

DANSK MUSIKFORSKNING ONLINE  
DANISH MUSICOLOGY ONLINE

VOL. 4, 2012

|  |    |
|--|----|
| Forord   | 3  |
| <i>Henrik Smith-Sivertsen</i><br>Til julefrokost med Bjørn & Okay<br>Dansktopmusik, fest og fællesskab | 5  |
| <i>Svend Hvidtfelt Nielsen</i><br>Supplerende bemærkninger til Jörgen Jersilds Positionsteori          | 33 |
| <i>Lars Ole Bonde</i><br>Bent Lorentzen – den folkelige avantgardist                                   | 59 |
| Enquete vedrørende dansk musikforskning  | 71 |

Redaktion:

Martin Knakkegaard, Mads Krogh, Søren Møller Sørensen



DANISH/DANSK  
MUSICOLOGY/MUSIKFORSKNING  
ONLINE

Dansk Musikforskning Online Vol. 4, 2012 / Danish Musicology Online Vol. 4, 2012  
ISSN 1904-237X

© forfatterne og DMO

DMO publiceres på [www.danishmusicologyonline.dk](http://www.danishmusicologyonline.dk)

*Udgivet med støtte fra Forskningsrådet for Kultur og Kommunikation*

# Forord

Velkommen til fjerde nummer af Dansk Musikforskning Online / Danish Musicology Online.

Nummeret indeholder to artikler i den peer reviewede del samt to bidrag uden for denne. I den første af nummerets reviewede artikler beretter Henrik Smith Sivertsen om dansktoporkestret Bjørn & Okay i en analyse af deres optræden til et julefrokostarrangement på Hotel Ballumhus 21. december 2008. Artiklen diskuterer, hvorledes orkestret og særligt dets frontfigur Bjørn Hansen indtager rollen som 'social arkitekt'. Det vil sige, den måde han og de sætter den festlige begivenhed i scene i en art aktiv fællesskabsstyring, hvor kommentarer fra scenen, repertoire, spillestil osv. justeres i mødet med publikum med henblik på etableringen af et særligt, situeret og stemningsbetonet fællesskab. Heri ligger en påpegning af kvaliteter ved dansktoppen, ikke mindst i dens udfoldelse som live-musik, som bryder med dominerende (rockkulturelle) normer i dagens populærmusikkultur.

Den anden af nummerets peer reviewede artikler er Svend Hvidtfelt Niensens "Supplerende bemærkninger til Jørgen Jersilds Positionsteori". Heri diskuteres, som titlen antyder, den danske komponist, musikforsker, og -pædagogers teori vedrørende harmoniske forbindelser i dur-mol-tonal musik. Diskussionen føres i dialog med bl.a. Jan Maegaards kritik af teorien fra 1971 samt Jens Rasmussens nyere fra 2011, og artiklen argumenterer på denne baggrund for en række tilføjelser til Jersilds teori.

Uden for nummerets reviewede del bringer vi under titlen "Bent Lorentzen – den folkelige avantgardist" et notat af Lars Ole Bonde om et netop afsluttet forskningsprojekt om den danske operakomponist. Bonde lægger sin projektbeskrivelse frem og reflekterer samtidig over de drejninger projektet kom til at tage som følge af komponistens helbredsmæssige situation. Hvor præsentationen af projektets design selvsagt er af interesse for de mange danske forskere, som søger eksternt finansiering af deres forskning, så maner beskrivelsen af den faktiske udvikling i projektet til overvejelse af de ofte uforudsete omstændigheder, som præger den forskningsmæssige hverdag. Ligeledes rettes opmærksomhed mod de mange formål og typer af output, som et sådant projekt kan rumme.

Endelig bringer vi som nummerets sidste bidrag en enquete vedrørende aktuel dansk musikforskning med deltagelse af 10 danske musikforskere. Det er en af DMOs erklærede målsætninger at favne dette felt, hvis udstrækning på mange måder er ekspanderet gennem de senere år, og vi vil samtidig gerne agere forum for debat om netop musikforskningens aktuelle status, indhold, muligheder, legitimitet osv. Vi er glade for, at så mange adspurgte har villet deltage, og indbyder på denne baggrund andre, som

måtte føle sig kaldede. DMOs ikke-reviewede del står – på almindelige redaktionelle vilkår – åben for fx viewpoints, essays eller andre formater, som tematiserer de i en-  
queten behandlede spørgsmål eller andre problematikker vedrørende musikforskning  
i allerbredeste forstand.

Mads Krogh  
Martin Knakkegaard  
Søren Møller Sørensen

HENRIK SMITH-SIVERTSEN

# Til julefrokost med Bjørn & Okay

Dansktopmusik, fest og fællesskab

## Forhistorien

Onsdag den 27. oktober 1965 blev der for første gang afholdt enkebal med Okay Kvartetten på Hotel Phønix i Thisted. Hotellet var måneden forinden blevet genåbnet efter en gennemgribende ombygning, og ifølge annoncerne i *Thisted Amts Tidende* ville man meget gerne have de nye lokaler fyldt. Efter først at have budt til "offentlig dans" hver fredag med de lokale Rhythme Mixers,<sup>1</sup> forsøgte man sig den 20. oktober også med et arrangement tirsdag aften. Her spillede det ligeledes lokale orkester "Okay-Kvartetten" til "hyggeaften på Hotel Phønix".<sup>2</sup>

**Sjørring Flæskespil Sjørring**  
afholdes på Hotel Sjørring Vold onsdag den 20. ds. kl. 20.15. - 20 stk. 1/2 gris  
à 4,00 kr. pr. plade (tre for 10,00 kr.). Ekstra: 5 suiefade à 1,00 kr. pr. plade.  
Husmandsforeningen.

---

**OKAY-KVARTETTEN**  
spiller til HYGGEAFTEN på Hotel Phønix onsdag den 20. ds. kl. 20.30.  
Telefon 863.

---

**„Bryggersdøren“**  
Udstilling af antikviteter samt malerier af eget arbejde.  
Vita Sørensen. Smerup pr. Hvidbjerg Thy.

Annonce i *Thisted Amts Tidende*, 19. oktober, 1965, 12.

Okay Kvartetten, som var dannet i 1960, var langt fra blandt de hyppigste gæster i annoncerne i *Thisted Amts Tidende* 1965, og havde indtil da ikke nogen særlig status blandt egnens mange fritidsorkestre. De må dog have gjort et godt indtryk, for onsdagen efter var de igen på plakaten på Hotel Phønix ved det, der nu blev annonceret med titlen "Stort enkebal".<sup>3</sup>

1 Annonce i *Thisted Amts Tidende*, 14. oktober, 1965, 12.

2 Annonce i *Thisted Amts Tidende*, 19. oktober, 1965, 12.

3 Annonce i *Thisted Amts Tidende*, 25. oktober, 1965, 12.

**FORLYSTELSER**



**Stort**  
★ **enkebal**  
på  
**Hotel Phønix**  
TIRSDAG DEN 27.  
OKTOBER KL. 20.00  
*Musikken leveres af  
det populære  
orkester*  
**Okay**  
kvartetten

Annonce i *Thisted Amts Tidende*, 25. oktober, 1965, 10.

Med denne betegnelse fandt man åbenbart det rigtige arrangementsformat, for ugen efter annonceredes det, at "Vi gentager succesen".<sup>4</sup> Det gjorde man så hver onsdag de følgende mange år, for enkeballerne på Hotel Phønix udviklede sig nemlig til en attraktion på Thisted-egnen. De første år var det primært de lokale, som strømmede til, men efterhånden kom Hotel Phønix på det musikalske Danmarkskort. Det samme gjorde selve enkebals-konceptet, for selvom begrebet har været kendt siden 1920'erne,<sup>5</sup> blev denne arrangementsform, som kan betragtes som en forløber for nutidens singlefester, først for alvor udbredt i anden halvdel af 1960'erne.<sup>6</sup>

Selve udformningen af enkebals-annoncen var meget atypisk i forhold til normen. Jeg har gennemgået alle musikannoncer i *Thisted Amts Tidende* fra 1959 til 1977, og faktisk er denne annonce den første, hvor man har valgt at supplere teksten med et billede af et orkester. Det vides ikke, om billedet har haft en betydning, men faktum er, at orkestret fra da af trådte ud af anonymiteten. Fremover var der nemlig billede på samtlige ugentlige annonceringer af enkeballerne på Hotel Phønix. For en af musikerne i Okay Kvartetten blev det til rigtig mange annoncer, for der kom til at gå hele 24 år, inden han kunne lave andre aftaler om onsdagen.

På billedet ser man helt til venstre en smilende ung mørkhåret mand, som med bassen i hænderne gør sig til for kameraet. Den unge mand hed Bjørn Hansen. Helt frem til februar 1989 stod han hver onsdag på den lille scene på Hotel Phønix og sørgede for, at de mange trofaste publikummer samt dem, der var rejst til langvejs fra,

4 Annonce i *Thisted Amts Tidende*, 2. november, 1965, 14.

5 Den tidligste registrering af begrebet enkebal er fra Emil Rasmussens bog *På flygtende fod*: 321, jævnfør Anne Duekilde og Svend Egholm-Pedersen, red., *Ordbog over det danske sprog – supplement*, bind 2, Det Danske Sprog- og Litteraturselskab (Gyldendal), 489.

6 Jeg ikke fundet en eneste forekomst af begrebet *Enkebal* i de øvrige annoncer fra såvel 1965 som årene forinden, hverken i *Thisted Amts Avis* eller i andre aviser og blade, såvel lokalt som nationalt. Der er talrige baller, høstfester og dansearrangementer, men enkeballerne dukker først op på dette tidspunkt, og meget tyder på, at Hotel Phønix var blandt pionererne på området.

havde en god aften. Fra da af og et par år frem fortsatte han med at optræde på stedet hver anden onsdag, men i 1991 var det helt slut. Han var derfor ikke med, da Hotel Phønix måtte lukke ned med et vemodigt sidste enkebal den 26. december 1997, hvor personalet og de mange faste gæster gennem årene sagde farvel til hinanden.<sup>7</sup>

Enkeballerne på Hotel Phønix er i sig selv et stykke Danmarkshistorie. Der er ikke mange eksempler på, at sådanne arrangementer overlever over så lang tid, og slet ikke, at det er den samme person, der står på scenen uge efter uge, år efter år. Det gjorde Bjørn Hansen. Det var ham, der var midtpunktet, som sørgede for, at alle havde det godt. Først med Okay Kvartetten og siden med Bjørn & Okay.

### Indledning

I denne artikel vil jeg med udgangspunkt i en beskrivelse af et specifikt arrangement med Bjørn & Okay vise, hvordan de som musikere evner at styre en fest på en ganske særlig måde, og hvordan især Bjørn Hansen, som er orkestrets absolutte frontfigur, i udpræget grad indtager og udfylder rollen som social arkitekt.

Når han optræder, er Bjørn Hansen særdeles aktiv fra scenen og vejleder verbalt publikum i, hvordan de skal gøre undervejs. Fra det øjeblik, han træder på scenen, indtager han rollen som patriarken, der venligt, men bestemt, sørger for, at alle gør, som de skal. Det kræver, at de tilstedeværende finder i sig i at blive styret, men det forekommer netop at være det, Bjørn & Okays publikum kommer for. Sådan virkede det i hvert tilfælde, da Bjørn & Okay spillede op til julefrokost på Hotel Ballumhus fredag den 21. december 2008.

Jeg var til stede som led i et projekt om slager- og dansktopmusikkens udbredelse og liv i regi af Dansk Folkemindesamling. Dansktopbegrebet stammer fra DR's dansksprogede hitlisteprogram *Dansktoppen*, der over flere omgange har været den væsentligste platform for denne musiktradition, som adskiller sig fra andre grene af populærmusikken ved i højere grad at være forankret i en skandinavisk og germansk musiktradition- og kultur end den ellers dominerende anglo-amerikanske populærmusik.<sup>8</sup> Formålet med projektet var at undersøge, hvilke forestillinger om musikkens funktion og værdi, som binder denne kultur sammen.

På baggrund af min tidligere forskning havde jeg i forvejen viden om dansktopmusikkens historie og stilistiske træk, men jeg savnede en større indsigt i, *hvorfor* denne musik og dens udøvere fortsat synes at have så stort et publikum. Derfor valgte jeg at fokusere på livemiljøerne, og hvordan musikerne forvaltede deres repertoire og opgave i mødet med publikum.

7 K. Madsen, "Den allersidste dans...", *Thisted dagblad*, 29. December, 1997, 2. Sektion, 1.

8 Dansktoppen blev sendt første gang i september 1968. På nær en periode fra 1977 til 1991 og igen en kort periode i 1992 har programmet eksisteret lige siden og sendes i dag på DR P5. Dansktopbegrebet er ret upræcist, dels fordi det ikke peger tilbage på andet end selve radioprogrammet, dels fordi det dækker over flere forskellige traditioner: 1) en sprogligt defineret tradition, hvor man oversætter udenlandsk populærmusik til dansk, 2) en tyskinspireret schlagertradition, 3) en svenskinspireret danseorkestertradition og 4) en videreførelse af den traditionelle refrænsangstradition, som blandt andet Gustav Winckler var eksponent for.

Af musikeren Keld Heick, som selv er en central person inden for dansktopfeltet, fik jeg anbefalet at tage til Hotel Ballumhus, som ifølge ham var et af de vigtigste spillesteder, når det gælder dansktopmusik, og da Bjørn & Okay var på programmet netop dér, kontaktede jeg såvel musikere som kroen og fik lov til at deltage som observatør ved ovennævnte julefrokost. Gæsterne blev ikke orienteret om min tilstedeværelse, og da jeg under hele arrangementet sad placeret sammen med en af orkestermedlemmernes ægtefæller, var der ikke mange, der undrede sig over, at jeg ikke deltog i selve festen.

I stedet for at tage del i dansen valgte jeg at fokusere på, hvordan samspillet mellem orkester og publikum fandt sted. Da jeg havde fået lov til at optage hele arrangementet på diktafon, har jeg efterfølgende kunnet gennemlytte optagelserne og opdage ting, som jeg ikke fangede i mine feltnotater. Følgende gennemgang af julefrokostens forløb er baseret på mine feltnotater og optagelser.

At jeg havde valgt at opsøge et arrangement med Bjørn & Okay i forbindelse med nævnte forskningsprojekt, skyldtes først og fremmest deres position som et af landets mest populære dansktoporkestre.

Takket være radioprogrammet Dansktoppen slog orkestret, som stadig hed Okay Kvartetten, når de optrådte lokalt, gennem nationalt under navnet Bjørn & Okay i 1968.

De var med, da programmet sendtes første gang 1. september 1968, og var i høj grad med til at præge det i årene fremover. De blev hurtigt et af landets mest kendte og efterspurgte orkestre. På de indre linjer skabte den nyvundne status dog gnidninger, og efter en konflikt, som er vanskelig at tolke som andet end en magtkamp mellem Bjørn Hansen og den oprindelige orkesterleder Robert Christensen, splittedes Okay Kvartetten i to. Christensen, som stod alene tilbage, valgte at samle en helt ny besætning og fortsatte de følgende år som lokalt danseorkester under det gamle navn. Bjørn Hansen dannede for sin del et nyt orkester, som under navnet Bjørn & Okay fortsatte med at levere hits til Dansktoppen. I modsætning til mange andre dansktoporkestre klarede de sig også fint efter lukningen af programmet i 1977.<sup>9</sup> Op gennem 1980'erne var de Danmarks absolut førende repræsentant for den skandinaviske dansbandmusik, som især svenske Vikingarna forfinede i denne periode. Da de for alvor fik konkurrence på området af Kandis, som op gennem 1990'erne satte sig på den danske danseorkestertrone, var der ganske tætte forbindelser til Bjørn & Okay, da det var Bjørn Hansens søn, Johnny Hansen, som stod i spidsen for dette orkester.

Bjørn & Okay har på snart sagt alle måder haft enorm betydning inden for denne særlige gren af den danske populærmusik, og valget var ikke særligt svært, da jeg skulle vælge, hvem jeg skulle opleve. Derfor var jeg til stede ved pågældende julefrokost for at finde ud af, hvorfor de 120 gæster havde betalt mange penge og for en dels vedkommende var rejst tværs over landet for at opleve Bjørn & Okay. Det vil jeg forsøge at forklare i denne artikel.

9 På grund af navnestridighederne, valgte Bjørn Hansens orkester at kalde sig selv Bjørn & OK lokalt i stedet for OKAY, for ikke at komme i klammeri med Christensen. I 1974 har man åbenbart ment, at publikum efterhånden godt kunne skelne mellem, hvad der var Bjørn og hvad der var Okay, for den 16. april dette år kunne man for første gang se en annonce i Thisted Amts Tidende, som reklame for et arrangement, hvor "Bjørn & Okay" spillede op til dans.



*Bjørn & Okay på Hotel Ballumhus*

Hotel Ballumhus ligger i den lille landsby Ballum nord for Tønder. I pr-materialet præsenteres kroen som "DANSKTOPPENS MEKKA". Under mottoet "Folkeligt – Festlig – Fornøjeligt" bydes der hver weekend året rundt op til spisning og dans på kroen. Allerede når man træder ind på kroen, mødes man af denne særlige dansksprogede musik. I samtlige timer, jeg befandt mig på kroen i forbindelse med arrangementet, kørte der nemlig cd'er med kroværten Kim Madsens egne dansktopindspilninger i den kombinerede reception og krostue. Madsen har selv siden 1988 udgivet en lang række kassettebånd og cd'er og har mange placeringer på Dansktoppen i bagagen.

Mange af de navne, som optræder på kroen, har været faste gæster gennem mange år. Dette gælder i høj grad også Bjørn & Okay, som alene i 2008 havde været på besøg tre gange tidligere. Stedet er særdeles velbesøgt af gæster fra hele landet. Dette gælder ikke mindst de populære julefrokostarrangementer, som hvert år holdes fredage og lørdage fra anden halvdel af november og frem. Arrangementet med Bjørn & Okay var det andet af slagsen i 2008. Prisen for at deltage var, inklusive overnatning, 475 kr. per person. At prisen ingeniende afskrækker publikum, kunne konstateres denne fredag. Der var fuldt hus og de tilstedeværende gæster havde været ganske tidligt ude, da de bestilte det weekendophold, som var en forudsætning for at være til stede.

Mange var gået forgæves, blandt andet den ældre dame, som hvert år bager en dåse med småkager til medlemmerne i Bjørn & Okay. I stedet måtte hun skuffet sende småkagerne af sted med nogle af dem, som havde været så heldige at bestille i god tid.

Bjørn & Okay ankom ved 18-tiden for at stille deres udstyr op. De benyttede en anden indgang end gæsterne og kunne derfor uhindret læsse anlæg og instrumenter af og køre det ind i den store festsal, hvor selve arrangementet skulle finde sted. Da de ikke havde lydmand eller anden hjælp med, stod de selv for aflæsning og opstilling på scenen, som er placeret i bunden af lokalet. Der var tale om en permanent, hævet scene, som i praksis udgjorde et lille rum i forlængelse af endevæggen, hvilket gav god plads til dansegulvet. Efter endt opstilling fortrak orkestret til et lille lokale bag scenen for at klæde om. De sad der dog ikke, men gik i stedet tidligt ind på scenen og ud i salen, hvor de hilste på gæsterne, efterhånden som de begyndte at strømme ind i den julepyntede sal. Klokkeren 19.00 sad alle ved deres pladser, Bjørn & Okay var gået på scenen, maden var klar på buffeten, som var blevet sat op foran scenen, og festen kunne begynde.

*Arrangementets forløb og struktur*

På slaget 19 indledte Bjørn & Okay julefrokosten med en instrumental fanfare. Folk klappede straks med i takt til musikken og var tydeligvis glade og forventningsfulde. Orkesteret måtte dog efterfølgende vente en ti minutters tid inden festen for alvor kunne gå i gang. Så lang tid brugte Kroejer Kim Madsen nemlig på at holde en tale, hvormed han først bød gæsterne velkomne og gennemgik aftenens menu. Herefter præsenterede han serveringspersonalet ved navns nævnelse og til sidst orkestret.

Da Madsen var færdig med sin tale, spillede Bjørn & Okay aftenens første sang, mens personalet serverede forretten ved bordene. Da tonerne og aftenens første applaus havde lagt sig, tog Bjørn Hansen for første gang selv ordet i en lille tale, som afsluttedes med en opfordring til, at alle hilste på hinanden med en skålesang, som orkestret efterfølgende akkompagnerede. Han holdt derefter endnu en lille tale, hvori han blandt andet annoncerede et amerikansk lotteri, som løb af stablen kl. 21. I den mellemliggende periode spillede orkestret en række afdæmpede numre instrumentalt som akkompagnement til spisningen. Det eneste indslag, som brød med rækken af spisevenlig baggrundsmusik, var da Bjørn Hansen under julesangen 'Bjældeklang' tog ordet og opfordrede gæsterne til at slå kniven mod tallerknen i takt til musikken i omkvædene. Det gjorde vi, og med lidt god vilje, lød det som bjældeklang.

Lotteriet stod kroens overtjener, Colin, for, og da vinderen var trukket og havde fået sin præmie (et ophold på kroen), sang han selv en sang med musikalsk opbakning af Bjørn & Okay. Colin forklarede, at det var en fast tradition, at Kim Madsen sang denne sang, 'Blue Hawaii', men desværre var Madsen blevet sløj, og derfor tog han over. Efter endt bifald til Colin, som tydeligvis var en trænet performer, satte Bjørn & Okay en cd med egne indspilninger på, og tog sig en velfortjent pause efter næsten to en halv time på scenen. Den tilbragte de i kroens forstue sammen med gæsterne. Da pausen var slut, var det tid til dans.

Da orkestret, efter en indledende opfordring fra Bjørn Hansen til mændene om at byde *alle* damerne op, slog tonerne an til aftenens første dans, blev dansegulvet hurtigt fyldt, og mange af parrene måtte vende om og vente til næste dans. Efter de to første numre annoncerede Hansen, at de denne aften ville spille to melodier ad gangen, "således, at alle herrerne kan nå at danse med alle damerne". Det gjorde de så. I det første dansesæt, som i alt varede godt 70 minutter, spillede de i alt 21 sange, og dansegulvet var fyldt hele tiden.

Efter en sidste pause, som denne gang blev tilbragt i et baglokale i kroens køkken, og dermed for første gang siden arrangementets start væk fra gæsterne, startede Bjørn & Okay lige på uden annoncering, da andet og sidste dansesæt blev sat i gang. Atter blev dansegulvet fyldt, og selvom det efterhånden tyndede ud i den sidste time frem mod kl. 01, hvor festen sluttede, blev der danset lystigt hele aftenen. Undervejs i det andet sæt, som ligeledes varede ca. 70 minutter, blev der sunget fødselsdagssang for en af gæsterne og danset sølvbryllupsvals af et par, som havde bryllupsdag.

Efter aftenens sidste dans overtog overtjeneren igen mikrofonen og sang endnu en sang på husets vegne akkompagneret af orkestret. Herefter tog Bjørn Hansen atter ordet med det formål at få gæsterne til at danne rundkreds, så man sammen kunne afslutte festen med at synge 'Skuld gammel venskab rejn forgo'. Efter endt afsyngelse akkompagneret af orkestret takkede Bjørn & Okay af med en række små musikalske begebenheder efter hinanden, som mandede ud i, at Bjørn Hansen efter stroferne 'Hvordan ligger det med kærlighed i dag, elsker du mig stadig' fra Knud Pheiffer og Hans Schreibers gamle sang med samme titel, sluttede af med ordene: "Ja det finder I ud af, når I kommer hjem. Tak for denne her gang".

I modsætning til sædvanen i dansk koncertsammenhæng var der ingen ekstranumre, men det var alle åbenbart helt klar over, at der heller ikke ville være. Man havde

også fået rigeligt med musik den aften. Mens de pakkede sammen, fik orkestermedlemmerne den sidste sludder med de mest ihærdige blandt gæsterne, som efterhånden alle fandt vej til værelserne, og en halv time senere var alle gået til ro og orkestret på vej hjem.

Hvis man som udenforstående havde forvildet sig ind på Hotel Ballumhus den pågældende aften, ville man muligvis forveksle hele arrangementet med en privat familiefest.<sup>10</sup> Hele strukturen og koreografien lignede netop en traditionel familiefest med spisning, fællessange og dans efter kaffen. Man kunne sågar opleve en fælles fødselsdagssang og en sølvbrudevals. Det eneste, der manglede, var faktisk de personlige lejlighedssange, som gæsterne ved danske familiefester ofte har med for at fejre festens midtpunkt.

At de ikke var der, skyldtes det særlige forhold, at festens midtpunkt stod på scenen. Der var nemlig den store forskel fra private familiefester, at det var orkestret, og især forsangeren Bjørn Hansen, som var anledningen til, at man den dag var samlet. Hermed menes, at selvom orkestrets optræden overordnet set mindede mere om den måde, festmusikere hver weekend leverer musikken til familiefester, så var der den store og helt afgørende forskel, at det helt og holdent var orkestret og især Bjørn Hansen, der bestemte og definerede aftenens forløb. Med kyndig og autoritativ hånd styrede han aktivt begivenhederne på en anderledes direkte måde, end den traditionelle festmusiker gør. Det vil jeg behandle nærmere i følgende afsnit.

### *Aktiv fællesskabsstyring*

Måden, hvorpå musikalske begivenheder bliver italesat i livesammenhæng, har ikke haft den store interesse i populærmusikvidenskabelig sammenhæng, hvilket sandsynligvis skyldes, at man traditionelt har fokuseret på selve den musikalske performance. En af de mest markante undtagelser udgøres af den amerikanske musiketnolog T.M. Scruggs' artikel om den amerikanske jazzsaxofonist Von Freeman (1922-2012).<sup>11</sup> Freeman optrådte i 1970'erne og 1980'erne hver mandag på klubben Enterprise Lounge i Chicago, og artiklen handler netop om, hvordan Freeman i sin samlede performance, som i høj grad i Scruggs' optik indbefatter verbal tale mellem selve numrene, udover at være en meget dygtig musiker agerer som en form for social arkitekt. Med henvisning til Erving Goffmans begrebsapparat beskriver han denne tale som *framing*, hvormed menes, at:

Von's talking between songs is not useless banter to fill up time while the band catches its breath, but commentary that Von employs to frame the musical numbers with historical and socially informed references.<sup>12</sup>

10 Jeg arbejdede i 1990'erne som tjener, først på Vardeegnen og siden i og omkring Århus, og har derfor et indgående kendskab til, hvordan man fester i disse områder. I artiklen trækker jeg løbende på disse erfaringer de steder, hvor der refereres til eksempelvis praksisser og ritualer i forbindelse med private familiefester.

11 T.M. Scruggs, "Come on in North Side, you're just in time": Musical-Verbal Performance and the Negotiation of Ethnically Segregated Social Space," *Current Musicology* 71-73 (2002), 179-199.

12 Scruggs, "Come on in North Side, you're just in time," 186.

I resten af artiklen beskriver Scruggs med en række eksempler, hvordan denne framing fandt sted i praksis, og hvordan socialiseringen i rummet i høj grad blev styret fra scenen. Von Freeman beskrives i almindelighed som en særdeles dygtig jazzsaxofonist, men netop derfor er det forfriskende og oplysende, at Scruggs vælger at fokusere på de ekstramusikalske performative elementer i sin beskrivelse af, hvad der fik folk til at op-søge Von Freeman på Enterprise Lounge.

Det samme gør Alf Björnberg og Ola Stockfeldt i deres artikel om den danske værtshusduo, Sussi og Leo.<sup>13</sup> På det tidspunkt, hvor Björnberg og Stockfeldt besøgte restaurant Skansen i Skagen, hvor Sussi og Leo optrådte fast, var de landskendte for at være dårlige musikere, og selve deres fremtræden var (og er) bevidst smagløs og overdreven. Alligevel var de voldsomt populære, og i artiklen forklares dette med, at Sussi & Leo kompenserer for deres manglende musikalske færdigheder med en række taktikker, som sammenfattes i begreberne *banding* og *bonding*. Det, de kunne, var at skabe et fællesskab blandt et ellers heterogent publikum, og som Björnberg og Stockfeldt opsummerer det, beskrives især Sussi som en særdeles dygtig social arkitekt, som via sin konstant kontaktsøgende og inviterende ageren i forhold til publikum omdannede en uhomogen gruppe af mennesker til "a big beer-drinking family".<sup>14</sup>

Selve denne beskrivelse af den konkrete 'socialiseringsproces' som en bevidst moduleret bevægelse fra enkeltindivider til et vi-fællesskab svarer ganske nøje til det, jeg oplevede på Hotel Ballumhus. Alene måden, hvorpå aftenen var bygget op, gjorde, at det familie-begreb, som også Björnberg og Stockfeldt tager i anvendelse, lå i mit baghovede hele aftenen. I princippet startede rammeopbygningen allerede i timerne, inden arrangementet startede.

Kim Madsen sad nemlig selv i krostuen og tog imod gæsterne, og også orkestret var tidligt tilgængelige for gæsterne. De opholdt sig nemlig i salen, da dørene blev åbnet for gæsterne og stod dermed til rådighed for en første lille sludder. Da selve arrangementet startede, blev det tydeligt, at dette var i fin tråd med hele aftenens formål fra såvel kroens som orkestrets side: At opbygge et udpræget Vi-fællesskab for en aften. Det var i hvert tilfælde det, der blev artikuleret fra scenen:

God aften og rigtig hjerteligt velkommen. Jeg er glad for at se, at I kunne komme alle sammen. Og jeg må så sige med det samme: I pynter gevaldigt på os.

Sådan indledte Kim Madsen sin velkomsttale. Alene det forhold, at kroværten selv tog mikrofonen og bød velkommen, er et godt billede på, at det ikke var et sædvanligt sted, man var kommet til. Jeg har som nævnt selv været tjener i 10 år og har serveret på og i mange forskellige kroer og forsamlingshuse, men jeg har aldrig været ude for noget lignende. Serveringspersonale er som udgangspunkt anonymt og træder udelukkende ud af anonymiteten, når isen bæres ind, og når personalet bliver klappet ind efter maden. Bare ikke på Hotel Ballumhus.

13 Alf Björnberg & Ola Stockfeldt, "Kristen Klatvask fra Vejle: Danish Pub Music, Mythscapes and 'Local Camp'," *Popular Music* 15/2 (1996), 131-147.

14 Björnberg & Stockfeldt, "Kristen Klatvask fra Vejle", 142.

Det er min grundlæggende tese, at man i selve anvendelsen af identitetsbegreber som *jeg*, *I*, *vi* og *os* kan aflæse, hvordan den enkelte person opfatter sin rolle i konstitueringen af det sociale fællesskab, som en given koncert eller musikalsk begivenhed danner rammen om. I dette tilfælde brugte Kim Madsen sine første sætninger til aktivt at udviske afstanden mellem os og dem, mellem personale og gæster. I sætningen "I pynter gevaldigt på os" bliver gæsterne en del af huset, så der kun er et *Vi* tilbage, hvilket var meget rammende for det, Kim Madsen gjorde med såvel disse indledende ord som i den efterfølgende meget lange velkomsttale. I hele talen var tonen særdeles jovial og familiær. Det var helt tydeligt meningen, at vi skulle føle os som en familie og ikke en sammenbragt flok i et offentligt rum.

At der så også var en del lumre bemærkninger, som vanskeligt tåler gentagelse, undervejs i Madsen tale, tog de tilstedeværende øjensynligt ikke anstød af. De lo eksempelvis hjerteligt, da han beskrev, hvordan han tidligere på dagen havde mærket på en ung kvindelig tjeners bryster for at tjekke, om de sad ordentligt, og da han lidt senere fortalte, at Bjørn Hansen havde sex med sin kone tre gange om ugen. Den slags sexrelaterede bemærkninger var der en del af i løbet af aftenen, dog primært fra kroens side, repræsenteret ved Kim Madsen og senere overtjeneren.

Uanset vitsernes karakter, resulterede Madsens velkomsttale i en god stemning fra starten, og den første fællesskabsramme i et rum med mange forskellige selskaber og personer, som ikke kendte hinanden, syntes at være skabt. Kort efter var det Bjørn Hansens tur til tage over, hvor Madsen slap.

Kære venner, med disse toner vil vi også lige benytte lejligheden til at sige godaften, og rigtigt hjerteligt velkommen til jer alle sammen. Vi håber, I har taget det rigtigt gode humør med. Har I det (Ja). Jeg spørger igen: har I det? (Ja). Dejligt at høre, så har vi også taget en masse dejlig musik med til jer. Skulle vi ikke lige starte denne her festlige aften med at tage aftenens første skålesang?<sup>15</sup>

Også Bjørn Hansen foretog hermed en bevægelse fra en indledende *vi* og *I*-tiltale til et kollektivt *vi*. I de efterfølgende sætninger holdt han fast ved dette *vi*:

Vi tager fat i glassene alle sammen, og vi synger med. Alle sammen. 'Vi skåler med vores venner, og dem som vi kender, og dem som vi ikke kender, dem skåler vi med'. Skål. Skål.'

På denne måde forsegleles fællesskabet fra scenen, først med bevægelsen fra *os* (på scenen) *jer* (i salen) til et kollektivt *vi*, som vel at mærke inbefattede *alle*. Og alle sang ganske rigtigt med på skålesangen, hvis indhold netop omhandlede en sådan overskridelse af skellet mellem *os* og *dem*. Det er nemlig det, andet led i sangen handler om. Sangen bruges ofte ved familiefester, hvor man heller ikke altid kender alle, men ved disse lejligheder er musikerne ikke selv med i fællesskabet.

