer er så aldeles indlysende at fornemme, bruge og føle, fordi I har et beredskab af erfaring, det er ofte sort snak for resten af befolkningen. Og der skal de have hjælp. Det fortjener de.

De skal tilbydes et beredskab, så den musik der er skrevet til andre tider, andre tanker, andre vaner, nu kan bruges, hvor vi står og går. Er det virkelig så meget forlangt, at det så skal ske i et sprog, det jeg kalder erfaringssproget, der ejes af alle og forstås af alle, i stedet for det sprog, I væsentligt betjener jer af nu, det tunge videnssprog, der skræmmer alle de, der ikke i forvejen er blandt de indviede.

Jeg vil ha' det, vi i højskolen kalder det levende ord. Med alle *fortællingens* finesser og ældgamle kommunikations-

teknik. Det levende ord, som I alle bruger dag ud og dag ind til hinanden, men alt for ofte lægger væk i medierne, det er hensigtsmæssigt at bruge, fordi det forstås af alle, og demokratisk, fordi det ejes af alle. Og ikke det sprog Grundtvig kaldte Kragemålet, det tunge indforståede sprog.

Og min påstand om, at dette sprog med alle dets faldgruber og indforståethed, med dets abstraktioner og billedløshed, med dets akademiske aflukket-hed, holder de øvrige ude, kalder Steen Frederiksen uanstændig. Som om jeg mente, at medarbejderne i musikafdelingen, hvor jeg har arbejdet i 10 år, sidder og med vilje lukker andre ude.

Det ved Frederiksen godt, jeg ikke mener. Nej, jeg mener, at I på grund af alle de ting jeg nævner i min oprindelige artikel, som oftest kun har dette sprog til rådighed. Men at denne situation kan ændres. Og derfor er brugen af ordet »uanstændig« om min argumentation blot en måde at prøve at affærdige en højst tiltrængt dialog på. Og jeg synes at forsøget meget vel forklarer, hvad jeg mener med udtrykket »kulturens gralsvogtere«.

Nej, Steen Frederiksen, lad os da få gang i den debat. Især nu hvor hele radioens struktur er under ombygning. For i sidste ende handler det vel om at tilbyde danskerne et alternativ til deres musikalske liv. At give dem en reel

valgmulighed i musikkens massemedier. Og det i et sprog, de kan forstå. Så enten spiller I musikken og holder mund, eller også snakker I så det kan forstås!

Og vel er det svært. Det konstaterer Lars Ole Bonde i sit svar til mig. Ja det er svært. Det ved jeg. Men ikke spor sværere, end det er for den uindviede, den klassiske musiks tilløber, at trænge ind i det univers vi andre har bygget. Og vi kan vel dele besværet? □

Torben Jørgensen

Anmeldelse

Musik på en stillehavssø

Jane Mink Rossen: *Songs of Bellona Island*. Acta Ethnomusicologica Danica 4, Kbh. 1987. Forlaget Kragen, Birkerød, 2300 S. Kr. 400,-.

»Denne bog er skrevet for musiketnologer, som er interesseret i musiktraditionen i Stillehavsområdet, for forskere af Polynesiens og Stillehavsområdets kultur, som er interesseret i musikken, og for menneskene på Bellona« skriver den amerikansk-danske musiketnolog Jane Mink Rossen i forordet til sin doktordisputats om sangen på Bellona. Målgruppen er altså snævert defineret. Og det præger bogen. Med sin vældige etnografiske detaljerigdom, sine indgående musikalske analyser og sin lidt læsevenlige fremstillingsform vil den næppe finde mange læsere udenfor fagfolkenes rækker. Og det er synd, for kulturen og musikken den omhandler er interessant.

Bellona er en lille isoleret ø aller sydligst i øgruppen Solomon øst for Ny Guinea. Den er kun 20×2 km stor og beboes af bare 1000 mennesker. Disputatsen er skrevet på grundlag af JMR's studieophold på Bellona i 1974 og 1977. På det tidspunkt var den traditionelle sang og dans ikke længere en integreret del af øens liv. Syvendedags-adventisterne, som kristnede øen i 1949, forbød den. JMR fandt frem til de mennesker, der stadig kan den gamle tradition. Hun vandt deres tillid, og fik dem til at synge og danse og fortælle. De