Den store forskel i forhold til Kim Madsens tale bestod i Bjørn Hansens brug af imperativer. Han ventede ikke på svar på sit retoriske spørgsmål om, hvorvidt der skulle

15 Publikums respons i parentes.

skåles, men gik direkte videre til at instruere gæsterne i, *hvordan* de skulle gøre, og ikke mindst gøre det klart, at *alle* skulle være med. I løbet af hele arrangementet brugte Hansen vendingen "alle sammen" mindst 10 gange i den betydning, at alle skulle deltage, og i det hele taget bestod store dele af hans verbale kommunikation resten af aftenen af imperativer. Et godt eksempel var den omtalte øvelse under 'Bjældeklang', hvor gæsterne skulle slå deres knive mod tallerknerne. Undervejs i første vers annoncerede Bjørn Hansen følgende fra scenen:

Så, kære venner. Så er det her vi skal være med, alle sammen. Nu tar' vi kniven i højre hånd, og når vi kommer til refrænet, så slår vi stille og roligt med på tallerkenen. Nu!

Som anvist tog samtlige fstdeltagere kniven i hånden og slog (stille og roligt) i takt til melodien. Fra scenen roste Bjørn Hansen os med et "arj, hvor er det flot". Efter sidste takt af omkvædet sagde Bjørn: "Stop", og det gjorde vi. Da orkestret var ved at have spillet sig frem til omkvædet igen, tog Bjørn atter ordet og sagde: "Så er vi klar igen. Højre hånd. Nu!". Igen fik vi besked på at stoppe på rette tidspunkt, og vi gjorde, som han sagde. Da vi nåede til tredje omkvæd, var det tid til en variation:

Så kommer vi til sidste gang, og nu tar' vi kniven i venstre hånd. Nu bliver' det svært. Venstre hånd. Nu!

Igen klingede rummet af bestik mod tallerkener, og igen fik vi ros undervejs: "nej, hvor er det godt!". Orkestret sluttede efter sidste takt af omkvædet, og Bjørn rundede denne lille sekvens af med et "Hold da helt op!" og en bemærkning om, at vi var "knivskarpe".

Denne lille knivøvelse er et af mange eksempler på, hvordan Bjørn Hansen aktivt styrede sit publikum med venlig autoritet. Der indledtes igen med et "Kære venner", som fulgtes op med et "Alle sammen", og det hele rammes igen ind ved en konsekvent *vi*-adressering. Der fulgtes med andre ord op på den inkluderende tråd, hvor Hansen tydeligvis så det som sin opgave af ryste os sammen og skabe et fællesskab.

Han dirigerede direkte publikum og fortalte i detaljer, hvad der skulle ske og hvordan, og sådan fortsatte det resten af aftenen. Da der skulle danses, fortalte han, *hvordan*, igen med klar fokus på, at *alle* var med. Fra scenen åbnede han ballet med ordene "Værsgo' mine herrer, vi byder alle damerne op", med markant tryk for *alle*, og da han efter to numre, som kun var adskilt af et kort tak for applaus og en lille vittighed om, at man godt kunne nå et nummer inden pausen, atter tog ordet, var der igen tale om en direkte anvisning til, hvordan man skulle gøre:

Værsgo mine herrer, vi følger lige damerne på plads. I aften spiller vi to melodier ad gangen, således at alle herrerne kan nå at danse med alle damerne.

Heri ligger den underliggende information, at der også var nogle klare konventioner omkring, hvordan man danser, der skulle overholdes. Det var ikke meningen, at man udelukkende skulle danse med sin eventuelle partner, men derimod at alle skulle danse med alle. Da dette jo betød, at der skulle spilles ganske mange sange for at de 120 gæster skulle kunne blande sig med hinanden, var der ikke megen plads til lange

numre eller pauser, hvilket heller ikke forekom. Alle accepterede spillereglerne, og der var stort set ingen konflikter eller gnidninger, sandsynligvis fordi der igen ingen tvivl var om, hvem der bestemte i salen. Bjørn Hansen indtog med stor sikkerhed og rutine rollen som den bestemte, venlige og retfærdige patriark, som sørgede for at familien opførte sig ordentligt, og at alle var med og deltog aktivt i festen. At gæsterne omvendt opfattede det på samme måde, var helt tydeligt af deres måder at agere på. De gjorde, hvad der blev sagt, og der herskede fra starten ingen tvivl om, hvem der bestemte i salen. Bjørn Hansens form var venlig, men bestemt, og det var helt tydeligt, at han havde totalt kontrol over situationen fra det øjeblik, han overtog mikrofonen. På sin vis var meget sigende, at det netop ikke var ham, der måtte træde til, da det eneste lillebitte anløb til konflikt fandt sted.

En lystig sjæl blandt publikum responderede på et tidspunkt højlydt på et "mange tak" fra Bjørn Hansen med sætningen "Vi klappede sguda, fordi I holdt op med at spille". Denne bemærkning blev kontant ignoreret af de øvrige publikummer, og der gik en engel gennem salen. Situation løstes dog hurtigt ved, at pianisten anslog den samme tone fem gange som en form for fanfare a'la trommeslag efter en vittighed. Med andre ord sørgede han for, at vedkommende ikke blev ekskluderet fra fællesskabet ved i stedet at gå i aktiv dialog ved hjælp af en direkte respons. Hvis Bjørn Hansen havde trådt til, havde det nok virket ret voldsomt.

Som det fremgår af ovenstående, blev der talt en del fra scenen i løbet af denne aften. Stort set alt, hvad der blev sagt, havde fokus på gæsterne, og hvad og hvordan de skulle gøre. Til gengæld blev der stort set intet sagt om musikken. De to længste introduktioner var til en sang, som oprindeligt var blevet indspillet af Kandis, og et potpourri over John Mogensen-sange. I begge tilfælde var den eneste information, at det var dem, der oprindeligt havde indspillet den musik, der skulle spilles. Det vigtigste var tydeligvis, at festen forløb, som den skulle, og at *alle var med*. Det var de også, da specifikke gæster ved to lejligheder blev hevet helt frem i rampelyset.

Først gang var det en ældre kvinde, som havde fødselsdag. Det annoncerede Bjørn Hansen fra scenen på følgende måde:

Vi har lige en fødselsdaw. Vi har en fødselsdaw. Det er Mormor Ulla. Mormor Ulla. Hvor har vi Mormor Ulla?<sup>16</sup>

En af gæsterne udpegede mormor Ulla "til venstre lige inden for døren", hvorefter Bjørn Hansen langsomt gentog sætningen og pludseligt og højlydt udpegede hende med et "Dér". Efter således at have identificeret fødselaren fortsatte Bjørn Hansen med følgende opfordring: "Skulle vi ikke lige synge for Ulla, alle sammen. Ulla bliver lige stående, så synger vi alle sammen."

Det gjorde de så alle sammen med et potpourri over sangene 'Happy Birthday to You', 'Hun skal leve' og 'Så gi'r hun nok en lille en', igen styret aktivt af Hansen. Mormor Ulla stod for langt væk til at jeg kunne se, om hun havde tårer i øjnene, men hun var tydeligvis dybt rørt og meget, meget glad.

16 Navnet er anonymiseret. Jeg har dog valgt at bibeholde prædikatet 'mormor'.

Udover at udgøre endnu et eksempel på Bjørn Hansens aktive styring af festen var fødselsdagsfejringen også udtryk for, hvordan det på den ene side var gæsterne selv, der var i centrum, og på den anden side forekom afgørende, at det var netop Bjørn & Okay, der stod på scenen. Det forekommer i hvert tilfælde undertegnede en kende mærkværdigt, at en ældre kvinde bliver så glad for en fødselsdagssang fremført af nogle for størstedelens vedkommende hinanden fremmede mennesker. For at det socialsemantiske puslespil skal gå op, må det have betydet en del for hende at blive fremhævet af netop dette orkester, og det er den anden del af kontrakten mellem Bjørn & Okay og deres publikum: De lader med glæde ham bestemme, men til gengæld er han særdeles gavmild med sin anerkendelse af dem som personer, og hvis der er personlige mærkedage, bliver de fejret i fælleskab. Derfor blev der også danset sølvbryllupsvals den aften:

Værsgo' mine herrer, vi følger lige damerne på plads. Vi har også, i aften har vi en bryllupsdag også, nu havde vi lige en fødselsdag, nu har vi en bryllupsdag. 28 år. Skulle vi ikke lige se dette nydelige unge par midt ude på gulvet (spredte klapsalver (forf.). 28 dejlige år, hva. Sådan dér. Vi ta'r lige en lille vals. Vi tager ikke brudevalsen, vi tager den dér (BH synger (forf.)): "Kære, jeg vil takke, for 28 år...."

I overensstemmelse med anvisningerne blev det pågældende par placeret alene centralt på dansegulvet, hvor de begyndte at danse brudevals. Som Bjørn Hansen annoncerede, var der ikke tale om selve brudevalsen, men derimod den langt yngre 'Sølvbryllupsvalsen'. Bjørn Hansen ændrede blot årstallet i sangen fra 25 til 28 år, så det kom til at passe på parret.

Da musikken begyndte at spille, strømmede en del af de øvrige gæster til og dannede rundkreds om det dansende par. Man overførte hermed en tradition fra privatsfæren til et offentligt rum. Ved bryllupper byder traditionen, at gæsterne langsomt træder tættere og tættere på brudeparret, mens de klapper i takt til musikken. De kvindelige gæster griber bruden og de mandlige brudgommen, når kredsen når helt ind til brudeparret. De kvindelige gæster river efterfølgende brudens brudeslør itu, mens de mandlige afmonterer brudgommens sko og klipper tåen af hans sokker i stykker, så han ikke længere skal gå på frierfodder. Ved senere bryllupsdage er der opstået tradition for, at man gentager hele ritualen med den lille ændring, at kredsen i stedet brydes ved at parret kysser hinanden.

Netop dette skete i det øjeblik, hvor de øvrige gæster kom så tæt på, at de ved næste skridt ville invadere parrets intimsfære. Som ved et tryllesalg fandt de enkelte led af ringen deres respektive dansepartnere og dansede væk fra 28-årsbryllupsdagsparret. Man vidste nøjagtigt, hvad der skulle ske, og hvordan, man skulle agere. I modsætning til ellers skete det uden styring fra Bjørn Hansen. Der kom ikke et "nu!" eller "så!". De gjorde det 'bare'.

På sin vis var dette en fin illustration af, at den meget stramme styring af arrangementet til tider forekom unødvendig, fordi de tilstedeværende gæster i høj grad syntes at have deltaget i lignende arrangementer tidligere og derfor at have styr på alle de kulturelle koder. At Bjørn Hansen alligevel havde valgt denne styrende form, kan til dels



forklares ud fra, at man ikke kan være sikker på, at alle kender koderne og ritualerne, men først og fremmest tolker jeg det som udtryk for, at det netop var det, gæsterne havde betalt for.

Ved at opsøge et arrangement med Bjørn & Okay i de konkrete rammer kunne de være sikre på, at forventningerne blev mødt, for grundlæggende forekommer Bjørn Hansens rolle som aktivt styrende social arkitekt at være en stor del af forklaringen på orkestrets mangeårige popularitet i livesammenhæng. At det så er en del af kontrakten mellem musiker og publikum, at man den anden vej rundt har vide muligheder for at socialisere direkte med musikerne, når de ikke står på scenen, er mindst lige så væsentligt i denne sammenhæng.

#### *At være sammen med Bjørn & Okay*

Det var nemlig tydeligt, at musikerne ikke blot opfattede det som deres opgave at stå for musikken og arrangements forløb. For at starte med det, der foregik længst væk fra scenen, valgte de som beskrevet at drikke kaffen i selskab med publikum. Da de kom ind i rummet, var de faktisk afskærmet fra gæsterne af en lukket foldedør. Den åbnede Bjørn & Okay selv, så gæsterne kunne komme ind. Denne handling var nærmest en konkretisering af, hvordan de selv aktivt nedbryder grænserne mellem, hvad der er privat, og hvad der er offentligt, i det mindste når de er på job.

Backstage er i koncertsammenhæng det område, hvor man kan være *sig selv*, blandt andet i pauserne, men når man som i dette tilfælde flytter dette område ud i salen, er det meget vanskeligt at skelne mellem, hvad der er hvad. Medlemmerne i landskendte orkestre som Bjørn & Okay ved godt, at det er noget særligt for deres fans at komme på tæt hold, og ved eksempelvis at hilse på gæsterne før koncerten eller holde pauser 'ude i salen' og dermed blandt publikum, manifesteres intentionen om, at orkester og publikum udgør et *vi-fællesskab*, i praksis.

I denne forbindelse er det vigtigt at have for øje, at det som udgangspunkt er orkestret, der definerer og udstikker rammerne. Hermed menes, at det i høj grad er dem, der *vælger*, at stille sig til rådighed. Det er en del af *actet* og et performativt element, men omvendt er det en adfærd, som orkestermedlemmerne i dette tilfælde har haft i over 40 år, og dermed sandsynligvis noget, der bare falder dem naturligt.

Selvom hans position i forhold til orkestret er lidt særlig, er det meget sigende, at fanklubbens formand, Henning Dahl Jensen, konsekvent har brugt formuleringen "være sammen med dem", når han i samtaler med undertegnede har henvist til, at han skulle til koncert med Bjørn & Okay. Deres meget åbne og tilgængelige adfærd, når de ikke er på scenen, inviterer netop til, at man ikke kun kan være 'til koncert med' men også 'sammen med' Bjørn & Okay, uden at det kræver særlige vip-billetter eller backstagepas.

I en nyere sammenfatning af den svenske dansbandkulturs historie beskriver den svenske forfatter Leif Eriksson det som et central element i denne kultur, at musikerne i udpræget grad er tilgængelige og efterkommende i forhold til publikum, og sammenfatter det, man kunne kalde danseorkestermusikerens overordnede performati-

ve strategi, i begrebet *nærhed*.<sup>17</sup> Eriksson beskriver en kultur, hvor musikerne i særlig grad danner personlige relationer til publikum, og forklarer det blandt andet ud fra de praktiske forhold, hvorunder de optræder:

Att spela inför sin publik i fyra timmar bidrar också till den goda publikkontakten. Att sedan spela 150-200 gånger per år gör det nästan omöjligt att resa den fjärde väggen, som är vanlig i nästan all annan scenkultur. Den vägg som ser till att publiken ska förbli publik och inte komma för nära.<sup>18</sup>

Eriksson underbygger efterfølgende denne tese med en henvisning til, at der til den lange spilletid og den høje frekvens af jobs også skal lægges, at orkestrene ofte har optrådt på enkelte steder gennem mange år og derfor har mødt de samme mennesker igen og igen.<sup>19</sup>

Bjørn & Okay har skåret ned på antallet af jobs de senere år til i underkanten af 50 om året, men i størstedelen af deres karriere har de ligget på samme niveau som det, Eriksson beskriver som gældende på den svenske dansbandscene. Desuden er de trofast vendt tilbage til de samme steder år efter år, og har derfor også udenfor Hotel Phønix haft mulighed for at møde de samme mennesker igen og igen gennem mange år og med tiden danne personlige relationer med deres publikum. Dette fremgår tydeligt af fanklubbens medlemsblad, *Den gule flyver*, som udkom flere gange om året fra 1997 til 2007, hvor fanklubben i stedet flyttede ind på Internettet.

Her er der talrige eksempler på, hvordan orkestret og især Bjørn Hansen optræder uden distance i forhold til deres publikum. Det vel nok bedste eksempel gives i et nummer fra 2002, hvor flere fans fortæller om, hvor dejligt det var, at Hansen morgenen efter en koncert kom med morgenbrød til fanklubben, som overnattede i en spejderhytte efter årets Havnefest på Jegindø.<sup>20</sup> Det er vanskeligt at afgøre, om han i denne handling var privatperson eller stadig var 'på scenen', men under alle omstændigheder var det en adfærd, som fansene satte stor pris på, og det samme var tydeligvis tilfældet, da orkestret inviterede gæsterne på kaffe på Hotel Ballumhus.

I ovenstående har jeg med udgangspunkt i først tiltalerne fra scenen og dernæst den fysiske tilgængelighed, når orkestret holdt pauser eller på anden måde ikke befandt på selve scenen, beskrevet, hvordan Bjørn & Okay i udpræget grad anvender en række taktikker, som i udgangspunktet synes at tjene det samme formål som Sussi & Leo's: At skabe den gode stemning og ryste gæsterne sammen – med den vigtige tilføjeelse, at musikerne selv er en del af fællesskabet. Dette kan aflæses i de ord, som blev sagt, og den måde, orkestret opførte sig på i pauserne, men også mens de spillede blev der kommunikeret og *banded* på livet løs. Det vil jeg vende tilbage til senere for nu fokusere på musikken og dansen.

17 Leif Eriksson, *Livets band: den svenska dansbandskulturens historia* (Stockholm: Prisma, 2008), 65.

18 Eriksson, *Livets band*, 65.

19 Eriksson, *Livets band*, 65.

20 *Den gule flyver* 6/1, august (2002), 14.

*Stil og tradition*

Bjørn & Okay et velspillende, men ikke specielt iøjnen- eller ørefaldende orkester. De spillede live uden brug af forud indspillet eller programmeret materiale, hvilket næsten uundgåeligt resulterer i en del småfejl og utilsigtede musikalske skæverter i løbet af et så langt koncertforløb. Alene det forhold, at det må være svært at bevare koncentrationen i så mange timer, må formodes at kunne spille en rolle, men omvendt var det tydeligt, at opnåelse af den optimale lyd og fremførelse ikke havde førsteprioritet.

Hvis man udelukkende vurderer musikken som klingende objekt, er det meget svært at høre Bjørn & Okay som andet end et ordinært orkester, men det er netop en del af pointen med hele denne artikel, at man i mine øjne skyder helt forbi målet, hvis man anlægger et sådant perspektiv. Hvis man vil forstå, hvorfor så mange mennesker møder op til koncerter og arrangementer med Bjørn & Okay, og hvorfor deres musik er så populær, er det netop ikke nok at lytte til musikken og bedømme den ud fra håndværksmæssige og æstetiske kriterier. Man er nødt til at forholde sig til de rammer, musikken produceres og reciperes i, og i dette tilfælde er der to helt centrale forhold, som spiller ind:

- 1 At det som vist var et grundlæggende, næsten direkte artikuleret, mål, at vi alle, inklusive orkestret, skulle rystes sammen under aktiv ledelse af Bjørn Hansen.
- 2 At der som udgangspunkt var tale funktionsmusik, som man skal kunne henholdsvis spise og danse til.

At det sidste var tilfældet, var helt tydeligt. Under spisningen var musikken instrumental og afdæmpet, således at man kunne samtale ved bordene uden at skulle hæve stemmerne. Under dansen blev såvel tempoet som lydniveauet sat i vejret, men den mest markante forskel var, at der i forhold til sættet under spisningen ikke var nogen særlig rytmisk vekslen i løbet af aftenen.

De eneste store undtagelser udgjordes af to valse, men faktisk dansede publikum i begge tilfælde videre i 4/4 i den foxtrot-lignende dans, som de fleste tydeligvis havde lært sig. At dette kunne lade sig gøre, skyldtes muligvis de kraftige bas- og stortrommemarkeringer på første taktslag, som man kunne flytte fødderne efter. Alle øvrige sange var netop i 4/4, og grundlæggende lå basgangen udelukkende lige på alle slag. Dermed fremstod det samlede udtryk som forholdsvis ensformigt, da der stort set ikke var nogen dynamisk vekslen uanset, hvad der blev spillet. Omvendt øger dette dansevenligheden, hvilket er afgørende i denne sammenhæng.

Den svenske etnolog Mats Nilsson har i bogen *Dans – kontinuitet i förändring* undersøgt dans som kulturelt fænomen i Göteborg i perioden fra 1930 til 1990. Optikken er primært rettet på den såkaldte *nöjesdans*, hvor dansen er udgangspunkt for social aktivitet. Ud fra et stort empirisk materiale konkluderer Nilsson, at netop foxtrotten, som lanceredes i årene omkring Første Verdenskrig, har udgjort den gennemgående pardans i Sverige op gennem det 20. århundrede.<sup>21</sup>

21 Mats Nilsson, *Dans – kontinuitet i förändring* (Göteborg: Skrifter från Etnologiska Föreningen i Väst-sverige 25, 1998), 227.

Et af de steder, hvor foxtrotten stod stærkest på det tidspunkt, da Nilsson foretog sin undersøgelse, var til arrangementer med "det som kallas dansbandsorkestrar",<sup>22</sup> og ud fra en grundig gennemlytning af de efterfølgende årtiers udgivelser med svensk dansbandmusik, forekommer det mig sandsynligt, at dette stadig er gældende. Nilsson er selv opmærksom på, at generationerne efter diskotekernes gennembrud i sidste halvdel af 1970'erne sandsynligvis danser på en anden måde end generationerne inden, men det er en vigtig og central pointe, at mange af dem, der var unge i 1950'erne til 1970'erne, lærte at danse foxtrot og har fortsat med dette. Kurt Genrups etnologiske undersøgelse af en lang række dansearrangementer i Västerbotten, Småland og Gotland i 1988-90 bekræfter dette indtryk.<sup>23</sup>

Også her er konklusionen, at "någon typ av foxtrot, som allmänt kallas 'vanlig dans'"<sup>24</sup> var den altdominerende dans, akkompagneret af den dansbandmusik, som Genrup direkte og uden yderligere argumentation udnævner til "vår tids folkemusik".<sup>25</sup>

Inddragelsen af Nilssons og Genrups iagttagelser angående den måde, man danser på ved svenske dansbandarrangementer, er relevant i denne sammenhæng af to grunde. For det første er det den samme måde, der blev danset på ved julefrokosten på Hotel Ballumhus, og er blevet det i Danmark gennem generationer.<sup>26</sup> For det andet er Bjørn & Okay på alle måder stilistisk inspireret af den svenske dansbandtradition, som siden midten af 1960'erne har været absolut definerende i Skandinavisk sammenhæng.

De har siden 1965, hvor Bjørn Hansen kom ind i Okay Kvartetten, fulgt nøje med i, hvad der foregik i Sverige og store dele af deres indspillede repertoire stammer fra Sverige. Hansen var som tilflytter fra København særdeles bekendt med den svenske populærmusik og har siden holdt sig nøje opdateret med udviklingen på disse kanter. Takket være orkestre som først Sven-Ingvars, siden Sten & Stanley og Flamingo-kvintetten og endelig de mange store svenske dansbands, som med Vikingarna i spidsen finpudsede udtrykket i en sådan grad, at *Dansband* fik genrekarakter, blev der på svensk grund bygget bro mellem det gamle og det nye, da populærmusikken ændrede sig markant fra rock'n'rollens gennembrud i slutningen af 1950'erne og frem. På dansk grund var Keld & Donkeys det første danseorkester, som for alvor slog ind på den svenske linje, da de i 1966 med direkte reference til ovennævnte Sven-Ingvars indspillede 'Ved landsbyens gadekær'.<sup>27</sup> Da Bjørn & Okay for deres del slog igennem i 1968 og 1969, var referencerne til Sverige mindst lige så tydelige, og grundlæggende har de aldrig siden ændret kurs. Tværtimod har de fulgt udviklingen på svensk grund og i vid udstrækning hentet repertoire herfra, og uanset, at der gennem tiden er sket nogle mindre og større ændringer i forhold til produktion og sound, er udgangs-

22 Nilsson, *Dans – kontinuitet i förändring*, 93.

23 Kurt Genrup, "Tacket vet jag logdans' – Mogendansen i Sverige med tonvikt på logdansen utifrån ett deltagarperspektiv," *Folk och Musik 1999 – Från dansbana till rockklub* (Vasa: Finlands svenska folkmusikinstitut), 1999.

24 Genrup, "Tacket vet jag logdans," 95.

25 Genrup, "Tacket vet jag logdans," 95.

26 Anders Chr. N. Christensen, "Vi bruger hele kroppen" – *En spillemandsfamilie i fire generationer* (Konferensspeciale. Institut for folkløstik, Københavns Universitet, 1999), 144-145.

27 Covernote til *Lp'en Keld & Donkeys' Serenader*, HMV KELP 106, 1966.

punktet det samme: Der spilles grundlæggende i 4/4, fordi det ganske enkelt passer til den dans, der danses.

I det følgende vil jeg gå nærmere ind på de forskellige performative strategier, som mere eller mindre bevidst blev taget i anvendelse i bestræbelserne på at opnå målene for aftenens optræden.

### *Performance og repertoire*

I selve deres fremtoning på scenen udstrålede orkestret i høj grad tilgængelighed og nærhed. Især guitaristen, Erik Madsen, kunne godt til tider se lidt træt ud, eksempelvis da han for ca. 4000. gang i karrieren spillede sig igennem 'Den gule flyer', men grundlæggende optrådte såvel han som de øvrige musikere med front og blik mod publikum. I løbet af de timer, de stod/sad på scenen, fangede jeg ikke musikerne i introverte gestus såsom lukkede øjne i koncentration eller andre eksempler på, at de spillede for sig selv. De havde alle fire næsten konstant ansigterne rettet ud mod salen og søgte i vid udstrækning direkte øjenkontakt med enkelte publikummer.

Samfulde små fem timer, musikerne stod på scenen, foregik det fra samme stationære positioner på scenen med Bjørn Hansen i centrum med guitaristen ved sin højre side. Der var ingen tolkende eller indlevende ageren i selve fremførelsen af sangene, som uanset, om der var tale om en tragisk vise som 'Alperosen', en skilsmissesang som 'En lille ring af guld' eller en af de mange sange om dengang i ungdommen, hvor sangens hovedperson mødte sin udkårne, blev fremført med samme neutrale tonefald.

Til gengæld var der talrige nik og mimiske gestus fra især Hansen til enkelte publikummer undervejs, når han opnåede direkte øjenkontakt. Han og de øvrige musikere kommenterede med deres mimik, hvad der foregik og kommunikerede dermed på livet løs, mens de spillede og sang. Denne konstant ekstroverte og nærmest insisterende kontaktsøgende ageren har den funktion, at der etableres et meget konkret nærvær mellem musiker og publikum, men er også et central værktøj for musikerne i forbindelse med udformningen af selve repertoiret.

I henhold til den danseorkestertradition, de er oplært i, havde Bjørn & Okay nemlig ikke på forhånd lagt sig fast på, hvad der skulle spilles i løbet af aftenen. Aftenens konkrete sætlistes var derimod resultater af en direkte og løbende forhandling mellem orkester og publikum. Orkestret har et repertoire på omkring 300 sange, som de vælger imellem. Disse valg bliver altid truffet undervejs afhængigt af, hvordan aftenen forløber. Mange af sangene kan de efterhånden udenad, men de har også sanghæfter, som de støtter sig til undervejs. Repertoirets størrelse gør, at de er meget fleksible og kan navigere i forhold til salens impulser her og nu. Der er nogle få sange, som har en særlig status, og som næsten altid bliver spillet, men primært fordi de ved, at publikum gerne vil høre dem.

I en telefonsamtale med undertegnede fortalte Bjørn Hansen, at blandt andet 'Den gule flyer' altid er med, men i næste åndedrag, at de faktisk nær havde glemt at spille den ved et arrangement den foregående weekend. Det var kun fordi en gæst kom op til scenen og ønskede den, at den kom med. Som eksemplet viser, tager Bjørn & Okay

mod opfordringer, hvilket er den mest direkte måde, hvorpå forhandlingerne mellem publikum og musikere kan finde sted. Denne form for personlige henvendelser er dog langt fra den eneste måde, hvorpå der kommunikeres mellem orkestre og publikum, hvilket fører os tilbage til orkestrets scenefremtoning.

I langt de fleste tilfælde bliver sangene udvalgt i henhold til en læsning af publikum fra Bjørn Hansens side. Som orkestrets tydelige leder er det ham, der bestemmer, hvad der skal spilles. Det gør han ved konstant at observere, hvad der foregår foran scenen. Det er således en væsentlig del af hans performance at lægge mærke til alt og løbende vurdere, hvilken musik det ville være mest passende at spille næste gang. Med andre ord har den ekstroverte performancestil den dobbelte funktion, at publikum oplever et nærvær med musikerne, men at musikerne samtidig iagttager publikum for at kunne vælge, hvad der skal spilles. Udefra betraget forekommer det at måtte være en meget udmattende performancestil, såvel fysisk som psykisk, men Bjørn Hansen har mange års træning i denne øvelse. Omvendt skal han ikke bruge energi på meget andet, for selve den fysiske udfordring i hans sceneoptræden består hovedsageligt i at skulle stå oprejst med et instrument i hånden i så mange timer.

Praksissen at sammensætte repertoire ud fra en screening af det tilstedeværende publikum, er den tydeligste illustration af,

- 1 at Bjørn & Okay som udgangspunkt spiller for publikums skyld og ikke deres egen, og
- 2 at de gør det ud fra det grundlæggende performative udgangspunkt, at musikken har et mål, der går ud over den selv.

Uanset om der spilles til spisning, dans eller lytning, er det primære formål, at festen/koncerten forløber så konfliktløs og harmonisk som muligt. Når Bjørn & Okay spiller egne hits som eksempelvis 'Den gule flyver' eller 'Snevalsen', fremfører de måske små værker, som deres fans husker dem for og glædes over, men selve 'værket', som opføres, indbefatter i høj grad publikum selv. En af dansk rock'n'rolls pionerer, Ivan Haagensen, bedre kendt som Melvis, beskriver i bogen *Dansk Rock'n'roll – anderumper, ekstase og opposition*, hvordan han i de tilfælde, hvor han opnåede den rette kontakt med publikum, opfattede netop publikum og ikke musikken som sit 'primære instrument'.<sup>28</sup> Dette er en fin beskrivelse af det, jeg oplevede Bjørn Hansen gøre. Det var med andre ord ikke kun frembringelse af lyd fra scenen med medfølgende gestus og virkemidler, men i høj grad også en bevidst og konstant modellering af det tilstedeværende publikum. På Hotel Ballumhus fungerede det helt efter planen. Musikken var et centralt bindemiddel mellem os alle sammen på mange niveauer fra de enkelte dansende indbyrdes til samtlige individer i hele salen og som sådan altså ikke et mål i sig selv.

28 Niels W. Jakobsen, Jens Allan Mose & Egon Nielsen, *Dansk Rock 'n' Roll. Anderumper, ekstase og opposition. En analyse af dansk rockkultur 1956-63* (Tappernøje: Mjølner, 1980), 163.

Denne for form for løbende repertoireudvælgelse er den tydeligste manifestation af, hvordan disse musikere ser deres egen rolle i forhold til det, de foretager sig på scenen. Rent performativt deler de håndværk med de festmusikeren, som hver weekend spiller op til familiefester landet rundt. Også disse har i bogstaveligste forstand øjnene rettet mod salen i forsøget på at aflæse, hvem der er til stede, hvad der foregår, og hvordan snittet skal lægges undervejs. Det var den tradition, Bjørn Hansen blev opdraget i, dengang han begyndte at optræde i begyndelsen af 1960'erne, og ikke mindst grundet de faste optrædener på Hotel Phønix op gennem 1970'erne og 1980'erne har han aldrig ændret performancetil i den henseende på trods af orkestrets ændrede status.

Det publikum, som var til stede den aften, ville først og fremmest danse. Som nævnt blev dansegulvet fyldt med det samme, da orkestret gik på scenen efter kaffen. Det egnede den første sang, en dansk version af 'Rockin' Around The Christmas Tree' i et udpræget danseorkesterarrangement, sig fint til. Til gengæld var der lidt knas i maskineriet i forbindelse med den næste sang, Smokies 'Living Next Door to Alice'.

Denne sang er en af de mest sejlivede klassikere på danske festmusikscene, enten som her med den oprindelige engelske tekst eller på dansk.<sup>29</sup> Fælles for begge udgaver er, at det siden begyndelsen af 1990'erne er blevet almindeligt, at publikum responderer aktiv med et "Alice, Alice, Who the fuck is Alice" efter sidste strofe af omkvædets to hoveddele.

Da Bjørn & Okay nåede frem til dette sted i sangen, var der da også en del af publikum, som svarede med et "Who the fuck is Alice".

Det var dog kun den yngre del af forsamlingen, og det var ikke det stærkeste eksempel på denne lille leg. Bjørn Hansen, som ikke sang leadvokal på dette nummer, forsøgte muligvis at sætte det i gang, da han flere gange kom med et "Alice" i mikrofonen. I tredje omkvæd valgte han selv at tage teten og responderede med et "Alice, hvem fanden er den Alice?". Det vil sige, at det faktisk ændrede sig til at være en del af orkestrets optræden i stedet for en interaktion med publikum. Det var sidste gang, der blev forsøgt noget lignende i løbet af aftenen, og dette skyldtes muligvis, at det ikke fungerede helt. Det gjorde det sandsynligvis ikke, dels fordi publikum mestendels var ældre mennesker, som ikke kendte dette ritual, dels fordi de netop primært var kommet for at danse. Vendt positivt gav de mislykkede forsøg på at aktivere publikum netop orkestret nogle vigtige informationer om, hvem, der var til stede, og hvad de gerne ville have, og det rettede man sig så efter.

Hvis man gennemgår sætlisterne fra aftenen,<sup>30</sup> springer det især i øjnene, at det langt fra kun var sange fra Bjørn & Okays eget bagkatalog, der blev spillet. Under såvel spisning som dans gjaldt dette blot halvdelen af sangene, og hvis man fraregner de sange, der stammer fra konceptalbum på linje med jule- og liveplader, hvor man i større udstrækning indspiller materiale, som forbindes med andre kunstnere, bliver procentdelen endnu lavere.

29 Den danske tekst blev skrevet af Flemming 'Bamse' Jørgensen fra Bamses Venner og har været mindst lige så populær som den engelsksprogede udgave, siden han selv indspillede den i 1977.

30 Se appendix. I det følgende henvises der løbende til sætlisterne ved anvendelse af koderne S (Spisning) og D (Dans) samt kronologisk nummerering.