gjorde det udtrykkeligt ikke for forskernes skyld, men for deres efterkommeres, og kopier af JMRs musik- og videooptagelser skulle afleveres inden hendes hjemrejse. Med sin store bog, der samler alle oplysninger om musik-kulturen på Bellona sætter JMR et monument over en døende tradition. Den traditionelle dans og musik i sin gamle form er dømt til at bukke under for salmesang og moderne popmusik. Folk under 30 kan ikke de gamle sange, og de forstår ikke det poetiske sprog i teksterne. JMRs tilstedeværelse på øen har ganske vist været med til at stimulere interessen for de gamle danse og sange, og til adventisterne misbilligelse er der nu dannet en lokal forening for sang og dans, som støttes af Solomon-øernes regering. Så måske vil den gamle musik kunne overleve som en slags opvisningsmusik i lighed med, hvad der er tilfældet på andre af øerne i Stillehavet.

Bogen er desværre ikke ledsaget af lydbånd. Den, der vil høre musikken i stedet for at læse om den, skal anskaffe de to udmærkede og veldokumenterede plader, som MJR har fået udgivet på det amerikanske plademærke Folkways (FE 4274 og FE 4273).

Den traditionelle musik på Bellona er udelukkende vokal, og mange af sangene er ledsaget af dans. Det eneste instrument er et klangbræt, som med sin rytme akkompagnerer dansesangene. Musikken byder sig ikke til ved ydre virkemidler, men ved tålmodigt at lytte til den og læse JMR's tekstoversættelser og kommentarer kommer man indenfor i en fascinerende fjern musikalsk og mental verden – en verden af god tid, præget af forholdet til ånderne, naturen og slægtens historie. De fleste sange er enstemmige, men den ældgamle *sua-*

hongi dansesang er i en form for tostemmighed, som kun kendes nogle få andre steder i Polynisien. Den halvtimelige tekst er så gammel, at kun meget lidt forstås af den i dag. De første bellonesere havde sangen med, da de for 25 generationer siden kom sejlene over havet fra øen Uvea nordvest for Samoa. At sangen stadig huskes i dag, er et enestående eksempel på kontinuitet og historiebevidsthed i et samfund med lavt teknologisk niveau.

Bellonesernes sange er ikke improviserede, hverken i melodi eller tekst. De er nøje tilrettelagt – komponerede. En sanger er også komponist og digter og danser. Sange og deres ophavsmænd og -kvinder er blevet husket gennem bellonesernes 25 generationers historie. Flere sange handler om forfædrenes færefulde færd over havet i åbne kanoer, og på grundlag af sangene kan man danne sig et billede af, hvorfra og hvordan belloneserne i sin tid nåede frem til deres ø. Nye sange er stadig kommet til helt frem til vore dage. En af de sidste store sangere, Paul Sa'engeika, døde i 1979, næsten 100 år gammel.

JMR beskriver i bogen, hvordan den bellonesiske musikopfattelse hænger nøje sammen med den kultur, musikken indgik i. Belloneserne kategoriserer musikken efter de begivenheder og fester, den var knyttet til – ikke efter genre, besætning eller stil som hos os. Lange, sammensatte sang- og danseforløb ledsagede ceremonier såsom modtagelsen af de store brystatoveringer, hajfiskeriet og fordelingen af høstens afgrøder. Disse ceremonier stod i nøje forbindelse med bellonesernes åndeverden, og ophørte, da øen blev kristen. Med uvurderlig hjælp fra sine lokale værtsfolk fik JMR overtalt ældre



Dansen mako ngangi, 1974. (Foto: Jane Mink Rossen).

sangere til at synge og danse de gamle sange for sig, løsrevet fra de ceremonier, de engang var knyttet til. Hun sammenholder tidligere etnografiske beskrivelser af ceremonierne (ikke mindst fra den danske etnograf Torben Monberg) med de informationer og indtryk, hun fik, da sangene og dansene blev opført for hende i 1974 og 1977.

Hun redegør detaljeret for bellonesernes højst udviklede klassifikationssystem af sange, danse, stemmeteknikker og spil på klangbrættet *tapa*, og holder skarpt dette system ude fra sine egne – vestlige – kriterier for analyse. Hvor belloneserne anskuer tingene i helheder, splitter JMR begivenhederne op i toner, trin, form, figurer, rytmer, melo-

diske skeletter. Hendes musikanalyser er tung, forudsigelig og ikke særlig inspirerende læsning. De beskrivelser af musiksituationer og ceremonier, som ledsager de musikalske analyser, er langt mere spændende – men fremtræder i deres vældige detaljerighed noget uformidlende, næsten som taget direkte ud af feltdagbogen.

Både på det musikalske og det etnografiske plan er disputatsen udpræget beskrivende. JMR beskæftiger sig meget med musikkens rolle og placering i Bellonas verden – men bevæger sig kun i ganske få tilfælde ud i overvejelser omkring forholdet mellem samfundsstruktur og musikalsk struktur. Hun forsøger ikke at bruge sit vældige stof til teoretiske betragtninger over bellonesernes musikkulturelle univers, og bogen rummer kun meget få udblik mod musikken i det øvrige Stillehavsområde. Det er ikke det stimulerende teoretiske vingesus, der præger bogen. Dens styrke og fortjeneste ligger i, at den fremlægger resultatet af et grundigt feltarbejde og samler alle tilgængelige oplysninger om Bellonas traditionelle musik. Den slags bøger er nødvendige, hvis man nogen sinde skal nå frem til en form for overblik over musikken i det vældige Stillehavsområde, som er et af de dårligst undersøgte inden for musiketnologien.

Års tålmodigt arbejde ligger bag de over 60 notetranskriptioner og tekstoversættelser som præsenteres i andet bind af disputatsen. Transkriptioner er et nødvendigt middel til analyse af musikkens struktur, men noderne kan aldrig erstatte oplevelsen af den klingende lyd. Derfor er det et stort savn, at disputatsen ikke er ledsaget af lydbånd. JMR's to glimrende Folkways-plader med Bellona-musik er besværlige at skaffe her i landet. □

Hans Peter Larsen

Anmeldelse

Fynske toner

Jens Henrik Koudal: *RASMUS STORM's nodebog – en fynsk tjenestekarls dansemelodier o. 1760*. Forlaget Kragen, Kbh. 1987, 126 s. Kr. 120,-

»Rasmus Storms nodebog er en udgivelse af den ældste håndskrevne nodebog, som Folkemindesamlingen ejer. Den er fra ca. 1760 og har tilhørt bondesønnen og købmandskarlen Rasmus Storm fra Sydfyn. Mange af dens 71 melodier besidder en musikalsk kvalitet, som alderen ikke har kunnet fordunkle, og den repræsenterer med sine menuetter og polskdanse det ældste lag, som har levet videre i 1800- og 1900-tallets spillemandsmusik. Nodebogen placerer sig midt mellem barokkens husmusik og bøndernes spillemandsmusik, mellem by og land på Sydfyn og mellem samtidens sang- og dansemelodier.«

Disse ord er citeret fra Jens Henrik Koudals forord til bogen, som er udgivet af Folkemindesamlingens forlag »Kragen« i 1987. Et andet citat fra bogens indledning: »Bogen er en folkelig *brugsbog* (og ikke f.eks. et samlermanuskript). Den bærer præg af slid, den er uindbundet, og den har det »lommeformat«, som er typisk for mange af de ældste spillemandsbøger og andre musikernodebøger. Endelig er der sørget for, at enhver melodi kan læses, uden at det er nødvendigt at blade.«

Præcis de samme kvaliteter, som »Kragen«s udgivelse besidder, idet det fornemme faksimiletryk (her i format A5 »på langs«) af den originale nodebog er udvidet med »indledning og

kommentarer« af folkemusikforskeren Jens Henrik Koudal. En noget underdrevne beskrivelse af et omfattende og spændende stykke musikhistorisk arbejde, skrevet så medrivende at læseren får lyst til at lære denne tilbagetrunkne og upåagtede Rasmus Storm at kende.

Jens Henrik Koudals arbejde er kendetegnet ved et meget grundigt forarbejde og undersøgelse af hver enkelt melodis oprindelse og videre slægtskab. Særligt bemærkede jeg, at i tilfælde af tvivl om hvorledes det håndskrevne forlæg kan tolkes, lader Koudal tvivlen komme brugeren – og Rasmus Storm – tilgode, istedet for som før set hos bl.a. A.P. Berggren og H. Grüner-Nielsen på formyndervis at eentye i forhold til den gældende »gode tone«. På denne måde overlades tolkningsretten og -svaret til den enkelte spillemand. Det er et særsyn blandt folkemusikere at en sådan tillid og respekt vises fra »autoriseret« side, og jeg vil ønske at musikere imellem viser hinanden den samme respekt.