Den samlede andel af sange, som Bjørn & Okay selv har lanceret i Danmark, var således kun 15, fordelt på to under spisningen<sup>31</sup> og 13 under dansen.<sup>32</sup> Denne andel er særdeles lav i forhold til orkestrets indspilningshistorie, men i bund og grund afspejler det blot, at det for dem er langt vigtigere, at publikum hører den musik, de har lyst til og brug for, end hvor sangene kommer fra, og hvem der har indspillet dem. De spiller gerne de sange, som folk forbinder med dem selv, men som udgangspunkt vil jeg på baggrund af såvel en gennemgang af de konkrete sætlistes som mine samtaler med de forskellige orkestermedlemmer hævde, at det er mere end vanskeligt at få øje på nogen form for ideologisk skellen mellem egne og andres sange.

Hvis man tager den fulde konsekvens af Bjørn & Okays performative udgangspunkt, harmonerer de konkrete sætlistes fint med, at det ikke deres egen fortælling, men derimod den enkelte publikummers, som er i centrum. I et tv-program fra 1992 om *Vikingarna* fortæller Bjørn Hansen i overensstemmelse med sandheden om, hvordan han og Bjørn & Okay gennem mange år har "skelet meget til Sverige og ikke mindst til Vikingarna, hvor vi har lavet utroligt mange plagiater og overført til vores danske plader og endda med stor succes".<sup>33</sup>

Muligvis er Hansen ikke helt klar over, hvad begrebet plagiat, som beskriver en illegitim efterligningspraksis, betyder, men det, at han overhovedet bruger det til beskrivelse af sin egen musik, korresponderer ganske fint med den manglende fokus på ophav, når der optrædes live. Som professionel musiker er han naturligvis klar over alle de ophavsretsmæssige aspekter, som er gældende på området, men jeg tror ikke, det har nogen særlig ideologisk betydning for ham. En god sang er en god sang, og hvis folk vil have den, og den passer i repertoire, så spiller han den. Denne mangel på ophavsrelateret ideologi betyder bestemt ikke, at det konkrete repertoire er traditionsløst. Tværtimod var der en særdeles tydelig rød tråd gennem sætlisterne.

Bjørn & Okay blev som bekendt landskendte via Dansktoppen, og hvis man ser på de 10 dansksprogede sange, som orkestret ikke selv har indspillet, viser det sig, at de på nær en enkelt<sup>34</sup> alle har været placeret på DR's Dansktoppen.

Dansktoppen udgjorde med andre ord den primære kilde og horisont, da Bjørn & Okay udvalgte repertoire den aften, hvilket syntes at passe det tilstedeværende publikum fint. At det så var ganske småt med nyere sange, afspejler sandsynligvis ikke kun, at gennemsnitsalderen hos det tilstedeværende publikum var ret høj, men også at det ganske enkelt har været småt med slager- og dansktop-lignende hits de seneste år.

Hvis man udelukkende forholder sig til det dansksprogede repertoire i dansesætterne, var der kun tre sange fra det 21. århundrede og vel at mærke ingen af orkestrets egne indspilninger, da 'I græsset på en grøftkant' fra 1998 var den senest indspillede

31 S11; S24

32 D3; D7; D10; D13; D15; D18; D19; D20; D22; D24; D28; D36; D37

33 Bjørn Hansen i *Vikingarna kommer*. Produceret af René Szczyrbak (TV2/SVT, 1992, STV).

34 D29. At 'Haveje' ikke har indgået i denne sammenhæng, skyldes sandsynligvis det forhold, at listen ikke eksisterede på det tidspunkt, hvor Kim Larsen indspillede sangen. 'Haveje' var et meget stort hit i midtårerne og indgår blandt andet i listen over "danskpop"-hits fra 1984 i Carsten Michael Laursens 'Top-pop'-leksikon (Carsten Michael Laursen, *Top-Pop: Navne i dansk pop 1950-2000* (København: Lindhardt & Ringhoff), 1999).



sang. Af de 23 sange, som de selv har indspillet, var fordelingen således på 12 fra de første ti år (1968-1978), otte fra 1979-1989 og tre fra 1990'erne. Af de tre sange, som dækker de sidste ti år frem til i dag, er de to, Trine Dyrholms 'Avenuen'<sup>35</sup> og Fede Finn & Funny Boyz' 'Kærligheden brænder'<sup>36</sup> fra henholdsvis 2004 og 2005, nok 2000'ernes bedste, og vel egentlig også eneste, svar på tidligere årtiers dansktophits, som har bidt sig fast. At der er tale om sange, som popularitetsmæssigt skiller sig markant ud i forhold til den øvrige strøm af nyere dansktoprelaterede hits, peger i retning af, at der skal en del til for at konkurrere med fortidens mange velkendte melodier. Den tredje, 'Jeg Er En Glad Lille Cowboy'<sup>37</sup>, ligeledes lanceret af Fede Finn & Funny Boyz', har ikke helt samme status, men har altså åbenbart fanget Bjørn & Okays opmærksomhed.

Selvom det tydeligvis var Dansktopmusikken, som dominerede sætlisterne, er det vigtigt at have for øje, at der faktisk blev spillet 7 engelsksprogede sange. I fremførelsen af disse syv sange, som alle tilhører standardrepertoiret hos danske danseorkestre og festmusikere, var det andre medlemmer af orkestret end Bjørn Hansen, som sang leadvokalen. Fordelingen af de sange, Hansen ikke synger, er afstemt på den måde, at guitaristen, Erik Madsen, tager sig af de mest rockede numre og pianisten Svend Aage Studsgaard af de mere bløde engelsksprogede sange. Med andre ord udgør disse pauser til Bjørn Hansens vokal også et mindre stilistisk skifte, hvilket ifølge Bjørn Hansen er helt velovervejet.

Bjørn Hansen tager sig af det materiale, som ligger i naturlig forlængelse af orkestrets profil i indspilningssammenhæng, mens han altså overlader mikrofonen til de øvrige orkestermedlemmer, når man bevæger sig lidt væk fra orkesterets egen stil. Dette gjaldt også de to eneste eksempler på, at et af de øvrige orkestermedlemmer sang på dansk.<sup>38</sup> Disse sange, som begge blev fremført af Studsgaard, stak stilistisk lidt ud i forhold til det øvrige dansksprogede repertoire, men ikke mere end, at man snildt kunne danse videre.

For at sammenfatte såvel ovenstående gennemgang af orkestrets performance og repertoire som hele artiklen, er det tydeligt, at Bjørn & Okay i princippet optræder, som de altid har gjort. Da Bjørn Hansen trådte ind i Okay Kvartetten i 1965, var det helt naturligt, at de som lokalt fritidsorkester, der spillede til dans, optrådte med 'andres' musik. At de, på trods af deres meget store bagkatalog af egne indspilninger, i vid udstrækning er fortsat med at hente materiale ind udefra, afspejler en væsentlig forskel i opfattelsen af, hvorfor man står på scenen, og omvendt, hvad publikum er mødt op for at opleve, i forhold til eksempelvis rockorkestre med en lignende status på deres felt.

Bjørn & Okay er et landskendt orkester med talrige indspilninger og hits i bagagen, men først og fremmest et *danseorkester*. Det er muligvis legitimt at vurdere et danseorkester som Bjørn & Okay alene ud fra deres indspilninger, hvilket har været den traditionelle måde, hvorpå deres musikalske evner i lighed med populærmusikken generelt er blevet vurderet af blandt andre anmeldere og musikvidenskabsfolk, men det bety-

35 D21

36 D6

37 Som ikke skal forveksles med Povl Kjøllers kendte børnesang med samme titel.

38 D21, D29.

der, at man udelader de måske vigtigste aspekter i forhold til orkestrets performative udgangspunkt, som kan sammenfattes i følgende:

- 1 At musikken inden for danseorkestertraditionen i udgangspunktet er rettet mod en bestemt funktion, og derfor bundet til bestemte rytmiske strukturer.
- 2 At rammen, hvorunder danseorkestrene i forlængelse af ovenstående som udgangspunkt optræder, ikke er det koncertformat, som har været dominerende inden for populærmusikken siden midten af 1960'erne, men derimod enten dansearrangementer af varierende længde eller arrangementer, som i grundstrukturen minder om privatfester med spisning og dans.
- 3 At selve det, at musikken har karakter af brugsmusik samtidig betyder, at danseorkestermusikerens rolle i forhold til publikum i livemæssig sammenhæng adskiller sig væsentligt fra andre traditioner inden for populærmusikken, fordi kriterierne ganske enkelt er nogle andre end 'musik for musikkens skyld', hvilket i praksis betyder, at musikerne inden for danseorkestertraditionen har en rolle som 'sociale arkitekter', som såvel via deres musikalske fremførselspraksisser som den måde, hvorpå de tiltaler og opfører sig overfor publikum, aktivt forsøger at skabe en stemningsmæssig følelse af fællesskab i de konkrete situationer.

### *Arven fra Bjørn & Okay*

Søndag den 26. juli 2009 var der havnefest i nordsjællandske Gilleleje. Om aftenen skulle Kandis spille i det store telt. Det var 12. gang, de skulle optræde ved havnefesten, og ifølge den lokale presse har Kandis et stort og trofast publikum i Gilleleje. Jeg var taget derop for at se, hvordan de optrådte. Frontfiguren i orkestret er som nævnt Bjørn Hansens søn, Johnny Hansen. Han og Kandis debuterede til enkeballeerne på Hotel Phønix i 1989 og overtog for nogle år tjansen, da Bjørn & Okay stoppede. I løbet af 1990'erne indtog Kandis en position som Danmarks uden sammenligning mest populære og efterspurgte danseorkester. Den status har de bevaret sidenhen. Den tætte familiære forbindelse til Bjørn & Okay, som forstærkes af, at også Kandis i udpræget grad har lagt til ved den svenske dansbandtradition, har været et naturligt tema i hele deres karriere, og jeg var derfor nysgerrig omkring, hvorvidt arven også gjaldt måden at optræde på?

Da jeg ankom en halv time inden, Kandis skulle på scenen, sad Johnny Hansen alene ved et af bordene midt i teltet. Efterhånden som tiden nærmede sig, blev teltet fyldt, og mange af gæsterne gik forbi Johnny Hansen for at hilse og få en lille sludder, hvilket sandsynligvis var formålet med, at han havde sat sig dér. Det må ikke have været helt nemt for ham, for under stor medieopmærksom mistede Johnny Hansen sin kone under tragiske omstændigheder i december 2008. Mange brugte da også lejligheden til at kondolere.

Klokken 19.00 stod Johnny Hansen på scenen sammen med resten af orkestret. Teltet var nu fyldt, og mange stod allerede klar på dansegulvet. Inden de kunne gå i gang med første dans, skulle der lige hilses ordentligt på hinanden, som Johnny Hansen sagde fra scenen:

Vi skåler med vores venner og dem, som vi kender  
Og dem, som vi ikke kender, dem skåler vi med.

Og så blev der danset til den musik, Johnny Hansen valgte ud fra sin fortløbende læsning af det tilstedeværende publikum, som gennemsnitligt syntes at være mellem ti og tyve år yngre end dem, der havde været med til julefrokosten med Bjørn & Okay på Hotel Ballumhus året forinden. Der var en rigtig god stemning, og alt gik, som det skulle. Det sørgede Johnny Hansen for. Han har også haft en særdeles kompetent lærermester ud i danseorkestergenrens ædle kunst. Hemmelighederne er givet videre, og arven er sikret.

## Appendix

## Sætlister

## SPISNING (S)

|     |  |
|-----|--|
| S1  | 'Blaze Away' / 'De er på vej, de lyse tider' (fanfare)                         |
| S2  | 'White Christmas' / 'Hvid jul' (1978)  |
| S3  | 'Vi skåler med vores venner' (skålesang)                                       |
| S4  | 'When you're smiling' / 'Når du smiler' (1929/1978)                            |
| S5  | 'Lidt go musik' (1973/2005)  |
| S6  | 'Der var engang en julenat' (1978)   |
| S7  | 'Somethin Stupid' / 'En lille dumhed' (1967)                                   |
| S8  | 'Green, Green Grass of Home' / 'Min Barndomsby' (1966/1977)                    |
| S9  | 'Jingle Bells'/'Bjældeklang' (1857/1978)                                       |
| S10 | 'Visne roser' (1968)   |
| S11 | 'Snevalsen' (1981)   |
| S12 | 'På loftet sidder nissen' (1978)   |
| S13 | 'Alley Cat' (1961)   |
| S14 | 'Easter Parade' / 'Aftentur på volden' (1933/1961)                             |
| S15 | 'Flickorna i Småland' / 'Pigerne i Småland' (1989)                             |
| S16 | 'My Bonnie' (trad.)  |
| S17 | 'Søren Banjomus' (1978)  |
| S18 | 'Marken er mejet'  |
| S19 | 'Nyboders Pris'  |
| S20 | 'She'll Be Coming Round the Mountain' / 'Du må få min sofacykel'               |
| S21 | Temaet fra Olsen Banden (1968)   |
| S22 | I Love you because/Så se dog (1963/1973)                                       |
| S23 | 'Odnovutjno gremit' / 'De støvede sandveje' / 'Jeg har hørt om en stad' (1975) |
| S24 | 'Home on the ranch' / 'Hvem ved hvad der sker' (1970)                          |

**DANS (D)**

|     |  |
|-----|--|
| D1  | 'Så er det tid til julerock' (1997)  |
| D2  | 'Living Next Door to Alice' (1972/1977)  |
| D3  | <b>'Hallo godmorgen' (1980)</b>  |
| D4  | 'Pay me my money down' (2006)  |
| D5  | 'Du er min øjesten' (1956)   |
| D6  | 'Kærligheden brænder' (2005)   |
| D7  | <b>'Snevalsen' (1980)</b>  |
| D8  | 'My Boy lollipop' (1964)   |
| D9  | 'Alperosen' (1988)   |
| D10 | <b>'Den gule flyver' (1969)</b>  |
| D11 | 'Kære lille Anna' (1968/1986)  |
| D12 | 'En lille ring af guld' (Kandis)   |
| D13 | <b>'Bag de grønne gardiner' (1991)</b>   |
| D14 | 'Søren Banjomus' (1977)  |
| D15 | <b>'I Græsset På En Grøftkant' (1998)</b>  |
| D16 | 'Jeg Er En Glad Lille Cowboy' (2006)   |
| D17 | 'Den gamle spinderok' (1988)   |
| D18 | <b>'Ønskebrønden' (1969)</b>   |
| D19 | <b>'Tro Håb og Kærlighed' (1969)</b>   |
| D20 | <b>'Pigen og hårbåndet' (1969)</b>   |
| D21 | 'Avenuen' (2004)   |
| D22 | <b>'Tror du på julemanden' (1993)</b>  |
| D23 | 'Der var engang en julenat' (1978)   |
| D24 | <b>'Barndomstiden' (1986)</b>  |
| D25 | 'skagens solnedgang' (1996)  |
| D26 | Fødselsdagspotpourri<br>(Happy Birthday – Hun skal leve – Så gi'r hun nok en lille en) |
| D27 | 'Walk of life' (1985)  |
| D28 | <b>'Jeg Ønsker Jeg Var Konge' (1971)</b>   |
| D29 | 'Haveje' (1984)  |
| D30 | 'Sølvbryllupsvalsen' (1982)  |
| D31 | 'Karl Herman og Jeg' (1977)  |

|     |   |
|-----|---|
| D32 | 'To mennesker på en strand' (1972)                    |
| D33 | 'På loftet sidder nissen' (1978)                      |
| D34 | 'Mexican girl' (1978)                                 |
| D35 | 'På et tæppe nær ved stranden' (1979)                 |
| D36 | 'Sommerfuglen Fra Rhodos' (1984)                      |
| D37 | 'Virus og Bakterier' (1974)                           |
| D38 | 'Just Wanna Dance The Night Away' (1998)              |
| D39 | 'Lay down Sally' (1977)                               |
| D40 | 'De nære Ting' (1975)                                 |
| D41 | 'To mørke øjne' (1997)                                |
| D42 | 'En dør til fantasien' (1993)                         |
| D43 | 'Skuld gammel venskab rejn forgo' (1927)              |
| D44 | 'Sikke'n fest' (1972)                                 |
| D45 | 'Gallop infernal' fra Orpheus in der Unterwelt (1858) |
| D46 | 'Moder sol' (1954)                                    |
| D47 | 'Hvordan ligger det med kærlighed i dag' (1945)       |

Angivelserne af årstal for udgivelser er primært i relation til, hvilken udgave af en given sang, Bjørn & Okay ud fra min analyse refererer til. I de tilfælde, hvor Bjørn & Okay selv som de første har indspillet en given sang på dansk, er såvel titel som årstal for indspilning markeret med fed. I de tilfælde, hvor de selv har indspillet en version af en sang, som tidligere har været indspillet af en dansk anden kunstner, er kun årstallet for Bjørn & Okays indspilning angivet og markeret med fed.

*Abstracts*

I denne artikel vil jeg med udgangspunkt i en beskrivelse af et specifikt arrangement med det danske danseorkester Bjørn & Okay vise, hvordan man optræder inden for denne særlige musiktradition. Bjørn & Okays performative udgangspunkt er, at de, trods en status som landskendt orkester med mange hits, i udpræget grad retter sig mod og efter det tilstedeværende publikum og dets behov, hvilket blandt andet illustreres ved, at de planlægger sætlisten ud fra en læsning af publikum. Ved hjælp af en række taktikker, hvoraf diverse nonmusikalske verbale henvendelser til publikum har en væsentlig betydning, indtager og udfylder især orkestrets frontfigur, Bjørn Hansen, rollen som social arkitekt. Han er aktivt styrende i sin vejledning i, hvordan publikum skal agere. Samtidig er han og de andre musikere i høj grad tilgængelige for publikum, såvel på scenen som i pauser, hvilket forstærker den følelse af fællesskab, som er et tydeligt mål for musikerne.

By analysing a performance by a prominent Danish dance band, Bjørn & Okay, I will in this article show the performative characteristics of this specific tradition. Despite their status as a nationally famous orchestra with many hits, Bjørn & Okay are primarily focused on the specific audience and plan their set lists onstage following a continuous reading of the audience. Using a range of tactics, of which nonmusical verbal communication are of significant importance, especially the band leader serves as a social architect. He is actively guiding the audience and constantly telling them what to do. At the same time he and the other musicians actively bond with the audience, both onstage and offstage, which helps building the spirit of community, which is the clear goal of the musical performance.





# Supplerende bemærkninger til Jörgen Jersilds Positionsteori

## Indledning

Inden for den klassiske musikvidenskab, nærmere bestemt den systematiske, den der holder sig strikt til den musikalske struktur uden skelen til strukturens udenværker, har en række danske teoretikere op gennem det tyvende århundrede givet deres bud på begrebsapparater til beskrivelse af de harmoniske forbindelser i dur-mol-tonal musik. Fra Høffdings første "Harmonilære"<sup>1</sup> og frem til Rasmussens magisterkonferens<sup>2</sup> pågår hos forfatterne Gram,<sup>3</sup> Hamburger,<sup>4</sup> Westergaard,<sup>5</sup> Høffding igen<sup>6</sup> samt Larsen/Maegaard<sup>7</sup> en stadig mere nuanceret udbygning af det begrebsapparat Hugo Riemann udviklede,<sup>8</sup> hvis kernefunktioner udgøres af Tonika, Subdominant og Dominant samt deres paralleller, eller "stedfortrædere" om man vil, Tp, Sp og Dp. Bevægelsen i disse udgivelser synes drevet af et ønske om "en sproglig/logisk sammenhæng mellem akkordernes funktion og de termer, vi bruger om dem",<sup>9</sup> hvor særligt benævnelserne Tp, Sp og Dp har været udsat for kritik og i de fleste tilfælde er blevet erstattet af andre termer.

Ved siden af disse forfatters stadig begrebsforfinelser har to andre teoretikere, Mortensen<sup>10</sup> og Jersild<sup>11</sup> udkastet modeller for funktionsharmoniske analyser, der baserede sig på erkendelsen af akkordmønstre gennem andre principper end den

- 1 Finn Høffding, *Harmonilære* (København: Wilhelm Hansen, 1933).
- 2 Jens Rasmussen, *Harmonik og tonalitet i Brahms' sene klaverværker og "Vier ernste Gesänge" med henblik på den funktionsanalytiske metodes anvendelighed i forhold til såkaldt romantisk harmonik* (Aarhus Universitet: Konferensafhandling, 2011). Denne afhandling er den seneste i rækken og den mest konsekvent udførte af dem alle.
- 3 Peder Gram, *Analytisk Harmonilære* (København: Ejnar Munksgaard, 1947).
- 4 Poul Hamburger, *Harmonisk Analyse* (København: Aschehough Dansk Forlag, 1951).
- 5 Svend Westergaard, *Harmonilære* (København: Wilhelm Hansen forlag, 1961).
- 6 Finn Høffding, *Harmonilære AI+AII* (København: Edition Wilhelm Hansen, 1976, 1979).
- 7 Teresa Waskowska Larsen og Jan Maegaard, *Indføring i Romantisk Harmonik* (København: Engstrøm og Sødring 1981).
- 8 Se f.eks. Hugo Riemann, *Geschichte der Musik-theorie im IX.-XIX. Jahrhundert* (Leipzig, 1898) eller Hugo Riemann, *Handbuch der Harmonielehre*, 6. ed. (Leipzig, 1918).
- 9 J. Rasmussen, *Harmonik*, 64.
- 10 Otto Mortensen, *Harmonisk analyse efter grundbas-metoden* (København: Wilhelm Hansen, 1955).
- 11 Jörgen Jersild, *De funktionelle principper i Romantikens Harmonik belyst med udgangspunkt i Cesar Franck's harmoniske stil* (København: Wilhelm Hansen 1970) og Jörgen Jersild, *Analytisk harmonilære* (Egtved: Edition Egtved, 1989).

Riemannske grundliggende to-delning i tre hovedakkorder T, S og D og tre biakkorder Tp, Sp og Dp.<sup>12</sup>

Det hovedspørgsmål, som Mortensen og Jersild adresserer, er hvorledes man med modeller fra Kirnbergers grundbas-teori begrebsligt kan fremstille den overordnede harmoniske fremdrift, som funktionsharmonisk musik udviser fra musikkens ansats til dens afsluttende kadence.<sup>13</sup> Dette fokus har medført en ændring af vægtningen af detailbeskrivelser. Hvor udbygningerne af den Riemannske arv har sigtet på størst mulig analytisk præcision i den lokale bevægelse fra akkord til akkord, er Jersilds analysemetode udviklet med henblik på på enklest vis at generere et samlet overblik over det musikalske forløb.

Kriteriet for hvorvidt Jersilds projekt, hans såkaldte "positionsteori",<sup>14</sup> er lykkedes, er således ikke teoriens evne til gennem aksiomatisk metodiske overvejelser at skabe en teoretisk funderet forklaring for funktionsmusikkens virkekraft, i stil med Riemanns og Grams<sup>15</sup> forskellige forsøg på at skabe teoretisk funderede forklaringer for dur og mol. Kriteriet er, at terminologien formår at gengive det overordnede sammenhængende målrettede harmoniske forløb på en enkel elegant og konsistent måde.

Det gør Jersilds positionssystem langt hen ad vejen. Men ligesom Riemanns teorier har krævet justeringer og nuanceringer for at kunne fungere optimalt, har også Jersilds oprindelige system behov for at blive justeret med udvidelser og tilføjelser.

Sigtet i det følgende er at fremlægge en række sådanne udvidelser og tilføjelser. Det vil ske i dialog med dels de kritikpunkter Jan Maegaard<sup>16</sup> og Jens Rasmussen har formuleret, dels Daniel Harrisons teori om "skalatrinsfunktioner",<sup>17</sup> som vil blive appliceret på Jersilds begrebsapparat. Al denne dialog er i sagens natur holdt inden for samme snævre praksisnære klassiske teoribegreb, som har dannet baggrund for udviklingen af de specifikt Riemannske begreber.

12 Eller hvilke benævnelser, disse nu kan gives.

13 Johann Phillip Kirnberger, *Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie* (Berlin und Königsberg, 1773). De to forfattere knytter an til teksten på forskelligvis. Jersild bygger videre på Kirnbergers rubricering af akkorder ud fra deres kadencemæssige afstand til tonika (Kirnberger, *Die Wahren*, 6), mens Mortensen primært baserer sin teori på fremstillingen af grundlæggende grundbas-bevægelser (Kirnberger, *Die Wahren*, 50-51).

14 Positionsteorien grupperer akkorder i "positioner", der angiver en given afstand til tonika defineret gennem den tonale kadence og dens udvidelser. Tonika benævnes "1. position" og en dominant vil derfor være 2. position. I den klassiske kadence kan denne dominant forudgås af en række forskellige akkorder hvoraf de almindeligste er Subdominant, Vekseldominant, altereret Vekseldominant. Positionsteorien placerer derfor alle disse akkorder i 3. position. De akkorder, der i en udvidet kadence placerer sig før en 3. positionsakkord, placerer sig derved i 4. position og så videre. Denne teori medfører altså at en tonika med tilføjet septim eller sekst ikke længere er en 1. positions akkord, men en 4. positionsakkord. Teorien implicerer at enhver funktion i princippet lader sig tritonussubstituere.

15 Riemanns "duale molteori" er almen bekendt. Mindre velkendt er Grams teori om dur- og mol-skalaens relation til den lydiske og doriske skala (Gram, *Analytisk*).

16 Jan Maegaard, "Romantikens harmonik?" *Dansk Musiktidsskrift*, Vol. 46, No.1 (1971): 11-18 og "Et svar fra Jan Maegaard", *Dansk Musiktidsskrift*, Vol. 46, No. 2 (1971): 49--50.

17 Se Daniel Harrison, *Harmonic Function in Chromatic Music – a Renewed Dualist Theory and an Account of its Precedents*, (Chicago: The University of Chicago Press, 1994).

*Positionsteoriens kritikere*

Jersilds positionsteori publiceredes i 1970 og fulgtes i 1989 op af en efterfølger, der relancerede samme teori som værktøj til analyse af den samlede musik fra 1600-1900, dvs. i princippet al funktionstonal musik.

Begge versioner af teorien blev bedømt i pressen umiddelbart efter deres fremkomst. I sin gennemgående kritiske anmeldelse af Jersilds første bog forsøgte Jan Maegaard<sup>18</sup> til en vis grad at være imødekommende, omend dette forsøg delvis strandede på den store afstand, der var mellem Jersilds og Maegaards indfaldsvinkler til emnet.<sup>19</sup> Maegaard havde sin helt egen dagsorden; en meget anderledes opfattelse af, hvorledes den romantiske harmonik burde beskrives, nemlig gennem en (yderligere) forfinelse af den Riemannske arv. En forfinelse han senere (sammen med Teresa Waskowska Larsen) udfoldede i bogen, "Indføring i romantisk harmonik" (1981), otte år senere fulgt op af en uddybende artikel.<sup>20</sup>

En helt anderledes spontan forståelse udviste Poul Nielsen,<sup>21</sup> der i sin anmeldelse bl.a. omtalte Jersilds teori som en "pædagogisk, meget fordelagtig metode til at få overordnet hold på komplicerede harmoniske sammenhænge.[...] kuppet er, at han kobler [funktions-analyse-systemet] sammen med et akkord-positions-system, der altid gør en tonal analyse af denne harmonik oversigtlig og netop tonalt gennemskuelig." En beskrivelse, jeg helt kan tilslutte mig.

Jersild 1989 blev anmeldt af Per Erland Rasmussen,<sup>22</sup> der også var overvejende positiv og kunne konkludere, at bogen havde "så oplagte kvaliteter", at forfatteren "ikke tøver med at bruge den ved førstkommende lejlighed".<sup>23</sup>

Den nyligste kritik af Jersild finder man hos Jens Rasmussen,<sup>24</sup> der giver Jersild 1970 følgende skudsmål: "Det er en bog, man stadig kan lære af – ikke mindst i detail-analyserne af Francks musik – men Jersilds projekt rummer så mange og så store metodiske problemer og inkonsekvenser, at det som helhed må betragtes som forfejlet".

Desværre præciserer Rasmussen ikke i en samlet fremstilling hvori disse problemer og inkonsekvenser består, hvorfor kritikken unægtelig er svær at imødegå.<sup>25</sup>

18 Maegaard, "Romantikkens".

19 Denne manglende forståelse for Jersilds projekt, virkede åbenbart ligefrem stødende på Jersild. Den affødte i hvert fald en forurettet kommentar fra Jersild (Jørgen Jersild "Kommentarer til en anmeldelse", *Dansk Musiktidsskrift*, Vol. 46, No. 2 (1971): 45-49), der efter svar fra Maegaard (Maegaard, "Et svar.") fulgtes op af nok et svar (Jørgen Jersild, "Et svar fra Jørgen Jersild", *Dansk Musiktidsskrift*, Vol. 46, No. 5 (1971): 148-50).

20 Jan Maegaard, "Harmonisk analyse af det 19 århundredes musik", *Musik og forskning* 15 (1989-90): 79-110.

21 Poul Nielsen, "Fremragende, men ensidig". *Berlingske Tidende*, 17.3.1971. Denne anmeldelse optrådte ganske vidst ikke i et fagtidsskrift, men i et dansk dagblad. Vurderingen er dog alligevel inkluderet her pga. forfatteren Poul Niensens status som en af sin tids fremmeste musikvidenskabsmænd inden for landets grænser.

22 Per Erland Rasmussen, "Analytisk harmonilære af Jørgen Jersild", *Dansk Musiktidsskrift*, Vol. 64, nr. 6 (1989-90): 211-212.

23 Ibid. 212.

24 J. Rasmussen, *Harmonik*, 45.

25 Men konkrete indvendinger optræder dog rundt omkring i teksten, og disse vil i et vist omfang imødegås.

Jan Maegaards kritik er til gengæld specifik og konkret. Og i den følgende gennemgang af systemets mangler, som jeg ser dem, vil vi finde, at de så godt som alle blev påpeget af Maegaard allerede i 1971. Maegaards kritikpunkter var nemlig slet ikke urimelige.

### *Kritikpunkterne*

Ét er den lille detalje, at Jersild placerer forudhold for dominanten i "3".<sup>26</sup> Værre har det vist sig at være at skulle acceptere, at en akkord betegnes som dominant uanset, om den er dur eller mol.<sup>27</sup> Der kan angives mange gode grunde for at anvende en sådan terminologi, men man kommer ikke uden om et basalt terminologisk problem i forhold til akkorderne i de højere positioner. Som Maegaard også påpeger<sup>28</sup> optræder disse jo ikke kun som bidominant til andre dominanter, men har lige så ofte funktion af at være veksel dominant eller subdominant i en bikadence.

Der er også et problem i forhold til tritonusbewægelser generelt og til tritonusbewægelse fra <sup>b</sup>II<sup>29</sup> i særdeleshed. En grundtanke i teorien er, at tritonusbewælgte akkorder tilhører samme positionskategori. Imidlertid er det rent akustisk sådan, at selve tritonusprogressionen i sig selv umiskendeligt opleves kadencerende, dvs. som udtryk for en følge af "3" og "2", i form af <sup>b</sup>II – V. Lader man positionsangivelserne afspejle denne oplevelse, forrykkes dog hele systemet, og den grundlæggende systematik for positionerne bryder sammen.

Heller ikke argumentationen for antallet af mulige positioner synes overbevisende. Maegaard drog den konklusion, at eftersom akkordindholdet fra "3"-"1" gik igen i "6"-"4", måtte tre positioner være nok. Jeg drager en anden konklusion.

Dertil kommer, at Jersild ikke har taget stilling til forholdet mellem akkorder, der optræder inden for samme position, endskønt man som lytter tydeligvis oplever en målrettet bewægelse også mellem sådanne akkorder. Maegaard kritiserer, at der ikke er retningslinjer for hvornår en akkordprogression udviser positionsskift, og hvornår den ikke gør. Han foreslår i sin kritik en særlig kategoriseringsteknik baseret på fællestoner, som Jersild dog effektivt tilbageviser.<sup>30</sup>

Endelig må man også give Maegaard ret i, at det en svaghed i teorien, at Jersild konsekvent afviser muligheden af, at lade akkorder i stor tert afstand repræsentere samme funktion.

26 Positionsangivelser vil konsekvent blive angivet som understreget tal mellem to citationstegn: "3" = 3. position.

27 Indvendingen mod denne udligning af tonekønnene findes i moderat form hos Maegaard (Maegaard, "Romantikkens" 12-13), men udvides hos Rasmussen til at være udtryk for "en stor metodisk misforståelse" (J. Rasmussen, *Harmonik*, 148). Til det må man sige, at om det er en metodisk misforståelse afhænger af, hvad analysen prætenderer at vise. Er det vigtige element i analysen, at påpege en akkords placering som tredjesidste akkord i en kadence, vil denne placering faktisk være uafhængig af akkordens tonekøn. Den manglende fokus på tonekøn vil derfor næppe kunne kaldes en metodisk fejl. Skulle det ønskes, kan dette tonekøn i øvrigt til enhver tid udtrykkes i Jersilds teori.

28 Maegaard, "Romantikkens", 14.

29 Trintal henviser til akkordens benævnelse i en trinanalyse.

30 *Ibid.*, 15-16, Jersild, "Kommentar", 46.

Ingen af disse forhold anfægter imidlertid teoriens kerne. Dens forklaringskraft er på trods af alle disse skavanker intet mindre end unik. Men jeg nærer omvendt heller ingen tvivl om, at et forsøg på at afhjælpe disse problemer ville styrke teorien. Den grundkonstruktion, Jersild har fremsat, er nemlig stærkere end hans egen forståelse af den. Det gælder såvel i forhold til hans analyser, som ikke altid følger den konsekvens, hans teori lægger op til, som i udformningen af teoriens detaljer og de opsatte grænser for, hvad Jersild har ment kunne rummes inden for denne teori.

Som konsekvens af denne overbevisning vil jeg argumentere for en justering af Jersild's terminologi og begrebsapparat. Denne justering vil jeg applicere på 6 punkter:

- 1) Positionsangivelse af forudholdsakkorder.
- 2) Antallet af mulige positioner.
- 3) Tritonusforbindelser.
- 4) Terminologien for akkorder i positioner højere end "4".
- 5) Muligheden for at beskrive positionsinterne akkordfølger.
- 6) Muligheden for at inkorporere tertssubstitutioner.

### 1) Positionsangivelse af forudholdsakkorder

Som Maegaard anførte i sin kritik af Jersild 1970, forekommer det "mere end tvivlsomt at anbringe begge dominantforudhold i 3. position. Deres opløsning i dominant må efter de givne kriterier snarere være et klangskift inden for samme position".<sup>31</sup> Inden jeg i samdrægtighed med Maegaard ganske enkelt stadfæster dette, vil jeg dog kort eksemplificere en mulig argumentation for Jersilds synspunkt: Sammenligner man stemmeføringsnormer for følgende tre kadencer, S6-D-T, DD-D-T og  $\frac{5}{4}$ D-D-T (fig.1) ser man, at disse tre kadencer primært adskiller sig fra hinanden med hensyn til bassens bevægelser. Det stemmekompleks, der realiserer og opløser dissonansen, er identisk i alle tre udformninger. Derfor kan man argumentere for, at disse tre udformninger positionsmæssigt bør behandles ens.

Jeg hører dog i dette tilfælde bastonen som så repræsentativ for akkordfunktionen,<sup>32</sup> at den overskygger det stemmeføringsmæssige fællesskab, og jeg vil derfor – sammen med Maegaard – plædere for, at forudhold for dominanten konsekvent henregnes til "2".

31 Maegaard, "Romantikkens", 12.

32 Se også Harrison, "Harmonic..", og Swinden, Kevin J. "When Functions Collide: Aspects of Plural Function in Chromatic Music". *Music Theory Spectrum*, 2005, pp. 249-282.

Fokus på på baslinjen er del af Harrisons teori om skalatrinsfunktioner, som vil blive præsenteret længere fremme i forbindelse med beskrivelsen af positionsinterne akkordprogressioner. Swindens artikel bygger på Harrisons teori, og benytter basbevægelser som metode til at funktionsbestemme akkorder, hvis funktion kan være flertydig. Som han skriver det; "If we privilege the status of bass scale steps, we can categorize chords according to their linear configurations." (Swinden, When Functions...", 253)

Identisk stemmeføringskompleks

S D T      DD7 D T      1D D T

Figur 1 De tre kadencers identiske stemmeføringskomplekser

## 2) Antallet af mulige positioner

Et andet mindre punkt, jeg vil foreslå korrigeret, er Jersilds begrænsning af mulige positioner til kun 6, en korrektion, Orla Vinther faktisk allerede etablerede i praksis i 1981, hvor han opererer med 8 positioner i en Bach-analyse.<sup>33</sup>

Dette strider imod Maegaards observationer. Han ender i sin anmeldelse af Jersild med at betragte positionsteorien som "et rotationssystem"<sup>34</sup> bestående af tre positioner, hvis indhold til stadighed gentages. Men når han gør det, overser han betydningen af hvilken afstand til tonika, disse positioner udtrykker. Betegnes en Salt-Dalt-Talt kadence som "3"-"2"-"1" vil det give et misvisende billede af, hvad der reelt foregår. Kadencen til Talt kan *ikke* sidestilles med en kadence til Tonika. Positionerne "3"-"2"-"1" vil her ganske enkelt være misvisende. Talt er ikke tonika, forstået som "1", men derimod, hvad man må betegne som, en *potenseret* repræsentant for tonika. Derfor må kadencen til Talt udtrykkes gennem *højere* positioner, nemlig positionerne "6"-"5"-"4".

Til gengæld havde Maegaard fuldstændig ret i samme steds (før han nåede sin konklusion) at eksperimentere med positioner højere end "6". I en teori, der søger at begribe og fremstille et tonalt univers manifesteret i et kromatisk rum, er det nemlig ikke indlysende, hvorfor antallet af mulige positioner skal defineres af den diatoniske skalas tonemateriale.<sup>35</sup> Foregå den ovenfor omtalte Salt-Dalt-Talt kadence af en akkord, der fungerer enten dominantisk til Salt eller subdominantisk/vekseldominantisk i forhold til Dalt, må denne i sagens natur udtrykke en "7". Som i åbningen af Beethovens Op. 53, anden sats.

① ⑦ ⑥ ⑤ ④ ③ ② ④ ③ ② ①

F: T    6Dalt    5D°5D    Salt    Dalt    Talt... D♭    DDalt    D    T    S    D7    T

Eksempel 1. Beethoven, op. 53, II, takt 1-9.

33 Orla Vinther, "Indføring i Romantikens Harmonik", *Dansk årbog for musikforskning* Vol. 12, (1981): 123.

34 Maegaard, "Romantikens", 15.

35 Jersild går ikke nøjere ind på en argumentation for positionsantallet, men noterer blot, "at der i alt findes seks positioner, idet [en syvende position] svarer til "1"-planets altererede form." (Jersild, *De funktionelle*, 43).

Beethoven iværksætter her sin bevægelse ud i et tonalt yderområde igennem en ekstrem animering af T. Denne får tilsyneladende "blot" tilføjet en septim; men opløsningen af denne viser, at den ikke kan tolkes som blot en "4"-akkord, der jo ville skulle fortsætte over "3" til "1". At forklare fortsættelsen fra denne tonikaseptim-akkord til 5D som et yderligere opsving, ville på den anden side være at foregive en overraskende videreførelse af F7-akkorden, hvad der jo ingenlunde er tale om. Fortsættelsen af F7 afspejler nøje notationen af T's 7: Dis, der går til E, og ikke Es, der går til D. Det, der derfor vil afspejle det musikalske forløb mest præcist i dette tilfælde, er at betegne F7 som 6Dalt (DDalt i forhold til en forventet 4D). Da 4D er "5" må akkorden, der fungerer som DDalt i forhold hertil, F7, placere sig to positioner højere, som "7".

Til gengæld medfører anden takts permutation af E-dur akkorden til en Em nok funktionskift, men ikke positionsskift. Uanset om akkorden optræder som E-dur, 5D<sup>6</sup>,<sup>36</sup> dominant til 4D<sup>5</sup> eller som Em, subdominantisk i forhold til H-dur, Talt<sup>4</sup>, vil den placere sig i "6".

Jeg anbefaler derfor, at man følger Vinther, og lader positionsantallet afhænge af den specifikke musikalske kontekst.

### 3) Tritonusbevægelser

"Selv om det nok findes beskrevet hos tidligere forfattere, er det dog her for første gang foldet ud i sin fulde konsekvens og dette forekommer mig at være bogens originaleste og værdifuldeste bidrag til den harmoniske analyse."<sup>37</sup>

Med disse ord afslutter Maegaard sine bemærkninger til selve fundamentet for 12-positionsteorien, nemlig at enhver funktion kan repræsenteres af to forskellige akkorder i indbyrdes tritonus-afstand. Når Jersild i sit svar til Maegaard) tilsyneladende fuldstændig overser denne cadeau til teoriens grundpræmis, skyldes det Maegaards forudgående uenighed med Jersild i hvorledes dominantens tritonussubstitution, akkorden på <sup>b</sup>II, skal bedømmes.

"De funktionelle principper." udtrykker nemlig en vis ambivalens overfor denne akkord. Selvom Jersild ikke udtrykkeligt udelukker, at Dalt kan optræde som "2", angiver han dog forskellige grunde<sup>38</sup> til, at den hyppigst vil placere sig i "3". Dels vil sådanne alterationer i "2" virke toneartsforflygtigende hvorfor "disse altereringstyper af tonalitetstabiliserende grunde almindeligvis er uegnede til at indtage næstsidste-pladsen inden finalpositionen".<sup>39</sup> Dels "bemærker man, at den har tonereper-

36 Denne notation angiver at 5D placerer sig i "6": 5D<sup>6</sup>.

37 Maegaard, "Romantikkens", 14. Denne tritonusudvekslelighed indbefatter også subdominanten, der således kan repræsenteres af sin tritonussubstitution, Salt. For Jens Rasmussen er denne betegnelse udtryk for endnu en "metodisk fejlslutning" fra Jersilds side (J. Rasmussen, *Harmonik*, 61). Da akkorden rent faktisk ikke sjældent er at finde som tredjesidste akkord i en kadence skyldes den påståede fejlslutning imidlertid ikke manglende empiri. For en påvisning af Schumanns brug af denne harmoniforbindelse se f.eks. s. 96f i, Svend Hvidtfelt Nielsen, "Mediantforbindelsers harmoniske funktion." *Musik og Forskning*, Vol. 31 (2008): 85-117.

38 Jersild, *De funktionelle*, 37-38.

39 Ibid., 38.

toire tilfælles med den neapolitanske subdominant (i c:des-f-as= f-as-des). Dette sammenfald [...] præger akkordens adfærd, da den i sin optræden hyppigere har karakter af en 3-akkord end virker som hørende til 2-gruppen<sup>40</sup>. Placeret efter en autentisk slutkadence, bemærker Jersild i forlængelse heraf, at Dalt-T kadencen får "karakter af en improvisationsagtig tilføjelse af plagal-agtig virkning"<sup>41</sup>. Disse forhold er for så vidt uproblematisk i forhold til positionsteorien. Om man vælger at betragte Dalt-T kadencen som plagal, frygisk halvslutning eller en variant af den autentiske kadence<sup>42</sup> ændrer ikke ved positionssystemet. Eftersom "3" ikke er defineret ved S-Salt-DD-DDalt-aksen, men ved enhver akkord, der i musiklitteraturen optræder i en fast vending på "3"s plads i en kadencestruktur, er Jersilds system åbent for også at inddrage andre end "akse-akkorderne" på denne plads.

7 ① ③ ② ① ④<sup>#</sup> ③ ② — ①

7 ① ③ ② ① ③ ② — ①

c: T S D T DDalt Dalt D T T S D T DDalt Dalt<sup>#</sup> D T

?? Kadence?

Foreslået løsning: Udvidet dominantkadence

Eksempel 2. Chopin, op. 28, nr. 20, takt 7-8.

Implikationer for systemet har til gengæld en anden begrundelse for den særlige kategorisering af Dalt. Jersild<sup>43</sup> angiver, at Dalt – T oftest forbindes af en mellemliggende D,<sup>44</sup> i forhold til hvilken Dalt naturligt placerer sig som "3". I "De funktionelle.." er dette illustreret ved Chopins prælude i c-mol, Opus 28, No. 20 (eks. 2).

Eksemplet rammer direkte ned i en særlig problematik vedrørende tritonussubstitutioner, når de optræder som del af en kvintskridtsbevægelse. Når en sådan tritonussubstitution fortsættes kvintvis nedad, opleves tritonussubstitutionen *ikke* nødvendigvis som en følge af to akkorder inden for samme position. Denne bevægelse kan med lige så stor ret høres som en variant af II-V-I kadencen: <sup>b</sup>II–V–I. Placeres <sup>b</sup>II som "3" vil det potentielt implicere en forrykkelse af samtlige positionsbetegnelser forud for den. I de tilfælde hvor bevægelsen er en del af en kvintskridtssekvens (DDalt-Dalt-D-T), som i Chopin, Op.28 nr. 20, giver det to muligheder: Enten skal DDalt pludseligt rubriceres som "4", eller man skal som lytter acceptere at ignorere det positionsskift som kvintfaldet i DDalt-Dalt bevægelsen indikerer.

40 Jersild, "Et svar...", 149.

41 Ibid. 150.

42 Jeg hælder selv til de to første tolkningsmuligheder, og vil anse Dalt-T-kadencen for et modalt islæt i en funktionsharmonisk sats. Samme tolkning kan man også læse i Larsen et al, *Indføring*, 59, som altså (heller) ikke er helt klar i mælet angående <sup>b</sup>II-I forbindelsen.

43 Jersild, *De funktionelle*, 37

44 Ibid., 38, og Jersild, "Et svar", 150



Vælges første løsning kan systemet i sidste ende bryde sammen,<sup>45</sup> vælges anden løsning opgives en eksakt analytisk repræsentation af det hørte. At Jersild i sin omtale af eksemplet<sup>46</sup> elegant fortier denne problematik, gør den ikke mindre. Det peger blot på, at Jersild enten ikke har villet indse de fulde konsekvenser af sin teori på dette punkt, eller at han bevidst søger at afmontere en potentiel kritik ved at omgå problemet.<sup>47</sup>

Men fænomenet *har* betydning. Det vil potentielt påvirke enhver position hvori en tritonusprogression efterfølges af en faldende kvint. Ikke bare i forbindelse med Dalt-D, men ethvert sted i positionssystemet. Eksempel 3 viser en tilsvarende situation som forløber i "6" i stedet for "2".

f:  $\underline{5Dalt^{III} \quad 5D \quad 4D}$  DS DD D  
 En (bII-V)-4D bikadence

Eksempel 3. Chopin op. 55, nr. 1, takt 71-72.

I dette citat fra Chopins Nocturne i f-mol, Op.55, No 1, optræder tritonusbevægelsen mellem B<sup>b</sup> akkorden<sup>48</sup> og E akkorden, som fortsætter kvartvis (som bidominant) til A. Følger man Jersilds logik, ville denne bevægelse skulle høres som en blot og bar om-lægning fra altereret til ualtereret form uden implikationer for den funktionsharmoniske forståelse af forløbet. Spiller man frasen, er det imidlertid (i mine ører) uomgængeligt, at forstå vendingens sammenhængsskabende kraft som betinget af dens funktion som bikadence til A-dur-akkorden. 5Dalt fungerer ikke som bare en anden farve af 5D, men derimod aktivt som <sup>b</sup>II i forhold til 4D. Men skal 5Dalt i konsekvens heraf tilforordnes en højere position end 5D, forrykkes positionsbetegnelsen for ikke bare 5Dalt, men også den foregående akkord, der som led i et overordnet kadenceforløb placerer sig yderligere en position over 5D.

Skyder denne problematik så ikke bare hele Jersilds teori i sænk? Nej, det vil jeg ikke mene. I hvert fald ikke mere end teorien om, at VII fungerer som ufuldkommen dominant, skydes i sænk af VII's placering som selvstændig treklang (endda i grundform!) når *den* indgår i en kvintskridtssekvens.

Jeg vil foreslå, at problemet løses helt pragmatisk ved indførelsen af et begreb, der udtrykker, at denne tritonusbevægelse, om end den rent teknisk er beskrevet som udfoldende sig inden for kun én position, faktisk i de tilfælde hvor anden akkord fort-

45 Det vil det f.eks. kunne gøre, hvis bevægelsen afslutter en lang kvintskridtssekvens, hvis positioner derved alle må forrykkes.

46 Jersild, *De funktionelle*, 37-38

47 Eller det kan være udtryk for, at Jersild anser det for uproblematisk, at to akkorder der står i et kvintforhold til hinanden, på én og samme tid kan udtrykke dette kvintforhold og begge stå som "3".

48 Ved becifringsangivelser benyttes konsekvent termerne B<sup>b</sup> og H for akkorder baseret på tonerne B og H.

sætter med dominantisk (eller bidominantisk) funktion udfolder, hvad man kunne beskrive som, en "udvidet dominantkadence". Jeg vil foreslå denne kadence indikeret ved suffikset <sup>bII</sup>: Dalt<sup>bII</sup> -D- T, (eksempel 2) eller som i eksempel 3: 5Dalt<sup>bII</sup>-5D-4D.

#### 4) Terminologien for akkorder i positioner højere end "4".

En anden problemstilling i positionsteorien, som Jersild ikke forholder sig til, er, hvorledes man i de højere positioner udtrykker hvorvidt akkorder optræder dominantisk, veksel-dominantisk eller subdominantisk. Maegaard rammer nemlig endnu et centralt punkt i sin stadige påpegning af det faktum, at inden for dette system vil enhver position kunne indeholde en dominant, subdominant og veksel-dominant.<sup>49</sup> At Jersild selv i nogen grad er opmærksom på problemstillingen fremgår af navngivningen af T, når den optræder i "4". Her vil den ikke virke tonikalt men derimod enten som dominant til subdominanten (subdominantens dominant, SD) eller som subdominant til dominanten (dominantens subdominant, DS). Som veksel-dominant ville T pege mod SS (vekselsubdominants veksel-dominant, SSDD), hvilket dog kun sjældent vil være aktuelt, hvorfor Jersild da også undlader at oplyse denne betegnelse.

Men som Maegaard angiver, kan ikke kun T, men akkorder i alle positioner fungere som bi-subdominanter og bi-vekseldominanter. Dette fænomen bør positionsteoriens terminologi afspejle. Veksel-dominantfunktionen er på forhånd indbygget i terminologien i og med, at Jersild betegner såvel dur- som mol-versionen af veksel-dominanten som "DD".<sup>50</sup> 5D vil jo være en gyldig betegnelse for såvel akkorden, der fungerer som dominant til 4D ( $D+4D=5D$ ) som akkorden, der fungerer som veksel-dominant til 3D ( $DD(=2D)+3D=5D$ ). Og det uanset akkordens tonekøn. Fungerer akkorden som subdominant er det en anden sag. Det er det også, hvis akkorden er veksel-dominant til subdominanten. Netop dette vil dominanten ofte være, når den fungerer som "5" i stedet for "2". Som "5" kan dominanten kun med rette kaldes D, hvis den er dominant til DS, altså til subdominanten i en kadence, der leder tilbage til D. Optræder den som veksel-dominantens subdominant eller subdominantens veksel-dominant kræves en anden terminologi. Veksel-dominantens subdominant må analogt til betegnelsen for dominantens subdominant betegnes "DDS", mens subdominantens veksel-dominant følgelig må hedde SDD.<sup>51</sup>

49 Maegaard, "Romantikens", 14.

50 Denne labilitet i forhold til veksel-dominanten findes i øvrigt også helt tilbage hos Louis og Thuille (Rudolf Louis og Ludwig Thuille, *Harmonielehre*, 7th ed. (Stuttgart 1910): 97), hvor veksel-dominanten beskrives og eksemplificeres som en molakkord. Peder Gram (Gram, *Analytisk*, 68) har et tilsvarende syn herpå som cementeres af Hamburgers præsentation af de historiske forudsætninger for denne sammenhæng (Poul Hamburger, *Subdominante und Wechseldominante* (København: Nyt Nordisk Forlag, 1955): 33-34, 137, 154), en præsentation, der også influerer på Westergaard (Westergaard, *Harmonilære*, 32-33). Også Harrison (Harrison, *Harmonic*, 53) ønsker at kunne forstå såvel dur-terts som molterts som repræsenterende dominantfunktion. Mens jeg vil mene, at DD er lige velfungerende som DD uanset om den er dur eller mol, vil jeg dog betragte durtertsen som afgørende for selve dominantfunktionen, "2".

51 For et eksempel på dette begrebsapparat brugt til at påvise funktionaliteten i Niensens hyppige brug af moldominanter se (Svend Hvidtfelt Nielsen "Alternative Neo-Riemannian approaches to Carl Nielsen." *Carl Nielsen Studies*, Vol. 5, København (2012): 122-24).

Dette kan naturligvis også appliceres på de højere positioner. Bikadencen (S-D)-4D kunne efter denne logik betegnes: 4DS-5D-4D. Der, hvor man må overveje terminologi overfor enkelhed, er i de langt mere komplicerede forhold, der kan opstå. Som i eksempel 3, hvor  $D_2^b$  optræder som en særlig type subdominant i en bikadence, hvis forløb bliver udsmykket af en tritonussubstitution, der i sig selv antyder nok en ( $^b$ II-V) kadence. Her har vi glæde af indførelsen af begrebet "udvidet dominantkadence", eftersom muligheden af at udtrykke denne *uden* at skulle angive ekstra positioner, gør det muligt samtidigt at fastholde også den kadencestruktur,  $D_2^b$ -akkorden indgår i (se eksempel 3a).  $D_2^b$  fungerer i denne sæts som  $S4^{52}$  i forhold til 4Dalt. Altså "4DaltS4". Denne størrelse finder jeg uhåndterlig og vil derfor anbefale, at man her – og i alle lignende tilfælde hvor suffikset "alt" indgår – benytter sig af det faktum, at 4Dalt's  $S4$ , og 4D's  $S4$ alt i sidste ende er én og samme akkord og derfor konsekvent placerer suffikset "alt" bagerst ("4DS4alt"). I begge tilfælde vil resultatet set ud fra tonearten  $E^b$ -dur (som akkorden her tolkes i forhold til) blive  $D_2^b$ . I disse komplekse situationer, vil jeg, hvor muligheden tillader det, foretrække at tydeliggøre forbindelserne ved bikadencer. Det er imidlertid ikke en mulighed i eksempel 3. Passagen er endnu et eksempel på behovet for at operere med "Z" til korrekt at afspejle forløbets positionsbevægelser (se eksempel 3a).

### Sammenligning med Jersilds analyse

Jersild har selv analyseret samme passage,<sup>53</sup> men har gjort det på, hvad jeg ser som, en mekanisk, ureflekteret måde.  $D^b$  er betegnet som DDalt og  $B^b$  som S. Det medfører, at præcis den harmoniske progression, der muliggør en funktionstonal opfattelse af bevægelsen imellem akkorderne  $D^b$  og  $B^b$  (nemlig bikadencen: S4-D) reduceres til omlægning inden for samme positionskategori. En omlægning, der fortsættes i og med, at S går til Salt. Dermed ignoreres det netværk af forbundne bikadencer, der sammenkitter denne passage. Analysen bliver snarere en blind optegning af akkorder ud fra et forud fastlagt system end en faktisk afspejling af det musikalske forløb. Det finder jeg ærgerligt, da én af teoriens styrker jo netop er dens evne til præcis at tydeliggøre sådanne forløb.

Jersilds analyse medfører, at A-dur må være SSalt. Men for at forklare hvorledes denne kan relatere sig til de følgende akkorder må den omtydes.

Tredjesidste akkord, Fm, har Jersild ligeledes givet en for mig at se misvisende betegnelse, nemlig 3D. Ganske vist giver denne betegnelse en smuk faldende dominantisk bevægelse, og det er da også givet, at det er Fm-akkordens lighed med  $Dm^{7b}5$ , der gør akkordsammenhængen så intuitiv rigtig. Men det forvandler altså ikke i sig selv Fm til blot de øverste tre toner af en  $Dm^{7b}5$ -akkord.

52  $S4$  er betegnelsen for akkorden på  $^b$ VII, når den optræder subdominantisk i en kadence. Jersild angiver to forskellige terminologier for denne akkord i henholdsvis 1970 og 1989. 1989 betegner akkorden  $S^{b-VII}$ , mens  $S4$ -betegnelsen er den oprindelige. Jeg vil her benytte mig af  $S4$  betegnelsen, da dens perspektiv på akkorden – en subdominant med dobbeltsænket kvint – gør det enkelt at tolke dens akkordtoner ud fra en subdominantisk vinkel, således at  $^b$ VII-akkordens kvint og septim kan tolkes som Subdominantens grundtone og tert. Rasmussen tolker ligeledes akkorden som del af en fast kadenceenhed, men betegner den i stedet "kvintspaltet molvekseldominant" (J. Rasmussen, *Harmonik*, 101, 169-70).

53 Jersild, *Analytisk*, 32.

Eksempel 3a viser den udvidede terminologi til betegnelse af netværket af bikadencer, inddragelsen af "7" samt min og Jersilds analyser noteret over hinanden (Jersild nederst). Jersild har ingen positionsangivelser i sin analyse. Styrken i at operere med en udvidet dominantkadence tydeliggøres, som tidligere nævnt, her, eftersom denne gør det muligt at gengive dobbeltfunktionen i bevægelsen fra B<sup>b</sup> til E. Dels udfolder den en <sup>b</sup>II-V-kadence, dels er den en udvidelse af dominantplanet (med en tritonusforknyning af kadencens tonika til følge) i S4-D-bikadencen.

71 2 3/7 6 5 4 3 2

(S4-D) i forhold til 4Dalt

Harrisons Skalatrin-funktioner

S4alt i forhold til 4D

(Ib-V) i forhold til 4D

f: D DDalt 4DS4alt 5Dalt 5D 4D DS DD D

Jersild 1989,32 f: D DDalt S Salt SSalt 4D 3D DD D

Eksempel 3a. Chopin op. 55, nr. 1, takt 71-72.

I min analyse må jeg til gengæld operere med to betegnelser for D<sup>b</sup>. Først DDalt, som angiver dens forbindelse tilbage til D og derefter 4DS4alt, som er den funktion den permuterer til og som betinger dens fortsættelse. Jeg vil dog mene, at denne indledende omstemning giver bedre forståelse af det harmoniske forløbs indre funktionelle logik, end den omstemning Jersild foreslår.

### 5) Muligheden for at beskrive positionsinterne akkordfølger

– Daniel Harrisons skalatrin-funktioner.

Maegaard overvejer i sin kritik af Jersild muligheden for at opstille normer, for hvornår en harmonisk bevægelse holdes inden for én og samme position, og hvornår, den bevæger sig fra position til position. Maegaard foreslår, at antallet af fællestoner mellem akkorderne kan være afgørende,<sup>54</sup> et forslag Jersild, som tidligere nævnt, pure afviser.<sup>55</sup>

At et håndfast kriterium for hvornår, der er tale om positionsskift og hvornår ikke, er påtrængende, er jeg enig i. Men mindst ligeså påtrængende er også behovet for et værktøj, der kan betegne den bevægelseslogik, som rent faktisk altid udspilles i positionsinterne akkordfølgers stemmeføring. Altså en teori for stemmeføringsbaserede sammenhænge.

For et sådan værktøj kan det være givtigt at vende blikket mod USA. Teorier for stemmers linjeføring er nemlig et centralt emne i amerikansk harmonisk teori, som aldrig rigtigt har sluppet den Schenkerske<sup>56</sup> tanke om stemmeføringsbevægelsernes store betydning for forståelsen af musikalske fænomener. Selv teoretikere, der under-

54 Maegaard, "Romantikkens", 15-16.

55 Jersild, "Kommentarer", 47.

56 Se f.eks. Heinrich Schenker, *Free Composition*, Ed.. Ernst Oster. (New York og London, 1979).

streger harmonikkens forrang fremfor stemmeføringen, mener, at uden stemmeføringsgrafer kan et fuldt billede af satsens iboende kræfter ikke formidles.<sup>57</sup> Blandt disse teoretikere, skiller Harrisons "Harmonic Functions..." sig ud. De stemmeføringsbetingede principper, han her opererer med, er i den grad indlemmet i en funktionsharmonisk forståelse, at de kan bruges som udvidelse af Jersilds begrebsapparat.

### Harrisons skalatrinsfunktioner

Harrisons arbejde står på mange måder som en milepæl i amerikansk musikteori. Her præsenteres for første gang en harmonisk teori, der bryder fundamentalt med den på den tid altdominerende Schenkerske analysetradition. Harrison griber tilbage til den Riemannske dualisme, som han gentænker og bruger som fundament i sin, som titlen angiver, "fornyede dualistiske teori". Denne teori adapterer ikke Riemanns forestillinger om mol som en omvendt repræsentation af dur i alle dens aspekter. Men den fokuserer på en funktionsmæssig todeling i Dominant-funktion og Subdominant-funktion. Disse to får, forstået som modsat rettede kræfter, en helt anden mere håndfast betydning hos Harrison, end de har hos Jersild, for hvem "3"s akkorder primært er defineret gennem deres plads i kadencen, som det man med et udtryk lånt fra amerikansk litteratur kunne kalde "Dominantforberedende" akkorder.<sup>58</sup>

Det dualistiske element i teorien spiller ind, når Harrison fastlægger, hvad der er selve kernen i dominantiske og subdominantiske funktioner. Harrison forlægger funktionaliteten fra den enkelte akkord til de særlige skalatrin i akkorden, der så at sige "udløser" funktionerne. Akkorder forstås nemlig ikke som faste enheder, men som en samtidighed af tre eller flere nøje definerede elementer.<sup>59</sup> Disse defineres af deres plads i treklangen, dvs. af deres rolle som grundtone, tert, kvint eller tilføjede tone.

Bassen kaldes "Base" (*Ba*), tertsen "Agent" (*Ag*) og kvinten "Associate", hvilket kan oversættes til "partner" eller, som jeg gør det, "Assistent" (*Ass*).

Base er ikke kun lig med akkordgrundtone. Den er i flere sammenhænge også fundamentet for en given funktion, selv hvis de overliggende stemmer synes at udtrykke en anden akkord, end den bastonen angiver. Man kan med et lån fra Rasmussen<sup>60</sup> skelne mellem en *strukturel* og en *funktionel* grundtone og sige, at Base er betegnelsen

57 Jf. f.eks. med den amerikanske teoretiker Smith (Charles J. Smith, "The Functional Extravagance of Chromatic Chords". *Music Theory Spectrum*, Vol. 8 (1986): 94-139), som på baggrund af Beethovens op. 53, II, takt 1-9 (eksempel 2) effektivt demonstrerer, hvordan stemmeføringsbaserede forklaringsmodeller er utilstrækkelige i forhold til at forstå bevægelserne i funktionsharmonisk musik. På trods af denne påvisning mener han alligevel, at "... working with chords in no way releases us from the responsibility of also looking for larger linear patterns" (ibid. 115). Eller jf. med Swinden, hvis ærinde er et rent funktionsharmonisk baseret på funktionsbærende basbevægelser, som alligevel føler sig kaldet til følgende "statement"; "I believe it is neither necessary nor appropriate to discard many of Schenker's most important contributions." (Swinden, "Functions", 251)

58 Dette begreb, introduceredes af Allen Forte i 1962 (Allen Forte, *Tonal Harmony in Concept and Practice*, (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1962), 91-92), og har siden vundet indpas i amerikansk litteratur som betegnelse for akkorderne på II, IV, VI og <sup>b</sup>VI, akkorder, der alle på nær VI hos Jersild ville betegnes "3".

59 Harrison, *Harmonic*, 45f

60 J. Rasmussen, *Harmonik*, 48f.

for en akkords *funktionelle* grundtone. Dette kommer f.eks. til udtryk i dominantkvartsekstakkorden såvel som i II<sup>5</sup> og den ufuldkomne subdominant, hvis bastone fungerer som Base, dvs. bærer af den givne funktion, på trods af, at den egentlig ikke er den *strukturelle* akkordgrundtone. Hvor Base kan fremstilles som funktionens fundament er det Agenten, der er den deciderede bærer af funktionskraften.<sup>61</sup> Det er agentens fortsættelse, der udløser en given funktion. Harrison udtrykker det som, at agenten udløser funktion *på* den følgende akkord.<sup>62</sup> Akkordens kvint, Assistenten, derimod bærer ingen funktion. Den er neutral og uden funktionsharmonisk betydning.

Da funktionsteoriens vigtige treklange er S, T og D når Harrison ved en opstilling af deres *ba*, *ag* og *ass* frem til en karakteristik af hvert enkelt trin i durskalaen. Det giver følgende resultat:<sup>63</sup>

S består af skalaens 4. (*Ba*), 6.(*Ag*) og 1. (*Ass*) trin.

T består af 1.(*Ba*), 3.(*Ag*) og 5.(*Ass*) trin.

D består af 5. (*Ba*), 7.(*Ag*) og 2.(*Ass*) trin.

Her observerer Harrison, at mens 1., 2., 4. og 5. skalatrin optræder som såvel Base som Ass., optræder 3., 7. og 6. kun i rollen som Agent. Harrison definerer dominantfunktion som udløsning af dominantens agent på tonika i bevægelsen 7.-1.. Dualismen – og gælden til Riemann – i Harrisons teori ses i definitionen for subdominantens funktionsudløsning. Hvor dominantfunktion udløses *opad* til 1., udløses subdominantfunktion *nedad* fra 6. til 5. En fuldstændig analogi mellem disse bevægelser ville kræve det lave sjette trin, <sup>b</sup>6.-5., hvilket Harrison da også betragter som den paradigmatisk udløsning af subdominantfunktion. I analogi med, at både 6. og <sup>b</sup>6. fungerer som subdominantagenter indregner Harrison, som ovenfor nævnt, også <sup>b</sup>7. som dominantagent.<sup>64</sup> Denne konsekvens vil jeg dog undlade at drage.

I forståelsen af firklanges tilføjede tone betoner Harrison, at denne altid vil have en tendens mod en særlig opløsning. I udførelsen af denne opløsning vil den tilføjede tone optræde i særlige mønstre i forhold til Agenten. Den er relateret til agenten som en "projektion" af agenten med deraf medfølgende funktionskraft.<sup>65</sup> Harrison kalder disse tilføjede toner "Accompaniments",<sup>66</sup> her oversat til "Akkompagnement" (*Akk*).

"Akkompagnementer" vil i deres videreførelse enten blive liggende eller bevæge sig trinvist. Det sidste kan de gøre i enten *parallel* bevægelse eller i *kontrær* bevægelse (modbevægelse) til agenten. Altså enten "*par*" eller "*kon*". Disse bevægelser kan foregå inden for en given skala eller i realføring. Det første kalder Harrison for "*generisk*", det andet "*specifik*" bevægelse .

61 "... the agents are the central participants not only because of their innate functional powers but also because they *must* move in any progression involving change of functions" (Harrison, *Harmonic*, 91).

62 "One function does not merely give way to another; rather it *discharges* on another, with the result that there is a sense of movement of tonal energy among the different functional states"(ibid., 90).

63 ibid., 45.

64 ibid., 53.

65 ibid., 108

66 ibid., 102f.