Hvilke tanker og drømme Rasmus Storm har haft ved vi ikke, men vi ved hvilken toneverden han bl.a. har omgivet sig med: dansemusik til for os så fremmede danse som menuet, polskdans og serras.

Som bruger af denne nodesamling har jeg fået inspiration til at arbejde med andre instrumenter end vanligt hørt, andre improvisationsmønstre såvel melodisk/harmonisk som rytmisk, og også søge bagom dansetyperne for at undersøge hvad eksempelvis en menuet kan udtrykke – det er ikke blot »en mand sprang ud fra femte sal« altsammen.

Det er min erfaring, at bogens melodimateriale idag anvendes i en vok-



Plade fra bilæggerovn fra midten af 1700-tallet (formodentlig fabrikeret i Norge). Skive Museum.

sende kreds af »yngre« spillemænd i Danmark og Skåne som danse- og lytte-musik. Ligeledes møder jeg ofte melodier efter Rasmus Storm i undervisningssammenhæng. Det er et udtryk for materialets bærekraft og vedvarende energi, at det høres såvel i »kammerfol-

kemusikalsk« sammenhæng og i BZ'ernes hus på Jagtvej i København.

Ansvar for spredningen af disse melodier hviler bredt, men jeg vil nævne MODSPIL nr. 8 fra 1980, der først gjorde en af Storms melodier kendt (Polsch, nr. 49), gruppen »RAS-

MUS« udgav med støtte fra Danmarks Radio en LP-plade i 1983 (Olga Productions 83005, tlf. 06 81 12 72) og i tilknytning hertil har forlaget udgivet gruppens forslag til arrangement af pladens melodier.

Idag skrives der også musik i forlængelse af den folkelige tradition, som måske vil kunne modstå tidens filter. Måtte fremtidens musikforskere være ligeså nysgerrige og fordomsfrie som Jens Henrik Koudal, der til slut i sin kommentar skriver:

»Der er altså stadig gåder og ubesvarede spørgsmål omkring tjenestekarlen Rasmus Storms nodebog. Men de nøgne melodier er også fascinerende nok i sig selv. De besidder en musikalsk kvalitet, som alderen ikke har kunnet fordunkle, og de vidner om, at musikalitet og danselyst altid har beriget almindelige menneskers liv.« □

Torben Ejersbo

Anmeldelse

Ret så folkeligt

Per Warming: *Folkelig sang der swinger*. Edition Egtved, 1988, 190 sider. Kr. 179,50.

Forfatteren til denne bog, der swinger fra Grundtvig til Kim Larsen, var folkeskolelærer 1966-73, højskolelærer 1973-79 og højskoleforstander 1979-85. Da han i 1985 sagde op, opdagede han, at de mange års omgang med Højskolesangbogen havde været vanedannende. Men han havde også set omridset af en ny sangkultur: rock- og folkesangene, båret af de elektroniske medier og sunget som fællessang – folkelig sang der swinger.

I årene 1986-87 forsøgte Per Warming at finde ud af, hvad det var, der var på færde. Et forskningsprojekt, kalder han det – og et fint sådant: Ved på samme tid at optræde som sanger og foredragsholder og være sin egen og situationernes kritiske og kærlige iagttagere og registrator er det lykkedes ham at få sagt en masse gode og vigtige ting om SANGEN. Det er en spændende bog, tankevækkende, rørende og opmuntrende. Men også en problematisk bog, hvilket ikke betyder, at man skal holde sig fra at læse den. Nej, tværtimod: Se at få den læst!

Per Warming havde nok aftjent sin »karrierepligt« i 1985, men han sagde ikke rigtig op. Til marven er han højskolemand, og det er just problemet. For højskolefolk har altid ret – eller sagt på en anden måde: Jeg kender ingen andre, der kan have så meget ret som højskolefolk. Og jeg kender det fra

mig selv, når jeg har været på bare én uges kursus på en højskole: Jeg er helt kulret over, så rigtigt det hele er.

Over mere end de 100 af bogens 190 sider (mange billeder og 25 sange med tekst ej medregnet) siger Per Warming så mange rigtige ting, at man bliver helt svedt. Hele verden, hele musikhistorien, hele Danmarkshistorien, hele sanghistorien, ja hele LIVET rummer bogen i en medrivende strøm af tilsyneladende vandfast argumentation og farveægte metaforik.