Hermed har Harrison oplistet en enkel terminologi til beskrivelse af romantikkens stemmeføring. Tilmed en terminologi, der i modsætning til den Schenkerske tradition fremstiller stemmeføringen som dikteret af harmoniske kræfter snarere end omvendt.<sup>67</sup> Et *Ag-Akk* par kan således optræde i *generisk* eller *specifik par-* eller *kon-bevægelse*. *Akk's* videreførelse kan også være *statisk* (tonegentagelse). I sådanne tilfælde betragtes *akk* ikke som en projektion af *ag*, ligesom en *statisk akk* kan medføre en mindre stærk funktionsudløsning, idet den jo implicit anticiperer en tone fra den akkord funktionen skal udløses på.

En særlig position blandt *akk* har #4. og  $\flat 2$ .<sup>68</sup> #4. optræder ofte subdominantisk som *specifik-kon akk* til  $\flat 6$ . (og til 6. som bogens eks. 3.22 (s.118) viser det) og  $\flat 2$ . optræder dominantisk som *specifik-kon akk* til 7. (i en  $D7^{\flat 5}$ ) eller subdominantisk som *specifik-par* til  $\flat 6$ . (i f.eks. Sn). Harrison angiver at disse to *akk* også ofte optræder alene, dvs. uden at de underforståede agenter er til stede. #4 optræder altså ifølge Harrison *ikke* som altereret base men som *akk*. Jeg vil i min brug af Harrisons begrebsapparat udvide denne forståelse af #4. til også at gælde 4., således at også den kan betragtes som *akk* til subdominant-agenten, 6..

Hele dette begrebsapparat vil jeg nu applicere på Jersilds teori. I denne proces får Jersilds begreb om akkorders "omstemning" en central plads. Sådanne omstemninger er nemlig altid omstemning af agent og eventuelle akkompagnementer. Begrebet kan bruges i forbindelse med afgørelser om positionsskift. Udløser en agent sin funktion er der tale om positionsskift. Omstemmes agenten blot, eller permuterer den, er der ikke.<sup>69</sup>

I eksempel 1 bevirker "6"s permutation af E-dur til e-mol intet positionsskift. Agenten, Gis, udløser nemlig ikke sin dominantfunktion af bi-7. (biskalatrinsfunktioner noteres i anførelsestegn, "7."), men permuterer til subdominantisk " $\flat 6$ ."

I eksempel 3a underbygges tolkningen af  $D^{\flat 2}$  som S4 af basbevægelsen  $C^{\flat}B$ , her tolket som udløsning af subdominantagenten " $\flat 6$ ."-"5." i forhold til  $E^{\flat}$ , 4D, det foreløbige mål for kadencen (som imidlertid aldrig nås pga. tritonussubstitutionen af 5D). Tritonusbevægelsen, der følger, medfører ikke positionsskift, da *ag* og *akk* blot bytter plads. Tertsen i  $B^{\flat}$  bliver septim i E og omvendt. Først ved bevægelsen til A-dur udløses disse i en *generisk-kon-bevægelse* (set ud fra A-durs skala, da A-dur er målet for kadencen). Fra Fm til G-dur udløser basbevægelsen " $\flat 6$ .-5." bi-subdominantfunktion. Men hvad med bevægelsen fra A-dur til Fm? I Jersilds tolkning af Fm som del af en underforstået  $Dm7^{\flat 5}$  udløses *ag* ("7.-1.") og *akk* ("4.-3.") implicit, hvis – og kun hvis – tonen D, målet for A-durs *ag*, underforstås. Analyserer vi forløbet ud fra de toner, der rent faktisk klinger, bliver resultatet et andet. Jersild gør opmærksom på, at i bl.a. en 3D-S-progression vil kvinten fungere som ledetone.<sup>70</sup> Kvinten opfører sig altså som C-durs agent, som "7." i forhold til Fm. I dette lys må Cis og A ses som to *akk*, der

67 "... voice leading in chromatic music is not the colleague of harmony [...] but rather its servant since it does not control the choice, progression, or resolution of chords." (Ibid., 124).

68 Ibid., 115f

69 Bortset fra dominanten, " $\underline{2}$ ", der automatisk vil omstemmes til subdominant, " $\underline{3}$ ", idet dens durterts (7.) permuterer til molterts ( $\flat 6$ ). Når dominanten sådan omstemmes vil den bevæge sig fra " $\underline{2}$ " til " $\underline{5}$ ".

70 Jersild, *De funktionelle*, 79.

i *specifik-kon* bevægelse videreføres som henholdsvis "<sup>b</sup>6" og formindsket "4" (skalatrinen "7.", "<sup>b</sup>6." og "<sup>b</sup>4." er her betegnet i forhold til en F-dur-skala).

### Positionsinterne forbindelser

Nedenfor følger to eksempler på skalatrinsanalyse af akkordbevægelser inden for samme position. Disse eksempler skal belyse, hvorledes Harrisons skalatrinsfunktioner kan betegne den linearitet i funktionernes udfoldelse, som Jersilds teori fortier. Efter som det oftest er dominantforberedende akkorder, der har tendens til at ophobes, vil de skalatrinsfunktioner, vi vil koncentrere os om, være skalatrinsfunktioner, der relaterer til dominantforberedende akkorder. Det vil i Harrisons teori sige de skalatrin, der udtrykker subdominantfunktion.

Figur 2 viser en opstilling af de akkorder Jersild anser for at høre til "3".<sup>71</sup> Disse meget forskellige akkorder afslører, set fra et skalatrinsfunktionsperspektiv, en ny håndfast sammenhæng: Alle indeholder de subdominantens agent og base/akkompagnement: 6. og 4., enten som 6., <sup>b</sup>6., 4. eller #4.. Hvorvidt 4. her vil optræde med funktion af *ba* eller *akk* vil afhænge af den musikalske kontekst. En eksponeret 6./<sup>b</sup>6. i bassen vil som agent dog normalt forvandle 4. til akkompagnement.

Skalatrinsfunktioner i dominantforberedende akkorder

F: S4 D#9 F: S6 F: S7 DDalt \$b9 Salt DD S6 Sn

Figur 2. Skalatrinsfunktioner i dominantforberedende akkorder.

Figur 2 viser også forskellige sammenhænge mellem "3"s akkorder registreret som firklange.<sup>72</sup> Klammerne angiver hvilke akkorder, der indeholder *ass.*, hvilke, der har 4. som base, samt hvorledes skalatrinen 6., <sup>b</sup>6., 4. og #4. grupperer sig blandt akkorderne.

De oplyste akkorder indeholder alle flere *akk* end bare skalatrin 4. Disse kan noteres, således, at bevægelserne mellem akkorderne kan beskrives gennem disse transformationer af *akk*. Harrison bruger skalatrinsfunktionerne i en anden sammenhæng, og har ikke udformet en særlig notationspraksis. Jeg foreslår følgende: *ba/ag/akk*. Dvs. en notation hvor assistenten som hovedregel ignoreres. Med denne notation ville progressionen i de fire første akkorder af fig. 2 kunne analyseres som følger (akkorderne adskilles af en lodret streg): 4./<sup>b</sup>6./<sup>b</sup>7.-2. | 4./<sup>b</sup>6./7.-2. | 4./<sup>b</sup>6./1.-2. | 4./<sup>b</sup>6./1.-<sup>b</sup>3. Skulle fortsættelsens bevægelse fra 4. til #4. tydeliggøres, måtte man imidlertid omtyde *ba* til *akk*. Fra fjerde akkord ville det give følgende resultat: 0./<sup>b</sup>6./4.-1.-<sup>b</sup>3. | 0./<sup>b</sup>6./#4.-1.-<sup>b</sup>3. | 0./6./#4.-1.-<sup>b</sup>3. etc. Oftest vil man dog få det klareste

71 Ibid., 24-40, 126.

72 Kun som firklange indeholder samtlige akkorder versioner af 6. og 4.. Det er da også som firklange deres dominantforberedende karakter træder stærkest frem.



overblik ved at fokusere på bevægelserne mellem 6.  $|^b6.$  | 4. og  $\#4.$ , dvs. ved at udelade første element, *ba*.

### Eksempler på applikation af skalatrinsfunktionsanalyse

Nedenfor følger tre eksempler, på skalatrinsfunktionsanalyserede bevægelser inden for "3".

Første eksempel er to hyppigt brugte vendinger. Eksemplet gengiver to passager fra Schumanns "Er, der Herrlichste von allen" (Opus 42 nr. 2). I første passage er "3" udtrykt gennem en S-DD-progression, hvis væsentligste kendetegn er 4- $\#4$ -5, og i den anden er progressionen vendt om (DD- $\circ$ S), udtrykt gennem skalatrinsfunktionerne 6- $b6$ -5.

Eksempel 4. Schumann, op. 42, nr. 2, takt 10-13 og 29-31.

Et mere komplekst eksempel er hentet fra Jersild 1970, hvor det figurerer som eks. 22.<sup>73</sup> Det stammer fra tredje sats af Francks Symfoni i d-mol.

Citatet præsenterer et forløb bestående af fire forskellige "3"-akkorder:  $C\#7$ ,  $H^\circ$ ,  $B^b7$  og  $A7$ . Disse akkorder forbindes af en baslinje, der fører fra  $C\#$  til  $F\#$  over tonerne H-B-A-G- $F\#$ . Denne baslinje signalerer dog ikke bare en stærk sammenhæng mellem akkorderne, men også en funktionstonal bevægelse, som Jersilds analyse, ikke giver udtryk for. (Denne mangel, en angivelse af funktionaliteten i akkordprogressionen  $B^b7$ - $A7$ , søger min tilføjelse af den indklammede progression 5D-4Dalt at råde bod på).

Set gennem Harrisons skalatrinsfunktioner bliver passagen imidlertid entydig "3". Den funktionstonale 5D-4Dalt bevægelse bryder ikke dette mønster, eftersom de to væsentligste funktionelle aktører fra "3"-gruppen, 6 og 4, er til stede gennem hele forløbet og samlet giver dette akkordisk meget sammensatte forløb retning gennem deres  $6/\#4$  |  $b6/4$  |  $5/4$  progression, en *specifik-par* progression, der udløser på D med *statisk akk.*

73 Ibid., 31. Jeg har i anden takt tilføjet en udvidelse af Jersilds analyse ved at anføre, at bevægelsen fra  $B^b7$  til  $A7$  henter sin logik fra associationen til en 5D-4Dalt bevægelse, i skalatrinsbevægelser udtrykt gennem målakkordens (D-dur) skalatrins  $b6$ -5. Denne progression er dog sat i klammer, da den ikke får betydning for det videre forløb.

h: DD7 DD7 Salt[5D 4Dalt] S4 D

ag:6,5\* ag 66 udløses på 5=positionsskift

Eksempel 5. Franck, Symfoni i D-mol, III, takt 114-116.

Det sidste eksempel, eksempel 6, er et uddrag fra Cesar Francks koral i E-dur. Det udviser en tilsvarende struktur. Blot ligger agenten nu i bassen det meste af tiden. Vi genfinder den kromatiske  $6^b6$ -bevægelse henover taktstregen i *specifik-par* bevægelse med tre *akk* ( $0/6^b3-1^{\#}4 - 0^b6/2-7-4$ ). I dette citat skifter  $^b6$  stemme ved udløsningen, som her forsinkes i det såkaldte "Mozart"-forudhold.<sup>74</sup> Idet  $^b6$  flytter fra bassen op til mellemstemmen varetages funktionsammenhængen af en *ba* 4-1 bevægelse i bassen ( $4/6/4-7-2^{75} | 1^b6/4-7-2 | 1/5/3-1-1$ ). Her er det således akkordernes base, der formidler funktionsskiftet, idet agentens udløsning er forsinket af forudholdet.

E: T S<sup>D</sup> ag:6 b6 S6b5 S7b5 ba:4 T

Eksempel 6. Franck, Koral i E-dur, takt 13-15.

## 6) Muligheden for at inkorporere tertssubstitutioner.

### Jan Mægaards begrebsverden.

Skønt Jersilds positionssystem overbevisende formår at redegøre for funktionaliteten i en meget stor del af de tertsforbindelser, man finder i romantikkens harmonik, er der dog typer af tertsprogressioner overfor hvilke, den kommer til kort.

En type er bevægelsen T-Tp.<sup>76</sup> En sådan bevægelse kender Jersilds teori kun som *opsving*, og ikke som farvning af tonikaakkorden. Tertssubstitution i kæder af små tertser er ganske vidst indbygget i alle teoriens positioner højere end "2" – f.eks. "3": S-DDalt-Salt-DD, -men en sådan kæde udtrykker kun akkordernes fælles position, i dette tilfælde deres dominantforberedende funktion. Ikke den meningsgivende progression mellem akkordene.

74 Om Mozartforudhold kan man bl.a. læse i Rasmussen (J. Rasmussen, *Harmonik*, 105).

75 Skalatrin 4 optræder her både som *ba* og som *akk*.

76 Det kan dog være problematisk at tolke bevægelsen T – Tp som en funktionstonal *harmonisk* progression, eftersom T-Tp først og fremmest beskriver et tonalt forhold. Se også Rasmussens diskussion af dette (J. Rasmussen, *Harmonik*, 202-203).

I Maegaards teori er beskrivelsen af sådanne lille-terts-relationer til gengæld et centralt element.<sup>77</sup> Med inddragelse af det Riemannske "variant"-begreb kan sammenhængen i en subdominantisk kæde af små tertser udgående fra S udtrykkes således: S-°Sp-°Spvp-°Spvpvp. Om end denne beskrivelse kan virke næsten komisk i sine begrebskonstruktioner, har den den styrke, at den "processuelt" oplister de transformationer, der fører fra første til sidste akkord.<sup>78</sup>

De korte overvejelser Jersild har omkring Tp, leder ham ikke til muligheden af, at lade T og Tp dele samme positionskategori i særlige tilfælde. Til gengæld nævner Jersild ueksemplificerede tilfælde af Tp-T og Dp-T forbindelser, som han angiver, ville kunne kategoriseres som "2"- "1" bevægelser.<sup>79</sup> Udsagn, som jeg i samklang med Maegaard "med skam at melde ikke forstår".<sup>80</sup>

Decideret problematisk er Jersilds teori i sin afstandtagen til den traditionelle antagelse, at akkorder i stor tertsafstand kan repræsentere hinanden. Dette medfører, at en bevægelse som I-III-IV-V vil volde Jersild problemer, da han ikke vil kunne benytte de begreber som "forlængelse"<sup>81</sup> eller "gennemgang",<sup>82</sup> der er udviklet til at betegne netop denne progression.<sup>83</sup> Tolkningen: T-Tf-S-D eller T-Tg-S-D er altså for Jersild *ikke* en mulighed. Ligeledes vil Jersild heller ikke kunne give en klar beskrivelse af IV-VI-V-I (S-Sf-D-T), da han ikke vil kunne definere VI som Sf, og dermed som en dominantforberedende akkord.<sup>84</sup>

Også disse forbindelser står centralt i Maegaards terminologi. Udover "aflednings"- og "gennemgangs"-begreberne til beskrivelse af tertsbevægelser introduceres her også det kraftfulde "neapolitaniserings"-begreb.<sup>85</sup>

77 Se Maegaard, "Harmonisk analyse", 95-96.

78 Betegnelsen "processuel" om akkordfølger har jeg lånt fra Rasmussen (J. Rasmussen, *Harmonik*, 114). Funktionsangivelse ved brug af suffikserne "v" og "pv" er dog også blevet mødt med skepsis. Vinther (Vinther, "Indføring", 120) kalder en sådan konstruktion "en konstrueret navngivning, der intet forklarer" og Rehding (Alexander Rehding, "Tonality between Rule and Repertory; Or, Riemann's Functions-Beethoven's Function" *Musical Theory Spectrum* Vol. 33, (2011): 109-123) karakteriserer den som "entirely hypothetical" (117-118). At terminologien brugt rigtigt kan udgøre et analytisk værktøj med stor forklaringskraft demonstreres dog til fulde hos Rasmussen (J. Rasmussen, *Harmonik*, 224-231). Principperne bag denne terminologi er i øvrigt fuldstændig identiske med principperne bag den såkaldte Neo-Riemannske transformationsteori. Se f.eks. Brian Hyer, "Reimag(in)ing Riemann", *Journal of Music Theory*, Vol. 39, No.1 (1995): 101-138.

79 Jersild, *De funktionelle*, 82-64, 126.

80 Maegaard, "Romantikkens", 15.

81 Høffding, "Harmonilære Al.", 140.

82 Larsen et al, *Indføring*, 32f.

83 Høffdings begreb, "forlængelse", (markeret med suffikset "f") vil blive brugt her i en lidt indskrænket form i forhold til Høffdings brug. Høffding opererer nemlig med såvel nedadgående som opadgående tonikaforlængere og lader sin skelnen mellem begrebet "forlænger" og begrebet "mediant" afhænge af om akkorden fortsættes trinvist (forlænger) eller tertsvist (mediant). Termen "forlænger" har det fortrin frem for begrebet "gennemgang", at dets sproglige betydning naturligt karakteriserer den repræsenterende akkord, også når den ikke optræder i en decideret gennemgangsbevægelse.

84 På dette punkt afviger Jersilds definition af "3" som nævnt fra den amerikanske forståelse af dominantforberedende akkorder, hvor VI teoretisk set står centralt (om end den kun sjældent indgår i konkrete analyser). Se bl.a. Forte (Forte, *Tonal*, 91), Stein (Deborah Stein, *Hugo Wolf's Lieder and Extensions of Tonality*, (London, 1985), 22) og Smith (Smith, "Functional", 110). Også Schoenberg (Arnold Schönberg, *Harmonielehre* (Universal Edition, 1966, 158)) anser VI for en akkord velegnet til at optræde før D.

85 Se Larsen et al, *Indføring*, 33f, 38 og Maegaard, "Harmonisk analyse", 91.

Sådanne begreber er bevidst fraværende hos Jersild.<sup>86</sup> Men det faktum, at Jersild ikke selv så tertrepræsentationer som del af sin teori, er ikke ensbetydende med, at teorien ikke kan omfatte dem. Der, hvor problemerne kan opstå, er i forbindelse med Jersilds positionsbestemmelser. Disse følger jo i vid udstrækning en særlig systematik baseret på tritonus- og (i yderste konsekvens) lille-terts-substitutioner.

Inddragelsen af Dalt, Sn og S4 i "3", samt antydningen af at inddrage Dp og Tp i "2" viser imidlertid til fulde, at Jersild *ikke* anså sine positionsbestemmelser for at være funderet i en rigid *systematik*, men derimod i en levende praksis. Der er derfor intet principielt til hinder for at udvide positionskategorierne yderligere. Én og samme akkord kan sagtens tilhøre forskellige positioner defineret af hvilken sammenhæng akkordfølgen indgår i (som f.eks. S4 og 4Dalt). Positioner højere end "3" er nemlig *ikke* hjemsted for kun én funktion hver, men kan netop huse såvel dominantiske som dominantforberedende funktioner.

### Afledning og Forlængelse

I forbindelse med aflednings- og gennemgangs-begreberne er positionsbestemmelse oftest problemfri. Bevægelsen T-Tf-S-D vil med fordel kunne udtrykkes gennem positionerne "1"- $\underline{1}$ "-"3"- $\underline{2}$ ", ligesom progressionen IV-VI-V-I kun vinder i tydelighed ved at fremstilles som S $\underline{3}$ "-Sf $\underline{3}$ "-D $\underline{2}$ "-T $\underline{1}$ " fremfor som S $\underline{3}$ "-3D $\underline{4}$ "-D $\underline{2}$ "-T $\underline{1}$ ".

Afledningsakkorder kan ligeledes problemfrit beskrives som T-Ta (eller Taf), begge "1". I en T-Ta-S bevægelse vil forsættelsen fra Ta til S imidlertid ikke kunne udtrykke funktionssammenhæng eftersom, "analysen af relationen mellem anden og tredje akkord (Taf-S) [strengt taget ikke] fremgår af de tre tegn".<sup>87</sup> Det er her styrken ligger i Jersilds terminologi, der jo i kraft af positionsapparatet ville kunne forklare denne 3D-S sammenhæng som "4"- $\underline{3}$ ". Analysen måtte i dette tilfælde da operere med to tolkninger af VI. Én for dens indføring og en anden for dens videreføring: T-Ta|3D- S.

### Neapolitanisering

Inkorporeringen af Maegaards neapolitaniseringsbegreb i Jersilds positionsteori kræver lidt overvejelse. Et første spørgsmål er hvilken funktion Tn og Dn repræsenterer. For mens der ingen tvivl er om Sn's status som subdominant, er de to andres repræsentative funktion ikke entydig. Er f.eks. Tn, som navnet antyder, en repræsentation af T ("1") eller er den, som dens akkordstruktur kunne indikere, en repræsentation af S (°Sp, "3")?

I Jersilds terminologi ville Tn til enhver tid beskrives som DDalt, altså en "3"-akkord. Men hele pointen med at indføre begrebet Tn, er jo netop at beskrive denne position som en farvning af tonika. En farvning, som ved videreførelse til dominanten kan permutere til DDalt.

Maegaard selv skifter mellem sine beskrivelser. I 1981 beskrives neapolitaniseringen som en *subdominantisering* af akkorden<sup>88</sup> som en "i dur forekommende S-form

86 Se Jersilds overvejelser i Jersild, *De funktionelle*, 90-91.

87 J. Rasmussen, *Harmonik*, 51.

88 Larsen et al, *Indføring*, 38.

overført til T.<sup>89</sup> Senere betragtes akkorden som dels "substitutklang" for tonika, dels som en akkord med "selvstændig harmonisk værdi".<sup>90</sup>

Rasmussen holder sig i sin afhandling til Maegaard 1981 og kalder neapolitanisering "en art subdominantisering"<sup>91</sup> og fortsætter med at stadfæste, at den neapolitaniserede akkord ofte vil optræde som bisubdominant i en bikadencesammenhæng. Rasmussen understreger, at dette forhold ikke overflødiggør tolkningen som neapolitaner, da denne tolkning relaterer tilbage til den akkord den kommer fra, mens bisubdominanttolkningen relaterer sig til den følgende akkord. Når neapolitaneren indføres er det altså som Maegaardsk "substitutklang". Længere nede bemærker Rasmussen, at den "neapolitanske funktion er [...] i udgangspunktet [...] en mol-funktion, men den har samtidig en strukturel dur-form (og således altid dominantisk omtydningspotentiale)".<sup>92</sup>

Det subdominantiske islæt bliver hos Rasmussen præciseret til at være knyttet til en mulig bisubdominantisk videreførelse og medfører altså ikke nødvendigvis, at Tn kun kan optræde med subdominantisk funktion. Den udbyggende beskrivelse af Tn som en "mol-funktion" med dur-struktur sammen med betoningen af dens tilbagevisende indførelse som "substitut"-akkord peger da også på en tonikal funktion. Rasmussen oplister også de to måder Tn oftest indføres som værende enten parallelt til T-Taf eller parallelt til D-TT.

Ofte forlænges Tn til en hel tonal region udbygget med kadencer. En sådan region kan betegnes som Tn-region.<sup>93</sup> Bibeholdes "1" som betegnelse for Tn vil de kadencer, der her udfoldes være konsekvente i forhold til positionssystemet i og med, at Sn vil optræde som "3".

Nu er Tn imidlertid lige så lidt T som Talt er det. Det er en farvning af T, som bevirker en tonikal "potensering". I dette begreb ligger implicit, at pågældende repræsentation af T kan udøve en selvstændig tonikal funktion men på et højere positionsniveau end T. Derfor vil jeg i analogi med overvejelserne ovenfor omkring positionsplaceringen af Salt-Dalt-Talt kadencen foreslå, at Tn kategoriseres som "4", og Dn i forlængelse heraf som "5". Det vil placere Sn i "6", når den optræder i neapolitanerregioner, en rimelig placering, der indikerer en vis positions-mæssig distance til den upotenserede T. En distance, som indførelsen af D efter Sn naturligvis med ét ville kunne eliminere.

En sidste følgevirkning af denne positionsplacering ville være, at permutationen af Tn til DDalt ikke beskrives som et opsving, – altså en bevægelse bort fra T, – men derimod som en gradvis tilnærmelse til T, en beskrivelse, der er i overensstemmelse med formålet med at omdanne Tn til DDalt: Nemlig at bringe os fra det på én gang nære og fjerne neapolitanerplan tilbage til T.

89 Ibid., 49.

90 Maegaard, "Harmonisk analyse", 96 og 99.

91 J. Rasmussen, *Harmonik*, 141.

92 Ibid., 142.

93 Larsen et al, *Indføring*, 148-49.

17 20

glei - ten. Will ja treu sein und ver - schwie - gen, Tags dem klein - sten Win - ke

E: D Dn<sub>3</sub> Tn<sub>3</sub> Sn<sub>6</sub>

25

lau - schen, Nachts auf dei - ner Schwel - le lie - gen, mag auch Sturm und Ha - gel rau - schen.

Dn Sn<sub>3</sub> Dn<sub>3</sub> Tn DDalt D

Eksempel 7. Schumann, op. 30, nr. 2, takt 17-25.

Et uddrag fra Schumanns "Der Page" eksemplificerer hvorledes en sådan analyse ville tage sig ud i forbindelse med den neapolitaniserede akkords udfoldelse af en hel neapolitaner-region (eksempel 7).

E: 1 2 3 2 1 3 5 4/3 2 4

*mp* *quasi f* *p*

E: T D D#9 D#9 D T S D S SSI(Dalt# D) TpnIS #b9 T7=DS f: S4 D

Eksempel 8. Reger, Strygekvartet op. 109, I, takt 1-6.

Regers strygekvartet Opus 109 (Eksempel 8) viser et eksempel på en mere tvetydig brug af den neapolitaniserede akkord, og fremviser samtidig endnu et eksempel på tritonussubstituerings <sup>b</sup>II-V-struktur. Den neapolitaniserede akkord optræder her i en kadence, hvor den ville kunne karakteriseres som skuffende kadence, var det ikke fordi den optræder som sekstakkord. En indledende harmonisk bevægelse fører til E<sup>b</sup>-durs subdominant. Denne underbygges plagalt af sin egen subdominant, SS, som imidlertid tritonussubstitueres før den vender tilbage til A<sup>b</sup>-dur akkorden, toneartens S. Men i og med denne tritonussubstitution opstår en udvidet dominantkadence, <sup>b</sup>II-V, som den følgende A<sup>b</sup>-dur sekstakkord opleves som neapolitaniseret tonika til. Det medfører positionsmessigt en dobbelttydighed. For som en SS-SSalt-bevægelse, der går til S,

ville den jo være plagal, "5"-"3". Men oplevet som udvidet bidominantkadence med afsæt i SS resulterer den i en autentisk kadence til den neapolitaniserede Tp, Tpn, som – som en potenseret (ja, faktisk dobbeltpotenseret) tonikarepræsentant – placerer sig i samme position som Tn, "4".<sup>94</sup> Denne dobbeltydighed kan dårligt beskrives, og dermed begribes, uden brug af neapolitaniseringsbegrebet. Bemærk, hvorledes placeringen i "4" også positions-mæssigt lader Tpn fremstå som mål for den udvidede dominantkadence i "5".

### Dobbelt neapolitanisering – Mediantisering

Forholdet til overtertsen har Maegaard aldrig fået løst overbevisende. Maegaard behandler muligheden for at forstå bevægelser i stigende store tertser som udtryk for T-Tn bevægelsens reversibilitet, altså som Tn-T. Dette følges op af en figur, der tyder på, at også udtydningen T-Tnn var en mulighed, dette kommenteres dog ikke i teksten.<sup>95</sup>

Den stigende store terts betegner dog ikke altid en "hjemkomst-fra-n"-bevægelse (Tn-T) hvorfor Maegaards forklaring her som minimum må suppleres. Ligeledes forekommer det mig dubiøst at betragte en tertsvise stigende bevægelse som resultat af to underforståede faldende bevægelser (T-Tnn). Maegaard understreger, at denne akkordfølge ikke er sædvanlig. Oftest vil en stigende stor terts fra T nemlig føre til en akkord, der viser sig at fungere som (D) til Tp.<sup>96</sup> Dog er der eksempler på stigende bevægelser, der fungerer som potensering af tonika. Jeg vil til beskrivelse af disse tilfælde foreslå, at man ganske enkelt benytter en særligt udspecificeret brug af mediantbegrebet for denne bevægelse, som – analogt med neapolitaniseringsbegrebet – kunne betegnes som en "mediantisering" af tonika, Tm<sup>+</sup>. Da mediant-begrebet af visse teoretikere bruges til at betegne overtertsen, når den optræder som selvstændig og ikke accidental akkord<sup>97</sup> tilføjes et "+" for at indikere bevægelse op til durakkord. Denne mediantiserede T må så ligesom Tn tilhøre "4".

Mens T-Tn resulterer i en molfarvning af tonika, er effekten af T-Tm<sup>+</sup> ganske modsat. Nærmest som en ekstra skærpelse af dur-klangen. En T-Tn bevægelse sænker T's durterts til mol og omstemmer 1. fra akkordgrundtone til akkordterts, mens T-Tm<sup>+</sup> resulterer i en kromatisk hævnning af 5., samt at 3. omstemmes fra at være T's akkordterts til at være grundtone i Tm<sup>+</sup>. Der er altså en kvalitativ forskel i de to progressioner, som underbygger en beskrivelse baseret på to forskellige begreber. Eksempel 7 viser et eksempel på en mediantisering. Schuberts lied veksler fra vers til vers uformidlet mellem G-dur og H-dur og tilbage igen. Herved kommer H-dur til at fremstå som en mediantisering af T snarere end en regulær modulation.

94 Man kunne spørge om ikke en potensering af en "4"-akkord burde medføre omstemning til "7"? Jeg vil i forlængelse af Jersilds meget pragmatiske brug af positionssystemet mene, at det er mest hensigtsmæssigt kun at operere med én position for potenseret såvel som dobbeltpotenseret tonika.

95 Maegaard, "Harmonisk analyse", 91, 94, 95.

96 Schumanns lieder f.eks., udviser adskillige eksempler på neapolitaniseringer, men kun få eksempler på den modsatte bevægelse. Og i de få eksempler der er, fungerer overmedianten som dominant til Tp. Se Hvidtfelt Nielsen, "Mediantforbindelsers", 111-113.

97 Anders Müller, *Musikalske Strukturer*. 2. udgave (København: Rytmask Musikkonservatorium, 2008), 149, 153.

70

Denn wie ich bei der

G: D \_\_\_\_\_ T \_\_\_\_\_ Tm\*

Eksempel 9. Schubert, *Der Musensohn*, op. 92, nr. 1, takt 70-73.

### Rasmussens "Overtertsstedfortræder"

For fuldstændighedens skyld vil jeg til sidst foreslå tilføjelsen af et begreb lanceret af Rasmussen.<sup>98</sup> Også dette er et begreb, der sjældent er brug for, men som dog kan gøre stor nytte i beskrivelsen af de tilfælde, hvor en dominantakkord opløser sig skuffende på III. Den bevægelse kan gå til enten durskalaens III eller molskalaens III. Går bevægelsen til durskalaens III vil begrebet kun være aktuelt i forbindelse med opløsning til den skalaegne moltreklang. En bevægelse fra Dominant en lille terts ned til en durakkord vil i stedet for skuffende kadence signalere en S4-D-vending. Rasmussen foreslår betegnelsen  $T_{\text{ost}}$  for fænomenet i forlængelse af hans notation af den skuffende kadence som Tst. Da jeg foretrækker at notere den skuffende kadence med kursiveret  $T$  vil jeg foreslå fænomenet angivet blot ved tilføjelsen af suffikset  $ov$ :  $T^{ov}$ .

Eksempel 10 viser takt 15-16 af Brahms' opus 119 nr. 2, som står i E-mol. Fra en éntydig kadencebevægelse i G-dur opløses G-durs dominant til en Em akkord. En bevægelse, der kun er forståelig som en overtertsstedfortræderkadence, man kunne kalde den "overskuffende", i C-dur. Eksemplet er fra Rasmussen.<sup>99</sup>

C: S D7  $T^{ov}$  S

Eksempel 10. Brahms, op. 119, nr. 2, takt 15-16.

Bevægelsen fra en dominant til treklangen på molskalaens terts kan have flere udtydningsmuligheder. Den kan opleves enten som en neapolitanisering af D eller som en overskuffende kadence afhængigt af betoningsforhold, af hvor tydeligt D-T-kadencens toner fremhæves, samt af hvorvidt og på hvilken måde  $T^{ov}$  etablerer sig som selvstændigt tonal region. Sammenlign selv eksempel 7 og 11. I eksempel 7 tolkes bevægelsen som en neapolitanisering, i eksempel 11 som en overskuffende kadence.

98 J. Rasmussen, *Harmonik*, 121f.

99 *Ibid.* 118.



8 10

Weg wie lang! O wär er zur Ruh und

${}^6D$   $D$   $T^{ov}$

Eksempel 11. Schumann, op. 40, nr. 3, takt 8-9.

Jeg vil med hensyn til beskrivelse af kadence til III og  ${}^bIII$  foreslå samme brug af  $T^{ov}$  som for  $T$ . Skalaegne opløsninger angives med et  $T$ , mens bevægelse til sænket skalatrin angives med  $TT^{ov}$ . Positionsmæssigt vil jeg følge Jersilds eksempel og placere overstedfortræderne i den position de normalt vil tilhøre ifølge deres skalatrin, III = " $\underline{5}$ ",  ${}^bIII$  = " $\underline{4}$ ", hvorved disse positioner står i samme relation til hinanden som de to stedfortræderpositioner.