Men så er der heldigvis 37 blå sider. Og her er manden, her er bogen, her er sangen: Dagbogsnotaterne, refleksionerne og referaterne fra de mange sang- og foredragsaftener, hvor der var levende mennesker tilstede, som gav Warming med- og modspil. Kød og blod – og nul bragesnak. Beretningen om sangeren og foredragsholderen, som har ret, og som ryger i totterne på folk fra sit gamle højskolemiljø (rigtigt: de har også ret!), er en perle i sin ærlige fremlæggelse af, hvordan den ene part taber. Og helt generøst slutter bogen med beretningen om en situation, hvor det var meningsløst at synge.

For disse beretninger, trykt på lys, blå baggrund, tilgiver man Per Warming alt det, han kan på de andre (hvide) sider, ja, lader sig sågar inspirere af den lyst til at få det hele til at passe, som har fået bogen ud. Tak for sangen, Per!

Ole Straarup



Forfattere i dette nr.

Jens Brincker: Lektor ved Musikvidenskabeligt Institut, Kbh.

Sibba Einarsdottir: Etnografi-studerende ved Århus Universitet.

Torben Ejersbo: Musiker, harmonika-stemmer.

Anca Giurcsesco: Danseforsker.

Hanne Tofte Jespersen: Cand.phil. i musik, gymnasielærer, skribent.

Torben Jørgensen: Cand.phil. i musik, lærer på Krogerup Højskole.

Marianne Kibenich: Musiker, socialrådgiver.

Arne Kjær: Cand.phil., musiklærer ved Langkær Gymnasium.

Peter Kjærulff: Forfatter.

Jens Henrik Koudal: Arkivar, cand.mag. i musik/historie.

Hans Peter Larsen: Programmedarbejder ved DR, mag.art.

Simon Leunbach: Cand.mag. i etnografi og russisk.

Ole Straarup: Adjunkt ved Langkær Gymnasium.

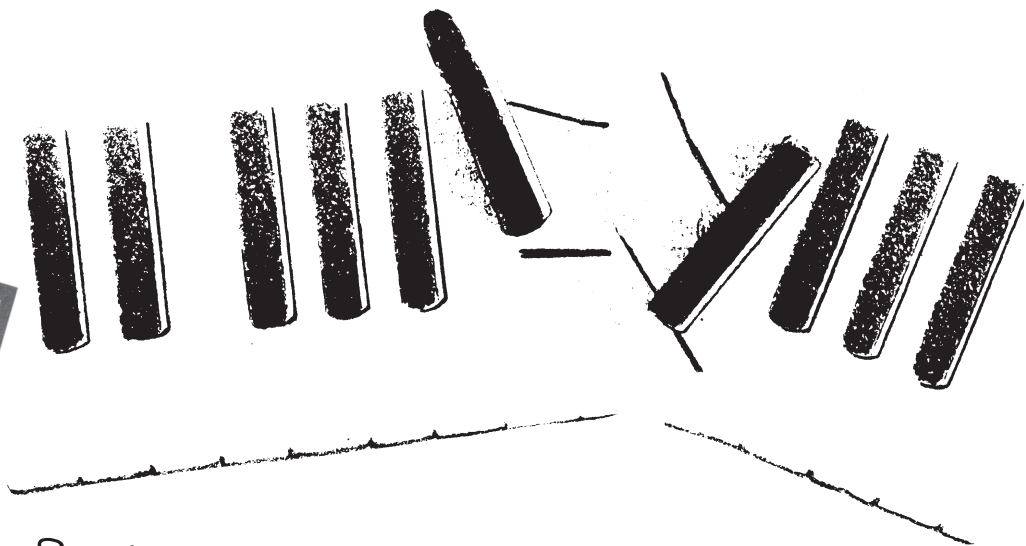


MODSPIL I 1989

10-års jubilæet er overstået, og vi er forlængst gået igang med at producere 11. årgang, 1989. Det bliver som sædvanlig fire temanumre, der lukker ørerne op på tværs af de etablerede genrer og musiklivets øvrige båse:

Musik er bevægelse!
Musikkens købmænd
Caribisk musik
Arbejdspladsens musikliv

Vi sender girokort til de nuværende abonnenter til marts.