### Til sidst

Med denne sidste kategorisering påkaldes nok engang Maegaard,<sup>100</sup> der i sin kritik påpeger, at Jersilds system er "dårligt forligeligt med [...] med [...] teorien om stedfortræderakkorder".<sup>101</sup>

Spørgsmålet er dog, hvad Maegaard mener med "forligeligt"? Stedfortræderfunktionen er en del af systemet hos Jersild. Blot indtager de forskellige stedfortrædere forskellige positioner. Det gør de fordi der er forskel på dem. Denne forskel er endda inkorporeret i det traditionelle funktionssystem i og med betegnelserne "skuffende" og "dobbeltskuffende". Jersilds system bygger, som tidligere anført, *ikke* på et én til én forhold mellem "funktion" og "position". Det har derimod sin egen logik, at Jersilds systematik, der er bygget til at skulle kunne beskrive en gennemkromatiseret tonalitet, anlægger en absolut betragtning på forskellen mellem VI og  ${}^bVI$ . I sidste ende er positionsbestemmelsen dikteret af praktiske hensyn i forhold til, hvorledes den eksisterende musikalske litteratur bedst – og enklest! – lader sig beskrive.

Og dette er netop teoriens styrke. Den besidder en grundlæggende fast systematik samtidig med, at den er åben for inddragelse af fænomener, der i og for sig kan siges at stride mod systematikken (som f.eks. inddragelsen af  ${}^bVII$  i " $\underline{3}$ ", og fleksibiliteten omkring  ${}^bII$ ).

Denne egenskab er det, der i sidste ende gør teorien så funktionsdygtig som den er. Det er den egenskab jeg for nærværende har søgt at udnytte langt over de grænser, Jersild selv havde forestillet sig.

Må han tilgive mig oppe i sin himmel!

100 Senere skulle Maegaard i øvrigt selv komme til at foreslå forskellige benævnelser for stedfortræderen på VI og  ${}^bVI$ . VI kaldes stedfortræder, mens  ${}^bVI$  nu foreslås benævnt *neapolitansk helslutning* (Larsen et al, *Indføring*, 49).

101 Maegaard, "Romantikens", 15.

*Abstracts*

Den danske komponist, musikforsker og musikpædagog Jörgen Jersilds positionsteori har fået en meget blandet modtagelse i det danske musikteoretiske samfund. Nogle finder ham næsten genial, andre finder hans projekt for inkonsistent og atter andre finder det blot ligegyldigt. Forfatteren finder teorien særdeles vellykket og frugtbar, men også at den kan forbedres yderligere. Dette er artiklens primære sigte og det sker i dialog med – dels Jan Maegaards oprindelige kritik af teorien fra 1971, dels Jens Rasmussens magisterafhandling om romantisk musik fra 2011. Derudover inddrages begreber og teorier hentet fra amerikanske studier såsom begrebet om en "dominant-forberedende" funktion, samt Daniel Harrisons beskrivelse af harmonisk affinitet som beroende på skalatrinsfunktioner.

The Danish composer, music researcher and pedagogue Jörgen Jersild's theoretical position has had a very mixed reception in Danish musicology circles. Some view him as a genius, others find his work inconsistent and yet others view him as quite unimportant. The author finds the theory very articulate and fruitful but also rough around the edges. This is the article's primary focus and it is structured as a dialogue between Jan Maegaard's original critique of the theory from 1971 and Jens Rasmussen's 2011 Master's thesis on romantic music. Also included are concepts and studies drawn from American theoreticians such as the concept of a "dominant preparatory" function as well as Daniel Harrison's description of a harmonic affinity that is based upon the scale's function.

LARS OLE BONDE

# Bent Lorentzen

## – den folkelige avantgardist

Notater fra et forskningsprojekt, der tog en uventet drejning

*Denne artikel er tilegnet mindet om Edith Lorentzen  
(17.12.1934 - 6.4.2012)*

### *Indledning*

I 1989 havde jeg for første gang personlig kontakt med komponisten Bent Lorentzen. Jeg var dengang musikproducer i DR (Østjyllands Radio), og Bent kontaktede mig for at høre, om DR ville være interesseret i at dække den første Ebeltoft Festival med optagelser og reportager. Denne første telefonsamtale blev indledningen til mange års mere eller mindre intensiv kontakt, i første omgang relateret til Ebeltoft Festivalen (1989-93), som var en unik ny musik-festival.<sup>1</sup> Jeg har fulgt Bents arbejde ganske tæt og lejlighedsvis skrevet om hans musik i mere eller mindre akademiske formater. Man kan sige, at det har været et vedholdende sidetema i min forskning, der ellers siden 1995 – qua min ansættelse som lektor ved AAU – har haft musikterapi som hovedtema.

Det har været en mere eller mindre eksplicit plan, at jeg på et tidspunkt ville skrive en monografi om Bent, hans liv og hans musik, men jeg forestillede mig, at det skulle være et "pensionistprojekt", som jeg kunne kaste mig ud i, når jeg havde lagt den musikterapeutiske forskning (mere eller mindre) bag mig. Imidlertid har Bent i mange år døjet med Parkinsons syge, og da hans kone Edith for to år siden blev ramt af en hjerneblødning med efterfølgende demens-symptomer, stod det klart for mig, at det måtte være nu eller aldrig, hvis jeg skulle indsamle materiale som krævede medvirken af Bent selv i dialog med nogle af hans nærmeste samarbejdspartnere i dansk musikliv. Dette "akut-aspekt" måtte nedtones i FKK-ansøgningen (for sådan er spille-reglerne), men jeg må være ærlig og sige, at dette i øvrigt meget meningsfulde projekt (synes jeg selv) ikke ville være blevet gennemført, hvis situationen havde været mere "normal" – eller hvis jeg havde prioriteret min arbejds- og forskningstid anderledes.

Inden for musikterapeutisk og anden psykoterapeutisk sundhedsforskning er det – i overensstemmelse med natur- og samfundsvidenskabelige traditioner – ret almindeligt, at man publicerer sin "forskningsprotokol", før selve dataindsamlingen finder sted. Dette er sjældent inden for humaniora, men hvorfor egentlig? Værdien af at

1 Lars Ole Bonde, "Alle tiders festival," in *I regnbuens spor. Festskrift Bent Lorentzen. 60 års fødselsdag*, ed. E. Lorentzen (Smørum: ABC-tryk, 1995), 58-72.

publicere sit forskningsdesign er bl.a., at andre måske kan bruge det som inspiration. Succes-raten for musikforskere har ikke været høj hos FKK i mange år, så hvis denne "protokol" kan hjælpe andre på vej, vil det glæde mig. Her kommer den altså.<sup>2</sup>

### Projektbeskrivelse: PERFORMATIVITET I BENT LORENTZENS MUSIKDRAMA-TIK OG KAMMERMUSIK

En empirisk undersøgelse af samspillet mellem komponist, musikere og publikum i udvalgte værker

**Indledning:** Der er i de senere år blevet formuleret en stor interesse for performativitetsteori i dansk og international musik- og teatervidenskab, ikke mindst i relation til musikdramatikken.<sup>3</sup> Dette er bl.a. dokumenteret i flere ansøgninger til FKK om støtte til oprettelsen af et tværfagligt forskningscenter for musikteater. (Jeg er – nævnt for en ordens skyld – medlem af det netværk, der har stået bag disse bestræbelser og ansøgninger). På ganske ironisk vis ses denne udvikling afspejlet i omdannelsen af *Den Anden Opera* i Kbh. til *Plex*, som på sin hjemmeside skriver "Væk er kammeroperaerne, og ind er kommet musikteater, installation, performance og eksperimenterende musik".<sup>4</sup>

Performance-orienteret forskning i musikteater er mindre optaget af tekst/værk-perspektivet end af proces/oplevelsesperspektivet, dvs. at der fokuseres dels på publikums sanselige, flygtige *oplevelse* af værket, dels på komponistens og de involverede kunstners tanker om denne, dvs. på de processer som sættes i spil mellem scene og sal ifm. komposition, indstudering og opførelser af musikteater. Forskningen kan bl.a. fokusere på de potentielle barrierer for publikums oplevelse og på hvordan kan man nedbryde dem. Som jeg ser det, kan performance-perspektivet være lige så relevant i forhold til komposition, indstudering og iscenesættelse af koncertopførelse af komponerede værker. Dette synspunkt er ikke særlig synligt i den musikvidenskabelige litteratur (f.eks. *Danish yearbook of musicology*), men interessen for problemstillingen er tydelig i teatervidenskaben<sup>5</sup> og i de seriøse formidlende musiktidsskrifter (især tidsskriftet *Klassisk*), som i stigende grad fokuserer på og skriver om performanceaspektet af samtidsmusikken, f.eks. i samarbejdet mellem en komponist og et ensemble.

- 2 Budget, publikationsplan og noter er udeladt her – ellers er projektbeskrivelsen, som den blev indsendt til FKK 1.3.2010.
- 3 Carolyn Abbate, "Music – Drastic or Gnostic?," *Critical Inquiry*, 30 (3) (2004); Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen* (Frankfurt: Suhrkamp, 2004).
- 4 www.aok.dk/teater/plex. Se I øvrigt: Gerhard Schepele, *Operaens historie i Danmark 1634-1975* (København: Rosinante, 1995); Michael Eigtved, *Forestillinger. Crossover på scenen* (København: Rosinante, 2003); Lars Ole Bonde & Sanne Krogh Groth, "Musikdramatisk manifest," in: *Skriftfest. Bent Lorentzen og hans musik* (København: Koncrt & Koncpt, 2005), 59-64; Stig Jarl, "opera – performance – teater... og forventninger," *Musik & Forskning* 26 (2001): 23-30.
- 5 Jarl, "opera – performance – teater... og forventninger," 23-30.

Min personlige interesse har i de sidste 20 år samlet sig om den nu 75årige komponist Bent Lorentzen, der (både i en dansk og en international sammenhæng) i ganske usædvanlig grad har interesseret sig for samspillet mellem komponist, udøvende musikere og publikum – også længe før performativitsbegrebet blev udviklet. Lorentzen har til dato komponeret 15 operaer/musikdramatiske værker plus en del instrumentalteaterværker, bl.a. noget i vore dage så sjældent som komiske operaer (f.eks. de to Holberg-operaer "Den stundesløse" (1996) og "Jeppe på bjerget" (2009)).<sup>6</sup> Også som komponist af børneoperaer har han været pioner.<sup>7</sup> Men også mange af hans solo- og kammermusikværker, som er udviklet i tæt samarbejde med førende danske musikere og ensembler, har performative træk. Endelig beviste Lorentzen i stort format sin interesse for publikum og performancesituationen i sin ledelse af Ebeltoft Festival (1989-1993), hvor hver enkelt koncert var baseret på et koncept der sammentænkte repertoire, medvirkende, publikum samt tid og sted.<sup>8</sup> Jeg mener, at Lorentzen i mindst 20 år har medtænkt publikums oplevelse i videste forstand, både i sit virke som komponist og som koncertarrangør, og gennem denne undersøgelse vil jeg forsøge at klarlægge om og i givet fald hvordan dette karakteristiske træk for komponisten kan forstås performativitetsteoretisk.

I en dansk musikhistoriesammenhæng synes jeg i øvrigt ikke, Lorentzen indtager den position han fortjener, heller ikke blandt sine jævnaldrende kolleger – Per Nørgaard, Pelle Gudmundsen-Holmgreen, Ib Nørholm – der fejres nærmest rituelt i det danske musikliv. Nærværende projekt vil derfor også undersøge, om Lorentzen er mindst ligeså relevant en reference-komponist i international sammenhæng som de nævnte – målt på ganske enkle indikatorer som værkopførelser i og uden for Danmark i de sidste 25 år.

**Personlig baggrund:** Inden jeg blev fuldtidsbeskæftiget inden for musikterapien (1995), havde jeg som radiomusikproducer og som festivalmedarrangør lejlighed til at følge en del af Lorentzens arbejde, og også efter min tilknytning til musikterapiuddannelsen på AAU har jeg med mellemrum arbejdet kritisk-analytisk med Lorentzens musik<sup>9</sup> og med performanceorienteret musikteateranalyse.<sup>10</sup>

- 6 Lars Ole Bonde, "Med sindriig lystighed... komponisten Bent Lorentzen i samtale med Lars Ole Bonde," in *Det Kgl. Teaters Programhæfte Til Bent Lorentzens Opera "Den Stundesløse"* (1995), 19-27. Lars Ole BONDE, "Et studie i alkoholismens psykologi: om Bent Lorentzens opera "Jeppe på Bjerget"," *Klassisk 1*, Februar (2009): 4-7.
- 7 Lars Ole Bonde, "Operaens børn – fra Jette Tikjøb til Bent Lorentzen", in *Fra århusopera til landsopera. den jyske opera gennem 50 år 1947-1997*, ed. L. O. Bonde (Århus: Den jyske Opera, 1997), 203-14.
- 8 Lars Ole Bonde, "Alle tiders festival", in *I regnbuens spor. Festskrift Bent Lorentzen. 60 års fødselsdag*, ed. E. Lorentzen (Smørum: ABC-tryk, 1995), 58-72.
- 9 Lars Ole Bonde, "Operaen er død – operaen leve! interview med Bent Lorentzen," in *Fra århusopera til landsopera. den jyske opera gennem 50 år 1947-1997*. ed. L. O. Bonde (Århus: Den jyske Opera, 1997), 175-182.
- 10 Lars Ole Bonde, "Fræk – frækere – Figaro. En rejse med Figaros bryllup januar-marts 1996", in *Fra Århusopera til Landsopera. Den jyske Opera gennem 50 år. 1947-1997*, ed. L. O. Bonde (Aarhus: Den jyske Opera 1997), 257-278.

Min plan har i mange år været, at jeg som minimum ville gennemføre en samlet undersøgelse af Lorentzens musikdramatiske produktion, mens en mere biografisk anlagt monografi – med arbejdstitlen *Den folkelige avantgardist* – mere har lignet et senior/pensionistprojekt. Nærværende projekt kan ses som et af triste, men uomgængelige årsager fremskyndet delprojekt.

**Metode:** Det projekt, der beskrives i det følgende, skal – gennem værkrelaterede analyser af såvel komponist- som musiker- og instruktørinterviews – undersøge, hvordan den performativitetsteoretiske tese om publikums transformationer gennem processuel interaktion med scenekunstnerne kan forstås og nuanceres fra komponistens og de udøvende kunstners synsvinkel (altså den ene halvdel af den performanceteoretiske helhed). Musikteater er en kompleks størrelse, der kun kan studeres fuldt udfoldet, når dets enkelte elementer forenes i mødet med publikum i en scenisk praksis i en given kulturel og historisk kontekst. Det ville derfor være optimalt at udforme et design omkring en ur/genopførelse af et af Lorentzens musikdramatiske værker – i særdeleshed *Der Steppenwolf*, som endnu ikke er opført – men forskningsdesignet kan ikke baseres på denne (d.d. ukendte) mulighed for at integrere de to synsvinkler: producenterens intentioner og publikums oplevelser.

#### Udvalgte værker (foreløbig liste)

Musikdramatik: *Fackeltanz, Kain og Abel, Den Stundesløse, Jeppe på bjerget*

Kammermusik: Udvalgte trioværker skrevet til/med LIN Ensemble; udvalgte solo/duoværker for basun og orgel, skrevet til Niels-Ole Bo Johansen og Ulrik Spang-Hanssen.

Orgelmusik: *Planeterne*, skrevet til Jens E. Christensen.

I de værkrelaterede analyser af udvalgte værker anlægges et performanceperspektiv, og analyserne baseres på interviews med Bent Lorentzen, Edith Lorentzen og nogle af de (nævnte) musikere, som gennem mange år har haft et tæt samarbejde med komponisten.

- a) Interviewene med Bent Lorentzen tilrettelægges som værkrelaterede dialoger, hvor vi sammen lytter til/ser optagelser af de udvalgte værker med fokus på at identificere performative elementer i værkernes tilblivelse og opførelseshistorie, og på at afdække komponistens forståelse af det performative element og dets betydning for musikoplevelsen.
- b) Interviewene med musikerne vil blive tilrettelagt som trekantssamtaler med Lorentzen, undertegnede og (bruttoliste) følgende musikere, som har samarbejdet med komponisten i mange år: Erik Kaltoft (repræsentant for LIN Trio), Niels-Ole Bo Johansen (samarbejdspartner i såvel kammermusik som musikdramatik), Jens E. Christensen (samarbejdspartner i orgelmusik, kam-

mermusik og musikdramatik) og evt. Michael Leinert (den tyske instruktør og librettist, der ved mest om produktionerne af Lorentzens musikdramatik i udlandet), alternativt instruktør Jan Maagaard, Det Kgl. Teater.

Alle interviews vil blive transskriberet og membertjekket, og de vil derefter danne grundlag for en analyse med fokus den performative dimension af de udvalgte værker, herunder værkernes opførelshistorie.

### Tidsplan

Præcisering af værkliste, forskningsspørgsmål og informanter fra den dato, hvor FKK måtte tildele projektet midler.

Interviews med Bent og Edith Lorentzen: Så hurtigt som muligt fra forår/sommer 2010. *(Denne ansøgning indsendes netop nu pga. ægteparret Lorentzens vaklende helbred, som sandsynligvis vil medføre "Produktionsenheden Lorentzen"s ophør i meget overskuelig fremtid. Se slutnote (udeladt her, red.). Min egen forskningstid er bundet op på en række musikterapi-projekter i de kommende 2 år, og derfor har jeg kun mulighed for at gennemføre dette projekt som skitseret via frikøb for klinisk arbejde.)*

Interviews med BL og relevante musikere fra efterår 2010 til forår 2011.

Analyse af materialet og udvalgte værker samt artikelskrivning fra januar 2011 til december 2011.

Tilrettelæggelse og gennemførelse af seminar/konference i Nordisk Netværk for Musikteater efteråret 2011 med temaet *Performance theory and contemporary Nordic music theatre*.

### Projektrapport medio 2010-primò 2012.

Hvordan er det så gået? Ja, faktisk er dataindsamlingen gået nogenlunde som planlagt. Jeg har gennemført en serie interviews med komponisten alene, med informanterne Jens E. Christensen (JEC), Niels-Ole Bo Johansen (NOBJ) og Erik Kaltoft (EK) alene, samt med Bent Lorentzen (BL) og de enkelte informanter. Senere også et interview med Morten Frank Larsen (MFL).<sup>11</sup> Disse lange interviews er blevet transskriberet og afventer analyse.

Forløbet blev imidlertid slået ud af kurs, dels af min nære kollega, prof. Tony Wigrams sygdom og død (sommer 2010-24. juni 2011), dels af Bents og Ediths sygdom, som i sommeren 2011 nødvendiggjorde deres flytning fra deres hjem i Gentofte til et nærliggende plejecenter. Jeg oplevede, at min rolle som forsker ændrede sig, og jeg måtte på ubestemt tid sætte den oprindelige projektbeskrivelse i parentes. Jeg mente, at det måtte være en vigtigere opgave at sikre bevarelsen af Bent Lorentzens store arkiv (noder såvel som breve) på forsvarlig vis (nemlig i Det kongelige Bibliotek), at validere komponistens udkast til en værkfortegnelse, at sørge for overspilning af ikke-udgivne værker, og at sikre indspilningen af nøgleværker i komponistens produktion. Forløbets hovedfaser fremgår af nedenstående oversigt.

11 Lars Ole Bonde, "Sulten efter nye roller. Portræt af Morten Frank Larsen," *Klassisk* 23 (2011): 22-27.

## Tidsforløb

Sommer 2010: LOB påbegynder forskningsprojektet og besøger regelmæssigt BL, primært for at identificere nøglepersoner og værker.

Efterår 2010: Interviews gennemføres med BL, EK, NOBJ og EC individuelt og efterfølgende med komponisten samt den enkelte informant. Manuskriptet *Musikdramaturgi* (1995/96) identificeres og udvælges til bearbejdelse og udgivelse. BL og LOB gennemarbejder og reviderer manuskriptet, som afleveres til Edition Wilhelm Hansen i januar 2011. Bogen er udkommet februar 2012.

Februar 2011: Ifm. med BLs 76 års fødselsdag identificerer JEC og LOB to store vokalværker, skrevet til Aage Haugland, som oplagte emner til en indspilning. MFL identificeres som den ideelle sanger til opgaven.

Marts 2011: LOB kontakter MFL i Wien. Han accepterer opgaven og får tilsendt noderne, som han påbegynder arbejdet med i New York, hvor han forbereder sin debut på Metropolitan operaen.

April-maj: MFL og JEC øver hver for sig og to gange sammen på værkerne. LOB kontakter pladeselskabet dacapo, musiktekniker Clemens Johansen, og får en aftale i stand om produktion og udgivelse af en cd. Yderligere tre værker identificeres som egnede til at indgå i projektet.

Forår: Det bliver klart, at BL og EL må fraflytte villaen i Gentofte. LOB aftaler med familien, at han vil være behjælpelig med at sikre komponistens arkiv.

Sommer: LOB og BL gennemgår sammen komponistens arkiv og overleverer efterfølgende over 100 værker (manuskripter og skitser) samt andet materiale til DKB. Registreringen på DKB afsluttes i november. LOB udarbejder projektbeskrivelse og budget for cd'en og sender ansøgninger om økonomisk støtte til forskellige fonde og organisationer.

August: Værkerne til cd'en indspilles i Vor Frelsers Kirke, Christianshavn, med LOB som producer.

September-oktober: Optagelserne redigeres og gøres klar til udgivelse. LOB skriver booklet-noter til cden. Forskellige fonde giver tilsagn om støtte, og JEC opnår støtte til at afholde en koncert med de indspillede værker i juni 2012.

November: Masterkopi og booklet-manuskript (på dansk og engelsk) afleveres til dacapo.<sup>12</sup>

Efterår: En række ikke-indspillede værker, som findes på kassettebånd, konverteres til digitalt format og overleveres i 2012 til DKB, hvor de skal være tilgængelige sammen med nodemanuskripterne.

Februar 2012: Bogen "*Musikdramaturgi*" udkommer på EWH.<sup>13</sup>

12 Lars Ole Bonde, *Erotiske salmer*, Booklet til dacapo-cd (in press). Teksten trykkes endvidere i forbindelse med denne artikel (se den her).

13 Bent Lorentzen (ed. Lars Ole Bonde), *Musikdramaturgi. Bent Lorentzen om opera som teater* (København: EWH, 2012).



- Forår 2012: Konferencen "Komisk opera i Danmark – med særligt henblik på Bent Lorentzens bidrag" forberedes i samarbejde med DKB, og der skaffes støttemidler til koncertante opførelser af to Lorentzen-operaer: "Der Stepwolf" (i uddrag) og "Bill og Julia" (gæstespil af Den fynske Opera).
5. Juni 2012: Cden udkommer, og der afholdes 'release-koncert' i Vor Frelsers kirke.
  6. juni 2012. Afslutningen af forskningsprojektets støttede del arrangeres som en kombination af konference på Det kgl. Bibliotek og operaopførelser på Borups højskole.

### Det performative perspektiv

Bearbejdelsen af interviewmateriale i det performance-teoretiske perspektiv er ikke opgivet, men det er trådt i baggrunden til fordel for et stil- og livshistorisk perspektiv i samtalerne med Bent. Det har også betydet, at andre værker end de oprindeligt planlagte er rykket i forgrunden, f.eks. den komiske opera *Pergolesis hjemmeservice*, som på mange måder repræsenterer både det performative aspekt og den stilistiske udvikling i Lorentzens musik. Værket blev i høj grad til i et samarbejde mellem komponisten og de 4 medvirkende, mens instruktøren spillede en mindre væsentlig rolle. I legen med Pergolesis klassiker er der to planer, man kan sige at der er en opera uden om operaen *La Serva Padrona*. Det ydre plan består af den lille, omrejsende og ret besynderlige operatrup, hvis direktør (og bassanger) Pergolesi har et kompliceret forhold til sine ansatte: sopranen, basunisten (= énmandsorkestret) og teknikeren (stum rolle – og tekniker). Det indre plan er Pergolesis *La Serva Padrona* (i Lorentzens musikalske udgave!), som truppen skal opføre. Men intet fungerer som det skal, og personalet gør oprør mod direktøren. Intrigen på det ydre plan er faktisk en spejling af det indre plan, således at rollerne og karaktererne byttes om. Slutningen er ganske åben. Dette er analyseret i bogen *Musikdramaturgi*.

### Værkfortegnelse

Bent og jeg har siden efteråret 2011 systematisk gennemgået den værkliste, han har ført gennem årene. Sammen har vi korrigeret fejl og tilføjet manglende informationer, ikke mindst om de mange værker uden opusnumre. Dette arbejde foregår under anvendelse af kodalister, scrapbøger med anmeldelser, avisomtaler, koncertprogrammer mm., som Bent har ført siden tresserne. Værkfortegnelsen, som var færdigbearbejdet i maj 2012, omfatter 150 opusnumre, heraf 15 musikdramatiske værker, en del instrumentalteaterværker, flere større værker for soli, kor og orkester samt en omfattende produktion af kammermusik, soloværker for stort set alle instrumenter – og kormusik. Fortegnelsen rummer også et større antal værker uden opusnummer, bl.a. LP'en *Elektronmusikkens materialer og æstetik* (1968) og en lang række børnesange og talekor, som er udgivet i den for sin tid banebrydende sangbog *Ej sikkelej sikkelaetus* (1967). Værkfortegnelsen publiceres som open access-dokument i forbindelse med denne artikel (se den [her](#)).

## Musikdramaturgi

I 1995 var Bent gæstelærer på sin gamle arbejdsplads Det jyske musikkonservatorium, hvor han underviste komponiststuderende i musikdramaturgi. Til denne undervisning udarbejdede han et kompendium med arbejdsmaterialer, som jeg blev præsenteret for ved et af de tidlige interviews. Det viste sig at være en kortfattet, meget systematisk og gennearbejdet lærebog i alle de dramaturgiske aspekter af opera-komposition. Jeg kunne genkende de teoretiske modeller fra lærebøger i teater- og filmdramaturgi, men havde aldrig før set dem anvendt på musikdramatik. Det pædagogiske niveau i manuskriptet var meget højt og gør fremstillingen alment tilgængelig også for andre end komponister, så Bent og jeg blev enige om at gennemgå teksten og revidere den med henblik på udgivelse. Udover rettelselser og kompletterende afsnit i enkelt kapitler er bogudgaven forsynet med følgende tilføjelser:

En skematisk oversigt over de operaer og film, der anvendes som eksempler.

Tre modelanalyser, der viser, hvordan den teoretiske model anvendes på hhv. Mozarts *Così fan tutte*, Pergolosis *La serva padrona* og Lorentzens *Pergolesis hjemmeservice*.

To avis-kronikker fra 1970 og nogle upublicerede notater, der belyser Lorentzens musikdramatiske tankegang og fremsynethed – vigtige forudsætninger for at forstå hvorfor det dramaturgiske aspekt i operaproduktion har spillet så stor en rolle for komponisten.

## Erotiske salmer

Bent arbejdede i mange år tæt sammen med den alt for tidligt afdøde bassanger Aage Haugland. Denne store sanger-skuespiller medvirkede ved uropførelsen af flere operer: *Bill og Julia* (1991) og *Pergolesis hjemmeservice* (1998). Disse værker er desværre ikke indspillet, men findes kun som hhv. radioproduktion og (ikke udgivet) Video-optagelse. Bent skrev også en del større værker for sang og orgel til Haugland og Jens E. Christensen, som heller ikke nåede at blive indspillet før sangerens død i 2000. Et hovedværk er *Erotiske salmer* (1998), et af meget få moderne eksempler på en original kirkelig sangcyklus. Værket er en sammenstilling af 5 salmer fra Hans Adolfs Brorsons *Troens rare Klenodie* (1739) med 4 digte fra Ole Sarvigs *Salmer og begyndelser til 1980'erne* (1980). I Brorsons pietistiske univers er det erotiske en dirrende metafor for den kristne tro, den troendes og/eller menighedens inderlige og sanselige kærlighed til Jesus, mens Sarvig gennem den sanselige erotik søger det religiøst-transcendente. Værket bliver på den måde en spændende udforskning af forholdet mellem erotisk og religiøs erfaring, som Lorentzen med på en gang enkle og raffinerede musikalske midler tolker følelsesmæssigt og dramatisk (se den danske version af teksten til den forestående cd-udgivelse [her](#)).<sup>14</sup>

## Konference og koncerter

Under arbejdet med projektet er det kommet til at stå meget klart for mig, at "det komiske" indtager en særlig plads i Bents musikdramatik. De tidlige instrumental-teaterværker har til tider en grotesk, til andre tider en ganske subtil humoristisk

14 Bonde, *Erotiske salmer*.

dimension. Og allerede i gennembrudsoperaen *Mette* (TV-version udsendt 1981) finder vi en karakteristisk blanding af (folkevisе-)tragisk historie og komisk-groteske elementer, f.eks. pantomimer. Bent har udforsket den komiske dimension fra mange vinkler: den soniske (instrumenternes, stemmens og andre lydgiveres iboende komiske muligheder), den musikalske (spillet med lytterens forventninger ift. stiltræk og genrenormer), den dramaturgiske (brugen af kontraster og overraskelser i personkarakteristik, personkonstellationer og handlingsgang) – for nu at nævne de vigtigste. Bent er vel også den eneste nulevende danske komponist, der har komponeret værker med genrebetegnelsen (eller klart tilhørsforhold til genren) 'komisk opera': de to Holberg-operaer *Den Stundesløse* (1995) og *Jeppе* (2009), monodramaet/katteoperaen *Bill og Julia* (1991) og campingvognoperaen *Pergoleisis hjemmeservice* (1998). Det komiske er hos Lorentzen også et middel til at etablere og intensivere kontakten med publikum – et ægte performativt træk, som også ses i børneoperaen *Den magiske brillant* (1992) og det unikke værk *Comics* (1988) for entertainer, børnekor og -ensembler plus symfoniorkestere.

Jeg valgte at afslutte den officielle projektperiode med en konference, der satte fokus på den komiske operas situation i dag. Hvordan kan Bent Lorentzens bidrag forstås i en større kontekst (national og historisk), og hvordan ser aktive danske operakomponister på 'det komiskes' rolle og funktion i ny (dansk) musikdramatik? Det var to af de spørgsmål, der blev behandlet på et lukket symposium og en åben konference i Karen Blixen-salen på Det kgl. Bibliotek (Diamanten) 6.6. 2012. Dagen afsluttedes med to koncertante opførelser af Lorentzen-operaer: først et fyldigt uddrag af den eneste Lorentzen-opera, som endnu ikke har opnået en scenisk produktion: *Der Steppenwolf* (2000), efter Herman Hesses legendariske roman, derefter *Bill og Julia* i Den fynske Operas udgave. Også *Der Steppenwolf* rummer komiske elementer.

## Afrunding

Med denne rapport om et forskningsprojekt, der tog en uventet drejning, har jeg for det første ønsket at formidle information om tilgængeligheden af materialer og værker skrevet af en af de vigtigste nulevende danske komponister. For det andet illustrerer min beretning, hvordan et afgrænset og fokuseret forskningsprojekt kan ændre sig ret radikalt på grund af ydre omstændigheder. For det tredje viser forløbet den tætte sammenhæng mellem forskning og formidling, som for mig at se er et adelsmærke for humanistisk forskning. Udgivelse af fonogrammer med komponist- og værknoter betragtes traditionelt som formidling, men hvis de indspillede værker aldrig har været genstand for analyse, må der selvsagt gå en forskningsproces forud. Konferencer og symposier kan være (og er ofte) platforme for fremlæggelse af forskningsresultater, men de kan også bruges til at diskutere teoretiske grundlagsproblemer, analysemetoder og empirisk materiale. Det er vanskeligt at markere en grænse mellem forskning og formidling, og det er efter min mening heller ikke nødvendigt.

Endelig er dette projekt et ganske lykkeligt eksempel på, at fri, individuel forskning stadig findes i et universitetssystem, som ellers er tynget af stadig mere omsiggribende krav om at forskere skal skaffe ekstern finansiering til store, gerne tværfaglige projek-

ter. Selvom jeg egentlig har en forpligtelse til at koncentrere mig om musikterapiforskning, er der ingen af mine kolleger eller foresatte, der har problematiseret, at jeg nu bruger en del tid på musikvidenskabelig forskning. At det er lykkedes at opnå ekstern finansiering til at frigøre mig en enkelt dag om ugen er jeg glad for, især fordi jeg ved hvor lille succes-raten er, og hvor få musikvidenskabelige enkeltmandsprojekter, der er blevet til virkelighed i de sidste 10 år. Men det er en anden historie.

*Abstracts*

Juni 2010 bevilgede FKK midler til forskningsprojektet *Performativitet i Bent Lorentzens musikdramatik og kammermusik*. Denne artikels forfatter har derfor i halvandet år arbejdet ca. en dag om ugen med forskningsprojektet. Som det ofte går med humanistisk forskning, ændrer fokus sig undervejs. Denne artikel beretter om forskningsprojektets baggrund og oprindelige fokus – og hvad der siden hændte. Foreløbige resultater og perspektiver beskrives og diskuteres. Et vigtigt formål med artiklen er desuden at formidle erfaringer med samspillet af dimensionerne forskning og formidling i humanistisk forskning.

This is a report from a research study supported by the The Danish Council for Independent Research | Humanities (FKK) 2010-12: *Performativity in selected operas and chamber works by Bent Lorentzen*. Lorentzen (b. 1935) is the most productive opera composer in contemporary Danish opera: he has composed 15 stage works between 1963 and 2009. 14 of these have been staged in opera houses in Denmark and abroad, many of them have seen two or more different productions. Both in his operas and in his chamber music, Lorentzen has worked in close collaborations with musicians and singers, with the explicit ambition of meeting the audience in a field of resonance, long before the concept of 'performativity' was coined theoretically. The report presents the study design and objectives, however, the report of what actually happened reflects the circumstances of many humanistic studies of living phenomena: changes in focus and objectives have been inevitable, and not only for the bad.



# Enquete vedrørende aktuel dansk musikforskning

Dansk musikforskning udgør et ekspanderende felt – institutionelt, metodisk, genstandsmæssigt osv. *Dansk musikforskning online* har som et af sine erklærede mål at favne dette felt, ligesom tidsskriftet tilbyder en platform for debat, ikke mindst af de muligheder og udfordringer for forståelsen af musikvidenskab, oplevelsen af faglig sammenhæng, identitet, legitimitet, udvekslings- og udviklingspotentialer etc., som følger med den løbende ekspansion.

Ud fra et ønske om at fremme en sådan argumenterende og reflekteret debat har vi i DMO-redaktionen lanceret en enquete vedr. aktuel dansk musikforskning. Fem spørgsmål blev sendt til fjorten forskere, idet vi med vores henvendelse har bestræbt os på at række bredt ud – først og fremmest institutionelt men også emnemæssigt, for så vidt angår forskningstraditioner, tilgange osv. Det skal understreges, at enqueten er principielt åben, dvs. at alle er velkomne til at indsende bidrag – besvarelser af samme spørgsmål eller relaterede – som vil kunne optages i kommende numre af DMO (på almindelige redaktionelle vilkår). Tidsskriftets ikke-reviewede sektion er bl.a. beregnet på netop sådanne bidrag (viewpoints, essays mv. – se vejledning).

Enqueten har også været 'åben', for så vidt angår besvarelsernes omfang og format. Nogle har valgt at svare langt, andre kort, nogle direkte på de stillede spørgsmål, andre i en mere integreret form. Ingen dessiner var givet i så henseende. De adspurgte blev slet og ret bedt om at svare på følgende:

*Hvordan definerer du musikvidenskabens genstandsfelt? Er der former for musik, som det er vigtigere at forske i end andre? Er det muligt og meningsfuldt i dag at formulere samlende programmatisk beskrivelser af musikvidenskab f.eks. i stil med Guido Adlers "Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft" (1885)?*

*Hvad betragter du som kriterier for forskningsmæssig kvalitet og relevans?*

*Kan dansk musikforskning aktuelt betragtes som ét samlet felt, og hvorledes betragter du den situation den danske musikforskning befinder sig i?*

*Er der særlige muligheder og udfordringer, som musikforskningen bør tage op eventuelt muligheder og udfordringer, som den ikke i forvejen forholder sig til i tilstrækkeligt omfang?*

*Hvordan forholder du dig til diskussionerne om forholdet mellem disciplinen musikvidenskab og det tværfaglige? Bør musikvidenskab i fremtiden eksistere som en selvstændig disciplin og et selvstændigt universitetsfag?*

Fjorten blev spurgt, ti svar kom ind. Alle besvarelser er gengivet i det følgende. Vi vil gerne takke de medvirkende, i håbet om at have sendt nogle bolde videre til en fortsat reflekteret debat om dansk musikforskning.

Redaktionen

Anders Bonde

(Lektor, ph.d., Institut for Kommunikation, Musikvidenskab, Aalborg Universitet)

At definere genstandsfeltet i musikvidenskab synes umiddelbart betragtet ganske lige-til: Det er *musik* slet og ret – i hvilken som helst form den tager sig ud, og i hvilken som helst kontekst den indgår. Denne definition er imidlertid hverken særlig oplysende eller anvendelig uden en forudgående afklaring af musikfænomenets ontologiske status. Er musik således at forstå som et fysisk klingende, æstetisk, betydningsbærende eller socialt interaktivt fænomen? Der kan svares bekræftende til alle fire muligheder, og ikke mindst derfor er musikvidenskab et bredspektret studium, der ikke blot rummer ét genstandsfelt, men derimod er samlebetegnelse for mange potentielle genstandsfelter. Hertil kommer spørgsmålet om, hvor grænsen går mellem musikforskning og forskning i lydkunst og lyddesign i såvel kommercielt som ikke-kommercielt øjemed, eller om en sådan grænsedragning overhovedet er meningsfuld.

Ovenstående ontologiske og afgrænsningsmæssige problemer er væsentlige årsager til, at det er uhyre vanskeligt at danne et samlet overblik over musikvidenskaben. Guido Adlers distinktion mellem historisk og systematisk videnskab, der repræsenterer en *diakron* henholdsvis *synkron* tilgang,<sup>1</sup> giver for så vidt stadig mening, men inden for disse to overordnede kategorier er musikforskningen differentieret på mange forskellige niveauer. Dette være sig i forhold til det empiriske analyseobjekt, dataindsamlingsmetode, dataanalysemetode, metodologi, teoretisk ramme samt bagvedliggende meta-teoretiske eller epistemologiske (videnskabsteoretiske) ræsonnementer og antagelser.

Det samme er tilfældet, hvad angår musikforskning i Danmark, og at ville anskue denne som ét samlet felt må derfor betegnes som en højst tvivlsom affære, hvilket i øvrigt Dansk Selskab for Musikforsknings 5. symposiums titel ('Danske Musikvidenskaber 2008') samt programindhold også eksemplificerer. Der er vel snarere tale om spredte grupperinger, der hver for sig orienterer sig inden for hver deres tværfaglige miljøer og heri bidrager med indsigter vedrørende musik og lyd i forskellige kontekster. Det sidste er i hvert fald meget tydeligt ved Aalborg Universitet, hvor forskere inden for musik og lyd pt. er placeret forskellige steder i landet (Aalborg, Esbjerg og Ballerup), har forskellige institutionelle tilhørsforhold (Kommunikation; Kultur og Globale Studier; Arkitektur og Medieteknologi; Elektroniske Systemer) og er placerede i endnu flere forskellige forskergrupper ('vidensgrupper'), ligesom de til sammen underviser på en bred vifte af uddannelser (Musik, Musikterapi, Psykologi, Humanistisk Informatik, Kommunikation, Mediefag, Interaktive Digitale Medier, Art & Technology, Medialogi og Akustik).

Faktum er således, at der i dag bedrives musikvidenskab på mange forskellige måder, og at det derfor ikke giver mening at tale om musikvidenskab som én disciplin (ligesom dansk musikforskning heller ikke kan karakteriseres som ét samlet felt);

1 Guido Adler, "Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft," *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 1 (1885).



viden om musik er tværtimod opsplittet i mange forskellige discipliner, hvilket kun er berigende. Alligevel er det min opfattelse, at musikvidenskab også i fremtiden bør eksistere som selvstændigt universitetsfag og -studium, men som indeholdende en palet af forskellige discipliner, der kan fremstå stærkere eller svagere afhængig af den aktuelle diskurs.

Spørgsmålet om, hvorvidt nogle musikformer skulle være mere forskningsrelevante end andre, er efter min mening et rent forskningsstrategisk og dermed politisk anliggende, der ikke kan begrundes videnskabeligt eller fagligt. Som udgangspunkt mener jeg *ikke*, at relevanskriterier for musikforskning bør bero på det valgte genstandsområde, men derimod på graden af metodisk stringens foruden almindelige videnskabelige begreber som generaliserbarhed, reliabilitet og validitet, hvoraf følger, at relevant musikforskning også er *relevant forskning*. Det er givet, at musikforskning inden for genstandsområder, hvor der hævdes ikke at eksistere så mange videnskabelige arbejder (hvad det så end helt konkret vil sige?), som udgangspunkt har let ved at signalere relevans i og med, at der er tale om noget *nyt*; en relevans, der underbygges, når også kriterier såsom *aktualitet* (noget der er oppe tiden) og *væsentlighed* (har betydning for mange mennesker) er i spil. Philip Taggs populærmusikforskning, centret om titelmelodier i film og tv-programmer,<sup>2</sup> er et iøjnespringende eksempel herpå. Lægger vi hertil *identifikation* (noget som folk kan se sig selv i), *sensation* (noget der fascinerer eller chokerer) og *konflikt* (mellem fx sager eller personer), har vi tilsammen de fem almindelige journalistiske nyhedskriterier, som vel også de fleste forskere (også musikforskere) gerne vil kunne opfylde (selv om de i deres metier distancerer sig fra journalistik). Vigtigt er det dog at fastslå, at der her hverken er tale om nødvendige eller tilstrækkelige betingelser for at bedrive relevant musikforskning eller forskning i det hele taget.

Lad mig afslutningsvis pege på en af musikforskningens udfordringer og muligheder: Efter min mening ligger en vigtig udfordring i fortløbende at sikre, at forskningen i musik er kompatibel med anden forskning uden at vende fokus bort fra det musikalske genstandsfelt. Dette kan fx ske ved, at musikvidenskabelige arbejder informeres af teorier fra andre videnskabsområder, hvilket der allerede er talrige eksempler på, men det forekommer mig lige så væsentligt, at musikanalytiske indsigter også anvendes i studier, der ikke primært har musikfænomenet i fokus, men hvor musik eventuelt indgår som betydningselement. For mit eget vedkommende er løsningen nærmere bestemt at sammentænke æstetiske og hermeneutiske tilgange med eksperimentel-psykologiske og marketingstrategiske orienteringer, hvilket sker i regi af vidensgruppen MÆRKK (Markedskommunikation & Æstetik: Kultur & Kognition) ved Institut for Kommunikation.

2 Fx Philip Tagg, *Kojak – 50 Seconds of Television Music* (Göteborg: Skrifter från Musikvetenskapliga institutionen, 1979).

Lars Ole Bonde

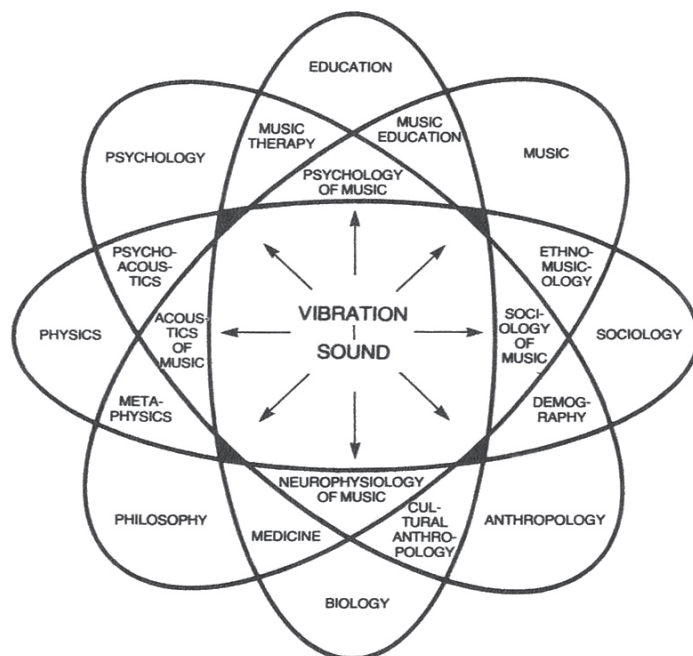
(Professor, ph.d., Institut for Kommunikation, Musikterapi, Aalborg Universitet)

*Hvordan definerer du musikvidenskabens genstandsfelt? Er der former for musik, som det er vigtigere at forske i end andre? Er det muligt og meningsfuldt i dag at formulere samlende programmatisk beskrivelser af musikvidenskaben f.eks. i stil med Guido Adlers "Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft" (1885)?*

Fra et pragmatisk (frem for et mere normativt) perspektiv kan jeg pege på en model fra Don Hodges' *Handbook in Music Psychology* (1996), som forekommer mig mere relevant end Adlers overvejelser. Selvom man stadig kan se Adlers opdeling i historisk og systematisk musikvidenskab spejlet i større udgivelser som en slags overgribende optik, og selvom hans skema over 'del-felter' til en vis grad afspejler dagens (vestlige) musikvidenskab(er), mener jeg ikke den kan fungere i dag, fordi dens fokus på kunstværk(et) (i den vestlige kultur) som objekt er meget vanskeligt at forsvare, ontologisk såvel som epistemologisk.

Jeg forstår Hodges' model sådan, at "Music" = Musicology, som således er en af 8 i princippet lige berettigede indfaldsvinkler til basisfænomenet "vibration og lyd". Det giver i hvert fald ikke mening for mig at placere musikværket i centrum og dermed give (historisk) musikvidenskab forrang frem for andre videnskaber.

Man kunne også overveje en teoretisk model, der satte musik-/lydoplevelsen i centrum. Det ville bl.a. resultere i en sideordnet placering af de hovedområder/felter, jeg nævner nedenfor. Der er mange mulige alternativer til Adlers besnærende, men alt for tidsbundne systematik.



I min bog *Musik og menneske. Introduktion til musikpsykologi* (2009) præsenterer jeg en anden teoretisk model, der også forekommer mig frugtbar ift. at definere musikvidenskabens genstandsfelt(er). Det er en niveau-model, der skelner mellem 4 betydnings- og effekt-niveauer med hver sin klare profil, svarende til 4 musikalske grundegenskaber: det fysisk-lydlige (soniske), det syntaktiske, det semantiske og det pragmatiske.

*Hvad betragter du som kriterier for forskningsmæssig kvalitet og relevans?*

Det kan der ikke svares enkelt på! Forskningsrådene og fondene har forskellige kriterier. Det er mit indtryk, at mange af fondene accepterer forskere i VIP-stillinger som kvalificerede generelt – det er så fondens relevanskriterier, der afgør om der støttes eller ej. Jeg synes, den anvendelsesorienterede musikforskning (herunder aktionsforskning) burde have langt højere prioritet i FKK – som den har det uden for landets grænser. – Vi kunne jo starte med pragmatisk at anerkende den deskriptive præmis i/for BFI, som ikke skelner mellem delområdernes 'lødighed', men som anerkender alle delområder 'in their own right': forskningsmæssig kvalitet og relevans defineres i dag i praksis inden for delområderne selv, f.eks. i form af (oprettelse af) tidsskrifter og forlag med peer review. Det synes jeg er en styrke mere end en svaghed.

*Kan dansk musikforskning aktuelt betragtes som ét samlet felt, og hvorledes betragter du den situation den danske musikforskning befinder sig i?*

Jeg tror – desværre – kun, det er ældre danske musikforskere (født før 1960) der stadig kan forestille sig dansk musikforskning som et samlet felt. Vi har ikke en 'dansk musikvidenskab', men 'danske musikvidenskaber', jf. Selskabets konference af samme navn. Som jeg ser det, er der i dag fem felter, som desværre har meget lidt med hinanden at gøre: Musikvidenskab (i Adlersk forstand), Musikpædagogik, Musikterapi, Musiketnologi og Neuromusikvidenskab. DET KUNNE GODT HAVE VÆRET ET SAMLET FELT, OG JEG FORSØGER STADIG AT ANSKUE DET SOM SÅDAN. (Som en af de sidste dinosaurer, der forsøger at bedrive bade grundforskning (c: komponist-/værkforskning), og anvendt forskning (musikpædagogik og musikterapi). Jeg bliver trist til mode, når jeg sammenligner forholdene i DK med forholdene i de andre nordiske lande: Som jeg ser det, blomstrer musikvidenskaben i S, N og SE, fordi man der har satset særdeles tværfagligt (med det finske Center of Excellence i kognitiv MV (Jyväskylä/Helsinki) som modeleksempel), dels anvendelsesorienteret (med store forskningsprogrammer i musikpædagogik og musikterapi), mens der i DK ikke har været eller er nogen samordning overhovedet. Det lettere groteske resultat er, at musikterapi er det eneste markante vækstområde i dansk musikforskning (pt. er der lige så mange professorer i musikterapi på AAU som i musikvidenskab i hele DK, og der er 25 ph.d.-studerende i musikterapi ved AAU alene). Dette er sket helt uden kontakt med/interesse fra den traditionelle musikvidenskab.

*Er der særlige muligheder og udfordringer, som musikforskningen bør tage op eventuelt muligheder og udfordringer, som den ikke i forvejen forholder sig til i tilstrækkeligt omfang?*

Som jeg ser det, er den store mulighed, udfordring og forsyndelse (alt efter hvordan man nu betragter det), at MUSIKPÆDAGOGIKKEN som forskningsfelt stort set har været 'afgrænset' til DPU. Samtidig med at feltet har været i stærk vækst i resten af Norden (ofte i tæt samarbejde med musikterapi-feltet), og selvom mange studerende er meget interesserede i og bidrager til musikpædagogisk forskning, primært gennem specialer. – Jeg kan ikke forstå det anderledes, end at det er en meget gammel akademisk nedladende holdning til anvendt musikforskning, som har skabt denne situation. Dette kan nu få katastrofale følger, især hvis det ikke lykkes for konservatorierne at få etableret holdbare forskeruddannelsesprogrammer med tilstrækkelig kritisk masse.

*Hvordan forholder du dig til diskussionerne om forholdet mellem disciplinen musikvidenskab og det tværfaglige? Bør musikvidenskaben i fremtiden eksistere som en selvstændig disciplin og et selvstændigt universitetsfag?*

Jeg er på samme tid stærk tilhænger af tværfaglighed og grundfaglighed! Men jeg ser det nok sådan, at det er forskerne i de akademiske miljøer (dvs. de ovenfor nævnte fem fagfelter), der skal sikre grundfagligheden – ikke i form af rigide forskningsprogrammer eller studieordninger, for de studerende skal have rigtig mange muligheder for at gå forskellige veje, men i form af reel åbenhed over for det tværfaglige: danske musikforskere skal – som deres kolleger i Norden og andre steder – aktivt samarbejde også inden for det anvendelsesorienterede område: museums-/kurateringsarbejde, musikhistorisk formidling, musikpædagogik i bredeste forstand, musikterapi, gerne i samarbejde med anvendelsesorienteret neurovidenskab. Det er reelt den eneste vej frem, hvilket er tydeligt i de andre nordiske lande. Hvorfor er det ikke tydeligt i Danmark?

Peter Woetmann Christoffersen

(Lektor emeritus, Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Musikvidenskab, Københavns Universitet)

Mine svar på DMO's enquete er selvfølgelig præget af, at jeg i denne tid prøver at finde mine egne ben som "emeritus". De automatiske forsvarspositioner, som tidligere indfandt sig på institutionens vegne og af kollegiale hensyn, er ikke længere så langt fremme i min bevidsthed. Samtidig regner jeg med, at henvendelsens brug af "-forskning/-videnskab" skal tages alvorligt. Havde spørgsmålene drejet sig om "musikfaget" ved universiteter og andre uddannelsesinstitutioner, ville svarene have set anderledes ud.

*Hvordan definerer du musikvidenskabens genstandsfelt? Er der former for musik, som det er vigtigere at forske i end andre? Er det muligt og meningsfuldt i dag at formulere samlede programmatisk beskrivelser af musikvidenskaben f.eks. i stil med Guido Adlers "Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft" (1885)?*

Jeg kan ikke forestille mig begrænsninger i forskningens valg af emner. Enhver forskning i akustiske fænomener, der bruges eller forestilles som musik, må være legitime emner. Derimod må det være et krav til forskning, der vil regnes for musikvidenskab,

at den bygger på musikalske kilder samtidig med at den i sine problemstillinger rækker ud over disse kilder. Hertil kommer, at den må forholde sig til musikvidenskabens faglige traditioner og den relevante eksisterende litteratur. Meget i sig selv vigtig forskning må f.eks. snarere betragtes som sociologiske eller antropologiske undersøgelser af musikbrug eller som biografisk-historiske undersøgelser af musikalske aktører. Denne type forskning kan næppe betegnes som musikvidenskab, idet den som regel ikke kan bidrage til at udvikle musikvidenskabens analytiske og teoretiske værktøjer. For at det kan ske, må processen foregå den anden vej rundt, med udgangspunkt i beherskelse af musikalske kilder – det som kun musikvidenskab kan. Skal man prioritere, må det forekomme naturligt at forskningens lokale kulturområde kommer i første række, da andre områders forskere ikke kan have samme sproglige og geografiske adgang til kilde materiale. Desuden kan man måske nu også lufte muligheden for at prioritere den musik, der rummer så stor kompleksitet af den ene eller anden art, at andre kunstvidenskaber vil have svært ved at håndtere den adækvat.

*Hvad betragter du som kriterier for forskningsmæssig kvalitet og relevans?*

Jf. ovenfor "at [forskningen] bygger på musikalske kilder samtidig med at den i sine problemstillinger rækker ud over disse kilder". Dette kan ikke betragtes som en begrænsning, idet definitionen af "musikalske kilder" til stadighed bliver udvidet. Nu rummes musikalske fænomener af enhver art i forskningens kildebegreb, fra den traditionelt noterede musik over digitale repræsentationer til den flygtige performance, fra antikkens filosofiske musikteorier til forskerens kulturelle og sproglige fællesskab med informanter, osv. At beherske arbejdet med et udvalg af sådanne kilder er musikvidenskabens kerne sammen med evnen til at stille spørgsmål til materialet, hvis besvarelse er relevant for dels andre dele af musikforskningen, dels andre kunstvidenskaber og endelig dele af en bredere offentlighed.

*Kan dansk musikforskning aktuelt betragtes som ét samlet felt, og hvorledes betragter du den situation den danske musikforskning befinder sig i?*

Situationen har i adskillige år været særdeles presset. Jeg kan stadig ikke spore noget stærkt ønske om at musikforskning overhovedet eksisterer, hverken fra det politiske etablissemments eller fra universitetsverdenens side. Udover, naturligvis, i lejlighedsvis festtaler. Derimod er der en bred og levende interesse for at musik og musiklivet håndteres, kommenteres, serviceres og inddrages i alle mulige sammenhænge – og også udforskes, når det kan indgå i bredt formulerede, almene problemstillinger. Den mere erkendelsesmæssige gevinst fra forskningens egen faglige diskussion er derimod ringe efterspurgt. Det har altid været anset som en fordel, at musikforskningen i Danmark betragtes og betragter sig som ét samlet felt og ikke som i flere andre lande er splittet op i konkurrerende discipliner med forskelligt institutionelt tilhør (klassisk musikvidenskab, musiketnologi, populærmusikstudier, musikteori osv.). Dette forhold har på sin side måske ført til en vis mangel på skarp profil, som nedsætter et sådant diffust forskningsområdes bredere tiltrækningskraft. Der kan vel også allerede konstateres en tendens til at nogle områder profilerer sig stærkere udadtil, når man skal skaffe ekstern finansiering

til forskningen. Det "samlede felt" er nok på vej til at være en illusion. Det vil kræve nytænkning at erstatte denne forståelse af forskningen med en anden og mere slagkraftig.

*Er der særlige muligheder og udfordringer, som musikforskningen bør tage op eventuelt muligheder og udfordringer, som den ikke i forvejen forholder sig til i tilstrækkeligt omfang?*

Måske kan man pege på en koncentration om forskningsområder, hvor det vil være muligt af opdyrke specialistkompetencer på internationalt niveau. F.eks. har det altid undret mig, at man aldrig er gået sammen om internationalt at udbyde videregående studier i Carl Nielsen og hans samtids musikkultur i Skandinavien. Udover at profilere dansk forskning kunne et formaliseret studieforløb (på Master/Ph.D./PostDoc-niveau) skabe frugtbare tråde ud til mange andre discipliner – en naturlig udvikling af tværfaglige aspekter. Hertil kræves der et klart defineret emne, hvortil de involverede forskningsinstitutioner råder over tilstrækkelig ekspertise; det behøver ikke at være Carl Nielsen, man kunne også tænke sig et felt som nordisk populærmusik/folkemusik. I det hele taget er – ligesom med forestillingen om "ét samlet felt" – afstanden mellem at universiteterne i princippet udbyder undervisning og forskning i alle aspekter af musik og den oplevede virkelighed blevet for stor. Det går ud over den videnskabelige troværdighed. Jeg har netop studset over et internationalt opslag om PhD-pladser ved konservatoriet i Birmingham, der har en meget velbemandet forskningsafdeling (leder er Ronald Woodley, den absolut førende ekspert i teoretikeren Tinctoris). Her tilbyder man studier i:

*"... Areas of special relevance to our research include composition, interactive performance and live electronics, performance studies, music criticism, late medieval music theory, French and Italian Baroque, Messiaen, late nineteenth- and twentieth-century French music, film music and cognate studies."*

Det er en forbløffende præcis menu, som følger en klar linje, og hvor institutionen kan være sikker på at opfylde sine løfter. En tilsvarende menu fra en dansk institution ville naturligvis se helt anderledes ud. Kan det være en til inspiration?

*Hvordan forholder du dig til diskussionerne om forholdet mellem disciplinen musikvidenskab og det tværfaglige? Bør musikvidenskaben i fremtiden eksistere som en selvstændig disciplin og et selvstændigt universitetsfag?*

Som slagord er "det tværfaglige" noget af en retorisk fælde. Brugen af dette begreb får os ofte til kollektivt at glemme, at næsten alle vellykkede musikvidenskabelige indsatser rummer et meget stort element af tværfaglighed. Kun de mest musikinterne musikteoretisk-analytiske afhandlinger viser ikke dette. Ellers benytter musikvidenskab ligesom alle andre humanistiske videnskaber sig af en bred vifte af metoder og specialister fra andre humanistiske discipliner og ofte rækkende ind i naturvidenskabelige. Fra egen erfaring med kildebeskrivelser kan jeg i flæng nævne: skriftanalyse, trykteknik, vandmærke- og papirforskning, hof- og populærkultur, editering og oversættelse af middel-franske digte og latinske tekster, økonomisk og politisk historie, digital bearbejdning af fotos osv. Andre forskere behersker helt andre sæt af discipliner for at gennemføre anderledes projekter. Gode tværfaglige projekter respekterer og drager nytte af disse ofte

meget specialiserede anvendelser af kompetencer. De (i fortiden kaldet "hjelpevidenskaber") kan ikke erstattes af mere eller mindre tilfældige samarbejder i forskergrupper fra forskellige discipliner, hvis hovedsigte er billiggørelse eller effektivitet. I værste fald fører det til resultater baseret på laveste fællesnævner, og fremelsker næppe de produktive specialkompetencer. Det kan kun musikvidenskabeligt baserede projekter gøre for musikvidenskaben. Derfor må svaret på det afsluttende spørgsmål blive et ubetinget ja.

Fabian Holt

(Lektor, Ph.d., Institut for Kommunikation, Virksomhed og Informationsteknologier, Performance-design, Roskilde Universitet)

*Hvordan definerer du musikvidenskabens genstandsfelt? Er der former for musik, som det er vigtigere at forske i end andre? Er det muligt og meningsfuldt i dag at formulere samlenede programmatisk beskrivelser af musikvidenskaben f.eks. i stil med Guido Adlers "Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft" (1885)?*

I min nuværende ansættelse uden for en afdeling for musikvidenskab, tænker jeg ikke så tit på definitionen af musikvidenskab, men jeg føler et stærkt bånd med musikforskning. Forskellen på musikvidenskab og musikforskning er nok, at det første er mere forbundet med en disciplins historie og til musikinstitutter og -afdelinger, mens det sidste ikke i samme grad benævner en faglighed. Programmatisk beskrivelser kan være gode til at motivere og skabe debat, og det er der løbende brug for.

*Hvad betragter du som kriterier for forskningsmæssig kvalitet og relevans?*

Metodisk og teoretisk originalitet, kreativitet, stringens og kritik. Det forudsætter en grad af autonomi på universitetet, som udfordres af den dominerende udvikling i disse år, og samtidig en dialog med samfundet, som er styrket af den dominerende udvikling i disse år.

*Kan dansk musikforskning aktuelt betragtes som ét samlet felt, og hvorledes betragter du den situation den danske musikforskning befinder sig i?*

Det er svært at vurdere, for jeg har ikke så tæt og bred kontakt til miljøerne for musikvidenskab. Men det er mit indtryk, at dansk musikforskning lider lidt under den generelle udvikling på humaniora, og at der er et behov for at få den styrket og synliggjort i relation til et større fagområde.

*Er der særlige muligheder og udfordringer, som musikforskningen bør tage op eventuelt muligheder og udfordringer, som den ikke i forvejen forholder sig til i tilstrækkeligt omfang?*

Ja, det tror jeg, men det kræver en del strategiarbejde.

*Hvordan forholder du dig til diskussionerne om forholdet mellem disciplinen musikvidenskab og det tværfaglige? Bør musikvidenskaben i fremtiden eksistere som en selvstændig disciplin og et selvstændigt universitetsfag?*

Tværfaglighed kan være mange ting, og det er nok en fordel, at kunne rumme både de moderate og mere vidtgående begreber om tværfaglighed for at have en udveksling mellem tradition og fornyelse, center og periferi. Det ville være rigtig synd at nedlægge musik eller musikvidenskab som selvstændigt universitetsfag, og det vigtigste middel til overlevelse er at skabe dynamiske fagmiljøer med en stærk forskningsprofil.

Steen Kaargaard Nielsen

(Lektor, ph.d., Institut for Æstetik og Kommunikation, Musikvidenskab,  
Aarhus Universitet)

### Musik-som-videnskab – et felt i forandring

Mit enquetesvar er ikke disponeret i overensstemmelse med listen af spørgsmål. I stedet har jeg valgt at inddele mit svar i to tematiske afsnit, idet jeg dog forsøger at adressere de fleste af enquetens spørgsmål, nogle mere eksplicit end andre. Da svaret uundgåeligt er subjektivt og vil afspejle min egen sammensatte og måske tilmed modsætningsfyldte fagideologiske positionering, har jeg valgt at bruge eksempler fra min egen forskerbiografi.

#### Ét fælles musikvidenskabeligt genstandsfelt?

Forståelsen af musikvidenskab som særfagligt område hviler blandt andet på forestillingen om et definatorisk unikt og stabilt genstandsfelt, som vel slet og ret udgøres af det fænomen, der går under navnet musik. Kan man jævnt hen stille sig tilfreds med en sådan ureflekteret afgrænsning af et fagligt territorium – og i standardreferenceværket *The New Grove* er det fx først i den seneste udgave fra 2001, at et opslag om selve begrebet musik (skrevet af Bruno Nettl) er blevet betragtet som en nødvendighed – kan køerne græsse på den indhegnede is i fred.

I de seneste mindst 40 år er der dog med stadig større overbevisning blevet opsat skilte med påskriften 'Isen er usikker' efterhånden som den videnskabelige fagtradition (som retteligt bør omtales i flertal) er blevet udfordret af forskellige typer af grundlagskritik eller selv har udvist en stadig stigende grad af kritisk selvrefleksion, jf. publikationer som Joseph Kermans *Contemplating Music: Challenges to Musicology* fra 1985 og antologien *Rethinking Music* redigeret af Nicholas Cook og Mark Everist fra 1999. 'Invasivt' kvæg som samfundsvidenskab (fx 70ernes marxistiske fagkritik), kulturstudier og medieforskning (specielt inden for populærmusikforskningen) og psykologi (fx i forbindelse med musikterapi) har blandet sig og trampet løs på isen. Særligt fremtrædende eller eksplicit har kritikken måske været i (forlængelse af) den såkaldte *new* eller *critical musicology* (regionale paraplybetegnelser for en række musikvidenskabelige aktiviteter og bidrag, som vel kun er fælles om at fordre kontekstuel bevidsthed). I min optik har ikke mindst sidstnævnte afstedkommet et decideret tøbrud med vidtrækkende konsekvenser. Nu svømmer alle tavse eller storbrølende rundt i søen og søger mod forskellige forhåbentligt frodige bredder, eller opdager at søen ikke er dybere, end at man kan bunde, hvor man i forvejen stod. (Og så har den metafor vist mere



end udspillet sin rolle.) 'Musikvidenskaben' og dens genstandsfelt er ikke længere som før – hvis den da nogensinde var det.

Under indtryk af og påvirkning fra disse meget forskellige fagrefleksioner har mine egne forestillinger om et musikvidenskabeligt genstandsfelt ændret sig betydeligt i retning af et (håber jeg) stadig mindre normativt og mere inklusivt og amorft felt. Her er tre personlige eksempler, der alle illustrerer en fagerkendelse og -bekendelse:

På en dansk workshop i 1994, hvor jeg deltog som helt frisk ph.d.-studerende, udtalte Susan McClary bramfrit, at hun i ti år ikke havde kunnet bruge begrebet æstetik til noget. Denne på det tidspunkt for mig bogstaveligt talt utænkelige og derfor dybt provokerende tanke bidrog til en endelig afmontering af en central normativ og ureflekteret figur i min begrebslige afgrænsning af det musikvidenskabelige genstandsfelt, nemlig forestillingen om, at det er musik-som-kunst eller æstetisk artefakt, der nødvendigvis må udgøre kernen i genstandsfeltet.<sup>3</sup> Forestillingen om musik-som-værk med bestemte iboende æstetiske kvaliteter, som blandt andet kom til udtryk i fagets (ofte formalistisk tonede) optagethed og privilegering af den vestlige kompositions-musiktradition, blev for mig ikke længere en faglig selvfølgelighed, men snarere en kulturel forestilling, som den institutionaliserede videnskab havde særlige interesser i at forfægte som objektiv sandhed. Og tidens udtalte tendens til at forsvare populærmusik ved at 'demokratisere' kunstbegrebet, så det også var muligt at værdsætte andre typer af musik som legitime æstetiske artefakter og udtryk (et opgør med den tidligere trivialmusikalske udgrænsning), fremstod nu snarere som en faglig spændetroje end en reel udvidelse af genstandsfeltet. Som McClary & Walser i 1988 udtrykte det i titlen på en artikel, der netop kritiserede denne ukritiske videnskabelige kolonisering af vestlig populærmusik for at være en metodologisk blindgyde: "Start Making Sense!"<sup>4</sup>

Til forskel fra studietidens (i Aarhus nærmest obligatoriske) tyske Frankfurter-cocktail (lige dele Adorno og Habermas med et skvæt Benjamin), var det en primært pragmatisk og poststrukturalistisk konstellation af fransk og amerikansk kultursociologisk tankegods (Bourdieu, Blumer, Becker – tre andre store B'er), *new/critical musicology* og Georgina Borns rolle som ekstern vejleder på mit ph.d.-projekt, der i løbet af sluthalvfemserne resulterede i en udkrystallisering af en grundlæggende faglig optik, hvori musik som sociale og kulturelle praksisser kom til at stå centralt. En faglig tænkning og tilgang, som flugter dette ståsted, er fx Tia DeNoras *Music in Everyday Life* fra 2000, hvor enhver legitimeringsdiskussion omkring det videnskabelige genstandsfelts repertoire-mæssige udvidelse/afgrænsning ganske enkelt er suspenderet, da det er de levede musikalske praksisser og hvad der end måtte indgå af musik heri, der er i fokus. Denne overordnet betragtet antropologiske drejning gør alvor af at studere livet i vor egen socio-kulturelle baghave, hvor musikalsk hverdagsliv er lige så legitimt og interessant et analysefelt som avantgarde-komponistens arbejdspraksis og

3 Begrebshistorisk er æstetik-begrebet og kunst-begrebet naturligvis ikke ét fedt, og i øvrigt langt fra entydige størrelser, hvilket det imidlertid ville række langt udenfor rammerne af denne besvarelse at redegøre for.