Undertegnede bestiller hermed:

- _____ stk. abonnement årg. 89
nr. 43-46 kr. 158,-
- _____ stk. RABATTILBUD: 4 numre,
frit valg ml. nr. 23-34, kr. 98,-
- _____ stk. RABATTILBUD: årg. 87
nr. 35-38, kr. 128,-
- _____ ex. af MODSPIL nr. _____
(pris pr. nr. kr. 35,-;
fra og med nr. 38, kr. 45,-)

Navn _____

Gade/vej _____

Postnr. _____ By _____

BREV

Postbesørges
ufrankeret
Modspil
betaler
portoen

874

Tiderne Skifter
Sankt Peders Stræde 28 B
1453 København K.

Tidligere MODSPIL-numre

(der kan fås endnu)



- 41 Danskernes daglige musikliv
- 40 Total kunst
- 39 Musik til gården og til gaden
- 38 Musik på Færøerne
- 37 Musikanalyse – genvej eller omvej
- 36 Musik og magi
- 35 Sangen har vinger
- 34 Populær-rock
- 33 Opera, musical, operette
- 32 Veje til musikoplevelsen
- 31 Romantikkens genkomst
- 30 Musik over grænserne
- 29 Musik og billeder
- 28 Musik og dans
- 27 Musikalitet
- 26 Musik og ny teknologi
- 25 80'ernes musikhistorieskrivning
- 24 Holistisk musikforståelse
- 23 Latinamerikansk musik

Bogliste

MUSISKE FAG – en antologi, Redigeret af Stig Guldberg. Undervisningsministeriet, Direktoratet for Erhvervsuddannelserne, Kbh. 1988, 144 s. ill.

Bogen sætter fokus på de musikke fag indenfor de tekniske erhvervsuddannelser. Det gøres gennem en række artikler af lærere, som har drevet forsøgsundervisning. Artiklerne beskæftiger sig overvejende med forskellige former for billedfagligt arbejde, men der gøres undervejs interessante iagttagelser om brugen af musik i forbindelse med billeder.

Bogen kan rekvireres på tlf. 01 92 57 90.

Oddvin Mathisen: *Bogen om Poul Schierbeck*. Nyt Nordisk Forlag, Arnold Busck, Kbh. 1988, 449 s. ill. kr. 228,-. En meget omfattende biografi om komponisten, udgivet i anledning af 100-årsdagen for hans fødsel. Indeholder også en fuldstændig værkliste. En meget omfattende og populær afhandling om sang-, opera- og filmmusikkomponisten, hans private liv og hans generation af komponister. Mange fine illustrationer.

Johan Fornäs, Ulf Lindberg, Ove Sernhede: *UNDER ROCKEN. Musikens roll i tre unga band*. Symposion Bokförlag, Stockholm 1988, 297 s.

Bogens forfattere, som vil være kendt fra en række svenske projekter om bl.a. unge menneskers brug af og selvvardsofbygning gennem rockmusik, fortæller i bogen om 3 teen-age bands. Forfatterne fokuserer på de usædvanlige læreprocesser som udspilles i arbejdet med musik og som gør livsvilkårene i det sen-

moderne samfund synlige: Det man søger og ønsker at lære er nye måder at optræde på og nye kundskaber. Det gælder sprog, normer, identitet og ekspressivitet. – Forskningsprojektet er udført i 1985-87.

Popular Music 7/3 1988. Cambridge Journals, Cambridge University Press, London. £ 18,50.

Temanummer om TV, video og film. Specialartikler om bl.a. musikvideo'en og dens postmoderne kontekst i 80'erne, Country music video, Music video use and educational achievement, Music television as billboards of post-modern difference, m.m. Derudover artikler udenfor tema'et, debat og anmeldelser.

Bente Kristiansen: *Billedlavinier – om musikvideo.* Dansk lærerforening, Kbh. 1988, 88 s. ill. kr. 85,-.

Bogen fortæller om hvornår de første musikvideoer kom frem, hvordan de produceres, hvad de fortæller og hvordan de gør det. Hvad ved medieforskere om, hvad der sker, når vi ser musikvideoer? Grunde til at blive begejstret og grunde til at blive forarget. Bogen er tænkt til undervisningsbrug i gymnasiet og på HF. Til bogen hører et videobånd med 12 musikvideoer. Båndet købes direkte hos Dansk lærerforening (01 328111).

Even Ruud: *Musikk for øyet – om musikkvideo.* Gyldendal Norsk Forlag, Oslo 1988, 142 s. ill. Nkr. 168,-.

Even Ruud beskriver musikvideoens historie, de forskellige typer af videoer, specielle træk ved filmsprog og videoeffekter, myter i forskellige populærmusikalske genrer. Der er analyser af videoer med Paul

Simon, Iggy Pop og Madonna. Bogen munder ud i en drøftelse af mulighederne for at bruge musikvideoen i undervisningen og skitserer nogle konkrete arbejdsopgaver til klassebrug. Bogen er skrevet på baggrund af forskning og undervisning i populærmusik og musikvideo på Institutt for musikkvitenskap, Universitetet i Oslo.

Jens Kjeldsen: *MØDE MED MUSIKKEN. En studie- og arbejdsbog.* Edition Egtved 1988, 145 s. ill. kr.

Bogen er en tekst-, kommentar- og nodeeksemplarsamling til brug for musikundervisningen, specielt i 1.g efter den nye gymnasieordning. Bogen kan anvendes til såvel elementære musiklære som til (den obligatoriske) tekstlæsning. Til bogen foreligger et kassettebånd med 30 musikeksempler (MU 24-1).

Herluf Houengaard & Kaj Nørholm: *Musikkens elementer.* Edition Wilhelm Hansen, Kbh. 1988, 30 s. kr. 30. Hæftet er tænkt anvendt til undervisning i elementære musiklære i gymnasiet. I kort form omtales noder, toner, rytmer, instrumentgrupper, kvintcirklen, klang, dynamik, homofoni, polyfoni, sound. Der findes en ordliste samt de almindeligste greb på guitar og tasteinstrument.

Dansk Friskoleforening: *UNGDOMS-SANGE*, sangbog. Fåborg, 1988, 197 s. ill. kr. 89,-.

Ialt 114 nyere sange, overvejende af dansk oprindelse. En række af de sidste årtiers populære sangskrivere herhjemme er fyldigt repræsenteret (Kim Larsen, Sebastian, Shu-BiDua, Anne Linnet, Troels Trier, Steffen Brandt, Lars Lilholt m.fl.), og udvalget af sange bærer stærkt

præg af de tanker, som Per Warving har om folkelig sang, der swinger – han har da også haft sæde i redaktionen. Alle sange er forsynet med noder (ét system) og becifringer. Tekst til 1. vers står både i noden og sammen med resten af teksten. Noderne er håndskrevne.

Folkeskolens Musiklærerforening: *dansk sang*, sangbog. Herning, 1988, uden sidetal, ill. kr. 178,-.

Denne sangbog henvender sig til årgangene på 4.-9. klassetrin. Den indeholder ialt 400 salmer, sange, viser, kanons. Alle tekster er på dansk. En række af sangene er af nyere dato, skrevet af pædagoger og komponister på opfordring af Folkeskolens Musiklærerforening. Alle sange er forsynet med noder (ét system) og becifring. Becifringerne er udvidet, så man ved hjælp af dem kan komme tæt på den originale klaversats i det traditionelle repertoire. Tekst til 1. vers står både i noden og sammen med resten af teksten. Noderne er trykte.

Edition Wilh. Hansen: *SANGBOGEN*, sangbog. Kbh. 1988, 479 s. kr. 198,-.

Denne sangbog henvender sig bl.a. til folkeskolens ældste klasser, gymnasier, HF, seminarier, højskoler, konservatorier, universiteter, foreninger, familier og folkelige forsamlinger (citater fra indledningen). Indholdet er på over 400 salmer, sange, viser, kanons på dansk og fremmede sprog (især engelsk). Gennemarbejdede becifringer med bastone. Teksten til 1. vers bringes kun i noderne. En meget omfattende samling, WH's bud på 90'ernes sangbog og tydeligvis konkurrent til 555 og 151 fra Egtved. □

CHILENSKE MUSIKERE
I DANMARK
VLACH'ERNE – ET FOLK
MED HJEMVÉ
DET TYRKISKE
BØRNEKOR
IRANSKE FLYGTNINGE
OG DEN KLASSISKE
KULTURARV
KLAVERDUOEN THORSON
OG THURBER