4 Susan McClary & Robert Walser, "Start Making Sense! Musicology Wrestles with Rock," in *On Record. Rock, Pop and the Written Word*, ed. Simon Frith & Andrew Goodwin (New York: Routledge, 1990), 277–292.

forestillingsverden. Basalt set er her tale om en vidtrækkende musikontologisk kerne-diskussion, som Christopher Small for mig 'åbenbarede' med indføringen af begrebet 'musicking', på dansk musikering, i monografien af samme navn i 1998: Konstituerer vi vores genstandsfelt som en 'væren' (musik-som-objekt, æstetisk artefakt, værk, fonogram, etc.) eller som en 'gøren' (musik-som-aktivitet, praksis, at musikere, etc.)? Er der overhovedet tale om et enten-eller, eller kan vi i vores videnskabelige praksis honorere og forvalte den ontologiske mangfoldighed, som ifølge Philip V. Bohlman i artiklen "Ontologies of Music" fra 1999 er i og på spil i forhold til fænomenet musik?<sup>5</sup> Personligt finder jeg en ontologisk rammeforståelse af genstandsfeltet som musikering tillukkende, fordi den lægger op til en meget inklusiv og intenderet ikke-normativ tilgang i det musikvidenskabelige arbejde, der på ingen måde udelukker en fokusering på musik-som-objekt. Denne kulturelle gestaltning af musik er fortsat dybt indlejret i vestlig musikering (tænkning såvel som social praksis) og er i en udpræget ting- og skriftkultur ofte forbundet med eller direkte afhængig af ikke blot imaginære musikobjekter som værker (jf. Lydia Goehr<sup>6</sup>), men med helt konkrete 'ting' som fx partiturer eller nedfældet musikviden, for slet ikke at tale om musikteknologier som fx instrumenter, fonografi, etc. Omvendt synes en grundlæggende forestilling om musik-som-objekt at have svært ved at inddrage musik-som-praksis som andet end et kontekstuel *add-on*.

Min kontakt med det fremadstormende lydforskningsfelt ('sound studies') har i de seneste år igen udfordret min tænkning af og omkring et musikvidenskabeligt genstandsfelt: Oplevelsen af at deltage aktivt i et forskningsmiljø, hvor musik i udgangspunktet er 'reduceret' til en mindre og ofte helt ubetydelig delmængde af et langt større genstandsfelt, lyd og lytning som fænomen, har pudsigt nok affødt en øget bevidsthed om, hvor negligeret eller perifert placeret musik-som-lyd har været og fortsat er i den musikvidenskabelige fagtradition (når man ser bort fra musik som rent akustisk fænomen), og det til trods for, at her er tale om et helt uomgængeligt og centralt fænomenologisk mellemværende, ikke mindst i en vestlig musikkultur som i dag primært er fonografisk orienteret og domineret. Dette er for mig blot endnu et personligt eksempel på, hvordan tværdisciplinær orientering og inspiration er – og altid har været – en nødvendig og livgivende betingelse for min videnskabelige beskæftigelse med musik.

Tværfaglighed italesættes ofte som en trussel mod en sær- eller kernefaglighed, som i sig selv er en illusion, der aldrig har udgjort en faglig realitet. Vores begrebsliggørelser af fænomenet musik har faghistorisk alle mere eller mindre eksplicit rod i eksterne fagtraditioner, ligesom vores videnskabsidealer er aftappet naturvidenskab, sprog- og litteraturvidenskab, filosofi (fx hermeneutik), etc. Feltets konstitution og udforskning afhænger naturligvis af de fagteoretiske optikker og metodiske tilgange, som vi mere eller mindre bevidst er borte af og mere eller mindre eksplicit anvender, i hvad vi be-

5 Philip V. Bohlman, "Ontologies of Music," in *Rethinking Music*, ed. Nicholas Cook & Mark Everist (Oxford: Oxford University Press, 1999), 17-34.

6 Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music* (Oxford: Oxford University Press, 2007).

trakter som vores respektive faglige specialiseringer. I stedet for at anskue en sådan grundlæggende relationel forståelse og praksis som fagligt underminerende, vælger jeg at se den som et videnskabeligt aktiv, der sikrer en stadig dynamisering af et mange-facetteret og aldrig statisk genstandsfelt og bidrager til stadig overraskende faglig erkendelse og udbytte. Et visionært bud på en sådan musikvidenskabspraksis udgøres af Georgina Borns artikel "For a Relational Musicology: Music and Interdisciplinarity, Beyond the Practice Turn" publiceret i 2010.<sup>7</sup>

### Ét fælles musikvidenskabeligt program?

Et for mig som underviser årligt tilbagevendende ritual består i at tage håndbibliotekets indrammede og signerede portræt af Guido Adler, som han gav i bryllupsgave til Knud og Alice Jeppesen i 1923, med over i undervisningsfløjen, når vores russer skal introduceres til, hvad musikvidenskab er for en størrelse. Man er jo nok alligevel lidt stolt over den lige linje til, hvad der kun kan betragtes som en helt central figur i moderne musikvidenskabs institutionalisering, på godt og ondt. Den berømte og stadig flittigt brugte grundlagsartikel, "Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft" fra 1885, har utvivlsomt haft stor betydning for den systematiske tænkning, der ligger til grund for den institutionelle forvaltning af musikvidenskab som forskningsaktivitet og praksis ikke blot på europæisk grund, men også i fx USA. Derfor så meget desto større grund til at forholde sig kritisk til, hvad der i betragtelig udstrækning stadig regnes for urokkelig klippegrund.<sup>8</sup> Som faghistorisk pensum er Adler naturligvis uundgåelig, og som komparativt afsæt for diskussioner af 'musikvidenskabens' aktuelle sammensatte karakter stadig anvendelig, men som programmatisk rammesætning for en videreudvikling af musikvidenskabelige aktiviteter institutionelle forankring og indretning har Adler efter min mening for længst udspillet sin rolle. Personligt er jeg af den overbevisning, at det ikke længere er hverken realistisk eller ønskværdigt med et overgribende forpligtende monolitisk program, uanset hvilken læst det måtte skæres over. Selv om mit eget billede af den musikvidenskabelige virkelighed fra årelang deltagelse i primært nordiske og engelske musikkonferencer domineres af en udtalt paradigme-pluralistisk fragmentering, er der omvendt også oplevelsen af tilstedeværelsen af livskraftige forsknings- og interessefællesskaber, typisk af tværinstitutionel og international karakter, der som knudepunkter på kryds og tværs binder et kæmpe netværk af enkeltaktører, musikalske emnefelter og videnskabelige tilgange sammen og dermed sikrer såvel faglig kontinuitet som fornyelse. Frem for tilslutning til en overgribende statisk hierarkisk systematik, hvor den enkeltes fagidentitet parkeres i en specialisering inden for allerede givne fagspecialer, finder jeg forestillingen om netop det

7 Georgina Born, "For a Relational Musicology: Music and Interdisciplinarity, Beyond the Practice Turn," *Journal of the Royal Musical Association* 135/2 (2010), 205-243.

8 To forskellige bud på en sådan fagkritisk kontekstualisering af Adlers videnskabssyn udgøres af henholdsvis Eva Muggleston's engelske oversættelse og kommentering af ovennævnte artikel (se *Yearbook for Traditional Music* 13/1 (1981), 1-21) og Bruno Nettls inddragelse af artiklen i en bredere diskussion af musikvidenskabens historiske institutionalisering i USA i artiklen "The Institutionalization of Musicology: Perspectives of a North American Ethnomusicologist" fra Nicholas Cook & Mark Everist, eds., *Rethinking Music* (Oxford: Oxford University Press, 1999), 287-310.

levende, amorge og stadig knopskydende netværk af aktive musikforskere, der nysgerigt indgår i 'eksterne' alliancer, langt mere tilløkkende og realistisk. Jeg hæger således ikke om forestillingen om ét stort normativt tænkt musikvidenskabeligt fællesprojekt, som den for eksempel kom til udtryk hos en østrigsk musikforsker, der havde svært ved at forstå relevansen af mit ph.d.-projekt om en perifer nulevende engelsk komponist, når, som hun udtrykte det, "Beethoven-forskningen lå i ruiner." Hvor andre ser kulturundergravende værdirelativisme eller grænseløs tværfaglighed (den negative formulering) som en trussel mod en fag- og forskningstradition i forfald eller ligefrem opløsning, ser jeg kun en potentiel trussel i den omsiggribende instrumentalisering og kapitalisering, som måske især humanistisk forskning i disse år oplever som et stadig mere snærende bånd. (I den henseende tror jeg ikke, at situationen for musikforskning i Danmark er væsensforskellig fra tilstanden i sammenlignelige lande.) Den intellektuelle og kreative frihed og fordring, der ligger i selv at skulle vælge eller koncipere sine genstandsfelter og såvel teoretisk som metodisk selv at skulle formulere og følge sine forskningsinteresser i dialog og diskussion med relevante forskningsfæller, er væsentlige incitament i den excentriske karriere som forskermetieren udgør. I det lys bliver spørgsmålet om, hvorvidt dansk musikvidenskab i fremtiden skal eksistere som en selvstændig disciplin og et selvstændigt universitetsfag, for mig for nuværende et underordnet spørgsmål. (Den problemstilling afhænger af udviklingen inden for de universitære musikuddannelser, som jo udgør enkeltfagets reelle institutionelle legitimering.) Væsentligst er, at danske musikforskere manifesterer sig aktivt og konstruktivt i forhold til de institutionelle fusionsprocesser, der pågår i disse år, for at sikre og videreudvikle fri og fordomsfri (ikke at forveksle med fordumsfri!) musikforskning i en fælles tro på vigtigheden af det musikalske mellemværende.

Niels Krabbe

(Forskningsprofessor, Det Kongelige Bibliotek)

*Hvordan definerer du musikvidenskabens genstandsfelt? Er der former for musik, som det er vigtigere at forske i end andre? Er det muligt og meningsfuldt i dag at formulere samlende programmatisk beskrivelser af musikvidenskaben f.eks. i stil med Guido Adlers "Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft" (1885)?*

Lige siden det "store paradigme skift" i vores fag i 70erne og 80erne har jeg ment, at det ikke er fagets genstand, der er det afgørende for fagligheden og videnskabeligheden, men den anvendte tilgang og den bagved liggende erkendelsesinteresse. Derfor var den daværende diskussion om, hvorvidt rytmisk musik eller kompositionsmusik burde være genstandsfeltet futil – vel at mærke når det gælder graden af videnskabelighed. At der kan være andre legitime aspekter at inddrage, når det gælder valg af genstandsfelt er en anden sag.

Af ovenstående følger vel så, at det må være muligt at formulere en (anden) samlende programerklæring for musikvidenskaben – men netop en anden som erstatning

for Adlers botaniske metafor om stilperioderne, der spirer, blomstrer og visner med en næsten gudgiven lovmæssighed.

*Hvad betragter du som kriterier for forskningsmæssig kvalitet og relevans? Kan dansk musikforskning aktuelt betragtes som ét samlet felt, og hvorledes betragter du den situation den danske musikforskning befinder sig i?*

Hvis dansk musikforskning er summen af hvad de professionelle musikforskere i Danmark beskæftiger sig med – og hvad skulle det ellers være – kan man ikke betragte den som ét samlet felt, hvilket man ikke på noget tidspunkt har kunnet i mit næsten 50-årige virke inden for feltet. Uden at have et nøjere kendskab til hvilken intern diskussion der foregår inden for musikfaget på universitetet, vil jeg hævde, at musikforskningen befinder sig i en kritisk tilstand. Universiteterne synes dels at være tynget af for få ressourcer i forhold til de administrative og undervisningsmæssige opgaver (hvilket naturligvis – som altid – går ud over forskningsmulighederne), dels at være underlagt en styring, som af nogen opleves som hæmmende for den personlige kreativitet. Her til kommer det – for nogen invaliderende – krav fra bevillingshavere, at al forskning skal ske i grupper, helst med et tværfagligt islæt. Et sådant krav er utvivlsomt helt relevant i mange sammenhænge, men individuelle forskningsprojekter byggende på det lange, seje træk synes at have dårlige vilkår.

Endelig virker hele den statsstyrede diskussion om tidsskrifts-rating direkte nedbrydende på forskning i dansk musik og musikhistorie: hvordan publicere på dansk om et dansk emne i et peer review'et, anerkendt tidsskrift, når kun udenlandske tidsskrifter kan opnå den fornødne rating?

Der er gennem de seneste år gjort meget ihærdige anstrengelser, ikke mindst fra Dansk Selskab for Musikforskning side, på at samle de aktive musikforskere. Mange forskellige modeller er forsøgt, men opbakningen har været lille. Det forhold, at forsøget med tematiserede møder har vist sig mere frugtbart, kunne pege på, at der p.t. hverken er basis for eller behov for en fælles samling omkring dansk musikvidenskab, men at netværksdannelse snarere kunne samle sig om særligt definerede delområder.

Mere beklageligt er det, at samarbejdet mellem universiteterne indbyrdes og mellem universiteterne og de relevante sektorforskningsinstitutioner er så forholdsvis begrænset, og måske et stykke hen ad vejen ligefrem præget af mistillid. I hvert fald forekommer det mig, at KB – både med sin egen forskning og i sin egenskab af forvalter af den skrevne kulturarv – er blevet mærkbart marginaliseret i forhold til universitetsverdenen de seneste 10 år, således forstået at brugen af nationalbibliotekets samlinger og personalets ekspertise omkring materialet stort set ikke benyttes. Dette hænger utvivlsomt sammen med musikfagets stilling på universiteterne, men det stiller nogle afgørende spørgsmål ved den aktuelle værdi af et af KBs erklærede formål som national musiksamling.

*Er der særlige muligheder og udfordringer, som musikforskningen bør tage op eventuelt muligheder og udfordringer, som den ikke i forvejen forholder sig til i tilstrækkeligt omfang?*

For mig at se ligger der en klar udfordring for musikforskerne i, at det "almindelige" danske musikliv på godt og ondt er domineret af det, vi engang kaldte "den store borgerlige musik", måske udvidet med et par årtier bagud og et par årtier fremad. Koncertlivet, operaen, medierne, cd-markedet, den folkelige oplysning er i den grad præget af musikken fra ca. 1650-1920 – altså det man kunne kalde den museale musikkultur.

I stedet for at forholde sig afvisende over for denne kendsgerning, bør det animere til en seriøs forskningsmæssig beskæftigelse med denne musik. Ikke for at cementere tingenes (dvs. repertoirets) tilstand – det er der mange andre, der gør – men for at sikre, at der fremdeles vil være kvalitetspræget, forskningsbaseret formidling og kritisk stillingtagen til denne væsentlige del af musikkulturen. På dette felt virker det som om man har givet køb og bragt forskning i fortidens *store* musik i miskredit. Her gælder om noget bemærkningerne ovenfor om forholdet forskningens genstand og forskningens tilgang.

*Hvordan forholder du dig til diskussionerne om forholdet mellem disciplinen musikvidenskab og det tværfaglige? Bør musikvidenskaben i fremtiden eksistere som en selvstændig disciplin og et selvstændigt universitetsfag?*

Jeg ville finde det et stort tab, såfremt musikvidenskab ikke fortsatte som selvstændigt universitetsfag – både af ideelle og af pragmatiske grunde. Af ideelle grunde, fordi kun en gedigen musikvidenskabelig ballast kan bidrage afgørende til et evt. tværfagligt projekt (og fordi musik som genstand i enhver sammenhæng stiller betydelige musikfaglige krav til den, der vil forske i den), og af pragmatiske grunde, fordi mange andre fusionstiltag i det store og i det små som oftest bidrager til en overordnet udsultning og på længere sigt udslettelse af fusionens delelementer.

Hertil kommer, at hvis dansk musikvidenskab vil placere sig internationalt, vil jeg tro at det er en forudsætning at faget fremdeles har status som selvstændigt universitetsfag, således som det – mig bekendt – er tilfældet i f.eks. England, USA og Tyskland. Det er simpelthen et spørgsmål om synlighed.

Ole Kühl

(Ekstern lektor, ph.d., Institut for Æstetik og Kommunikation,  
Musikvidenskab, Aarhus Universitet)

*Hvordan definerer du musikvidenskabens genstandsfelt? Er der former for musik, som det er vigtigere at forske i end andre? Er det muligt og meningsfuldt i dag at formulere samlede programmatisk beskrivelser af musikvidenskaben f.eks. i stil med Guido Adlers "Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft" (1885)?*

Ja, hvad er musik? Det er vel bl.a. dette spørgsmål, som vi alle forsøger at belyse ud fra vores respektive synsvinkler. Et forsøg på at gennemtvinge en Adlersk stringens vil i den nuværende situation næppe være frugtbar. Musikforskningen i Danmark er præget af en righoldighed af metoder og teorier, og jeg finder det ofte inspirerende at skæve til nogle af de andre sub-discipliners indfaldsvinkler.

Mht. hvilke(n) musikform(er), det kan være særligt vigtigt at forske i, vil jeg først og fremmest pege på den aktuelle musik (det synkrone aspekt). Som musiker ser jeg musik som kunst, og kunsten ser jeg som veje til at udtrykke/kommunikere/dele menneskelige erfaringer, både den type erfaringer, vi møder under de til enhver tid herskende historiske og kulturelle omstændigheder, og sådanne erfaringer som er af mere grundlæggende og varig natur. Men selve den musikalske handling vil – i min optik – altid være situeret og forankret i en kontekst.

Der er altså ikke tale om, at bestemte musikformer er mere nutidige eller påtrængende end andre. Jeg mener, at et synkront syn på musikken må inkludere både inspirerede, aktuelle opførelser af partiturmusik (forud komponeret) som tidens popmusik (færdigproduceret) og musik skabt i øjeblikket (improvisation).

*Hvad betragter du som kriterier for forskningsmæssig kvalitet og relevans?*

Den forskningsmæssige kvalitet af et bestemt projekt er vel afhængig af i hvor høj grad, der er overensstemmelse imellem på den ene side projektets erklærede intention (dvs. dets genstandsfelt, mål og metode) og på den anden side dets konkrete resultat. Det er således ikke muligt at præsentere en simpel formel, der dækker alle former for musikvidenskabelig forskning fra de naturvidenskabelige, falsifikationsbaserede paradigmer (neuromusikologi; musikpsykologi; perception; akustik) over de sociologiske, statistikbaserede paradigmer (igen musikpsykologi; musiksociologi; musikpædagogik) og til de æstetiske teoretiske, tekstuelle paradigmer (musikhistorie; musikfilosofi; musiketnografi) – for nu at levere et meget forsimplet overblik.

I min egen forskning tilstræber jeg en overensstemmelse mellem relevante forskningsresultater fra mange forskellige og metodologisk set uhyre divergente kilder. Dette stiller særlige krav til analytisk stringens, og jeg har her støttet mig til Hjelmslevs såkaldte empiriprincip, en slags opdateret version af Ockhams ragekniv, der lyder således: "Beskrivelsen skal være modsigelsesfri, udtømmende og den simplest mulige".<sup>9</sup>

*Kan dansk musikforskning aktuelt betragtes som ét samlet felt, og hvorledes betragter du den situation den danske musikforskning befinder sig i?*

Jeg er ikke begejstret for at tale om "dansk musikforskning" som noget adskilt fra anden musikforskning. Musikvidenskaben skulle gerne være et sted, hvor vi begejstrer og inspirerer hinanden på tværs af ideologiske, nationale, metodologiske, genremæssige og alle mulige andre skel, fuldstændig ligesom musikken er et internationalt sprog, der er i stand til at samle mennesker på tværs af kulturelle landegrænser.

Selvfølgelig kan man tale om, at der foregår forskning inden for et bestemt felt i et afgrænset geografisk område som Danmark, men de involverede forskere er ikke nødvendigvis danske og sproget langtfra kun dansk. Måske giver det i særlig grad på universiteterne og de øvrige forskningsinstitutioner mening at definere en sådan form for afgrænsning. I det omfang det kan være meningsfuldt at tale om en dansk musikforskning, må jeg desværre sige, at jeg finder meget indadvendthed, selvtilstrækkelighed og

9 Louis Hjelmslev, *Omkring sprogteoriens grundlæggelse* (København: Munksgaard, 1943), 12.

mange skyklapper i forhold til påtrængende og relevant international musikforskning – ikke mindst inden for de områder, jeg har interesseret mig for.

*Er der særlige muligheder og udfordringer, som musikforskningen bør tage op eventuelt muligheder og udfordringer, som den ikke i forvejen forholder sig til i tilstrækkeligt omfang?*

Jeg er således af den opfattelse, at meget af musikforskningen i Danmark ville drage nytte af at interessere sig mere for sådanne paradigmer og forskningstraditioner som empirisk musikvidenskab, kognitiv musikvidenskab og musikpsykologi, som er vel-etablerede i de lande, vi normalt sammenligner os med (Sverige, Norge, Tyskland, Holland, England, Frankrig osv.).

Hvad angår musikforskning mere generelt (og ikke kun den danske) er min personlige kæphest følgende: Der synes at være et skel mellem den viden, musikere mener at have om musik, og den viden forskerne præsenterer. F.eks. vil musikere ofte hævde, at de kan høre "mere", dvs. flere nuancer, finere detaljer, men også større sammenhænge i musikken. Der er lavet nogle få empiriske undersøgelser af spørgsmålet, men de er ikke entydige og emnet er langt fra udtømmende beskrevet. Tilsvarende har Peter Vuust o.a. konstateret en venstre-lateralisering i musikeres musiklyttende hjerner i modsætning til en højre-lateralisering hos ikke-musikere. Dette resultat finder jeg uhyre interessant: det leder os bl.a. til overvejelser omkring relationerne imellem det, musikere kalder musik, og det, musikforskere kalder musik.

*Hvordan forholder du dig til diskussionerne om forholdet mellem disciplinen musikvidenskab og det tværfaglige? Bør musikvidenskab i fremtiden eksistere som en selvstændig disciplin og et selvstændigt universitetsfag?*

Ja, jeg er en stor tilhænger af tværfaglighed, og – som jazzmusiker – af dialog og samarbejde. Det er ikke nemt, og især er det en stor udfordring at krydse gabet mellem den humanistiske og den naturvidenskabelige forskningstradition. Men at det er muligt, og at det kan føre til spændende og nyttige resultater, bliver allerede demonstreret i nogle af de forskningsmiljøer, jeg har refereret til ovenfor.

Hvis vi forener kræfterne, tror jeg, det er muligt at skabe beskrivelser af og forklaringer på komplekse menneskelige fænomener som musik og musikalitet, beskrivelser (teorier; modeller) som er i overensstemmelse med naturvidenskabelige iagttagelser og data, samtidig med at de er udtømmende, modsigelsesfri og irreducible.

Tore Tvarnø Lind

(Lektor, Ph.d., Institut for kunst og kulturvidenskab, Københavns Universitet)

### Den musikvidenskabelige lyst til uenighed

En musikvidenskab, som har ambition om at skabe ny viden om musik, og som rykker ved ingroede verdensbilleder. Som rykker ved fasttømrede forestillinger om musik. En musikvidenskab, som er inklusiv og flerfaglig. Som er præget af metodepluralisme og omskiftelige videnskabsteoretiske orienteringer. Hvor den musik, der forskes i, er



den musik, forskerne selv mener, er vigtig at undersøge. Det er musikvidenskab, præget af vidensinteresse, og som jeg har lyst til at være med i og bidrage til, og som jeg giver et bud på i dette essay, som udgør mit svar på DMOs rundspørge.

### Om hvordan musik 'er' noget

Musikvidenskab er det videnskabelige studie af musik. Det har jeg ofte hørt mig selv fortælle nye studerende. Og de ligner store spørgsmålstegn. Men det er også en ret indholdsløs sætning. For hvad er musik? Og hvad definerer videnskaben om den?

Musik er en svag kategori, men det behøver ikke være et problem. Jeg kan godt lide den måde, Martin Stokes går til det på i den ofte citerede antologi, *Ethnicity, Identity and Music*. Ud fra antologiens bidrag er det klart, at "music 'is' what any social group consider it to be,"<sup>10</sup> altså: musik 'er', hvad fællesskaber mener, det er. Disse kunne være de fællesskaber, hvis musik vi studerer. Men det kunne også være det musikvidenskabelige fællesskab.

Det er den totale definitionsdemokratisering: grænserne for, hvad musik er, hvad der kan forskes i og hvordan, sætter vi selv. Et par detaljer i det korte Stokes-citat springer i øjnene: Den første er, at musik er en social størrelse; og en anden er citations-tegnene om udsagnsordet 'er'. Det giver anledning til at tænke over, hvordan musik i grunden 'er' noget. Knyttes de to ting sammen, så 'er' musik altså socialt betinget, dvs. det handler om, hvad mennesker gør og tænker med musik – herunder, at musik ofte er klangligt og tekstligt defineret. Med udsagnsordet 'gør' betones altså det sociale praksisaspekt ved musik. Hertil kommer, at musikalsk praksis altid er placeret i konkrete historiske og kulturelle osv. sammenhænge (hvordan disse så end forstås), som forskere må forpligte sig på at forholde sig til, så længe ambitionen er at berige verden med ny viden om musik.

### Tværfaglig forskning

Det meste af min egen forskning er musiketnologisk eller musikantropologisk. Antropologi er læren om mennesket. Interessen her er menneskelig adfærd, praksis, tankegang osv. inden for alle mulige områder (uddannelse, helbred, vold og affald, *you name it*) og med blik for individets rolle i de komplekse sociale fællesskaber. Antropologi med 'musikalsk' foran (stadig bedre kendt som musiketnologi) er altså læren om det musikalske menneske i videste forstand. Musikalsk adfærd, musikalsk praksis, musikalsk tankegang osv. Når forskningen har fokus på, 'hvad mennesker gør med musik', er den netop ikke genstandsorienteret på den måde, at den begrænser sig til at studere bestemte kulturers eller geografiske områders musik, sådan som Adlers aldeles eurocentriske (og på alle måder forældede) model antyder. Musiketnologien – og med den mange andre tilgange – er snarere defineret ved sin tværfaglige tilgang, samt ved at inddrage metodisk og teoretisk stof alt efter hvilke sammenhænge, der er tale om. Og det er en styrke: Det betyder nemlig, at al musik kan udforskes musikantropologisk.

10 Martin Stokes, "Introduction: Ethnicity, Identity and Music," in *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*, ed. Martin Stokes (Oxford/New York: Berg Publishers, 1997): 5.

## Opblødning

På denne måde vil fagets forskellige discipliner og videnskabsteoretiske orienteringer kunne berige og inspirere andre discipliner og dermed opblødes skellene og faget åbnes op indadtil såvel som udadtil. Dobbelt op på den ekspansion, som DMOs rundspørge tager afsæt i.

I min forskning i græsk-ortodoks musikalsk tradition kobles historiografi og antropologi.<sup>11</sup> Tradition implicerer, at deltagere i det sociale fællesskab orienterer sig i forhold til deres fortid. Den fortid må jeg som forsker også forholde mig til. Ideen om at adskille studiet af musik i diakrone og synkrone snit er ren teori: i praksis kolliderer den. Selv i de meste 'traditionelle' samfund har folk en historie. Der er altså ingenlunde noget meningsfuldt videnskabeligt argument for at skulle sondre mellem musikalsk antropologi og musikhistoriografi, som selv nogle nutidige forskere ynder i værste, men sikkert velmenende Adler-tradition.

I forhold til de traditionelle skel mellem discipliner som fx musikhistorie, musiketnologi, populærmusikstudier osv. er der en udfordring. Denne udfordring er at navigere mellem (1) at bruge disse skel pædagogisk til at hjælpe studerende til at overskue musikvidenskabens mange muligheder og dens egen historie som fagdisciplin, og (2) at nedbryde skellene, så de studerende (og ikke mindst musikforskerne selv!) ikke skulle få det fejlagtige indtryk, at disse skel er klare, velafgrænsede og endegyldige, endsige meningsfulde.

## Begreber

Begreber er gode at tænke med og centrale for al musikvidenskab: identitet, autenticitet, modernitet, tradition og et utal af andre, som musik tillægges, indskrives og forstås igennem. En teoretisk og metodisk orienteret videnskab reflekterer over de begreber, der anvendes, fordi de er centrale for de betydninger og tolkninger, der er i spil: De er væsentlige i det sprog, vi begriber musik i. Begreber er gode at tematisere med, afgrænse forskningsprojekter og opgaveemner med. De er centrale for mange problemstillinger og krydser genstandsfelter, videnskabsteoretiske positioner og musikkulturer. Forskere, der fx ved noget om fremmedhedsproblematikker – kulturel såvel som historisk fremmedhed – vil kunne tale med på mange områder uden for deres speciale. Dette kunne også være en strategi til at imødekomme udfordringen med de gamle skel, som nævnt ovenfor

## 'Skriv en lærebog

De fleste mennesker lever lykkeligt uvidende om, at martrede musikforskere undertiden har vanskeligt ved at definere musik. *They couldn't care less*. Og hvorfor skulle de det? Musikvidenskabens berettigelse som fag er ikke betinget af, at alverden forstår, hvad vi foretager os. Men musikforskere kan sikkert blive bedre til at formidle deres viden til et bredere publikum. Hvorfor skulle de så det? Der hersker mange (populære som videnskabelige) forestillinger om musik, som jeg mener, der er god grund til

11 Tore Tværnø Lind, *The Past Is always Present: The Revival of the Byzantine Musical Tradition at Mount Athos* (Lanham: The Scarecrow Press, 2012).

at udfordre. Hvorfra kommer fx det tilbagevendende krav fra førsteårsstuderende om undervisning i kronologisk, evolutionsmytologiseret musikhistorie? Der må jo være nogen derude, som holder fast i, at det er god historiefortælling. Nuvel. Hvis jeg så er blevet led og ked af det ævl, ja så må jeg jo skrive en lærebog, som udstikker nogle alternative musikhistoriografiske dagsordner, og som gymnasielærere og gymnasieelever og andre gider læse og bruge. Et vigtigt incitament for at skrive lærebøger i nutidens forskningsverden er naturligvis, at det skal give maximum i bibliometriske points på lige linje med al anden videnskabelig formidling.

### At genkende faget

DMOs enquete får uvægerligt mig til at tænke på Linda Koldaus diagnoser af musikvidenskab i Danmark. Når ikke landets musikforskere er tilstrækkeligt dygtige til at gøre den bredere offentlighed opmærksom på deres forskning (på måder som er sexy nok til pressen), så får andre plads til at gøre sig kloge på, hvad det er, de går og laver. Således har man navnlig i sommeren 2011 kunnet læse i aviserne, bl.a. *Weekendavisen* og *Information*, at vores studerende ikke kan noder, at vi ikke bedriver 'rigtig' musikvidenskab, og at det internationale kollegium ikke ville kunne genkende faget, skulle deres vej føre dem omkring de danske afdelinger. Og så videre, og så videre. Til gengæld er der ikke ret mange musikforskere i Danmark der kan genkende *deres* fag i Linda Koldaus udlægning, så vidt jeg kan vurdere. Jeg spørger mig selv, om der på kvantefysisk maner mon kan være tale om flere parallelle internationale forskerkollegier?

### Den fundamentale (mangel på) nysgerrighed

Disrespekt over for andre kollegers faglighed har til overmål og for fuld medieudblæsning været udtrykt af Koldau. Koldau repræsenterer en Adlersk opfattelse (anno 1885) af, hvad musik er for en størrelse – og navnlig en normativ opfattelse af, hvad musikken (i bestemt entalsform) *bør* være – og hvordan den følgelig *bør* udforskes. Det er herligt i al sin skråriskerhed og arrogance, hvis ikke det var fordi den fundamentale nysgerrighed overfor kollegers musikforståelse og forskning glimrer ved sit fravær.

Koldau fik i april d.å. et manifest på elektronisk tryk på bloggen *Forskningsfrihed?* med titlen "Faget Musikvidenskab og dets særlige problematik."<sup>12</sup> Her gentager Koldau ikke alene mange tidligere kritikpunkter, hun udstiller også et ringe kendskab til dansk musikforskning medsamst en mangelfuld forståelse af de musikvidenskabelige discipliner. Tag for eksempel Koldaus definition af musiketnologi, som åbnes med denne sætning: "Musiketnologien beskæftiger sig med musik i andre [dvs. ikke-vestlige] kulturer, men også med europæisk folkemusik." Denne udlægning forlader sig på tekster fra tiden før disciplinen fik sit nuværende navn, dvs. fra før 1955, hvor man siden Adler talte om *Vergleichende Musikwissenschaft*, sammenlignende musikvidenskab. Undertiden giver det mere mening at forstå Adlers bidrag til musikvidenskab som en gæld, snarere end en arv. Hvorom alting er, er Koldaus forståelse af musiketnologi lysår fra den internationale standard, hun selv påberåber sig og efterlyser. Kritik af

12 Linda Koldau, 22. april. 2012, "Faget musikvidenskab og dets særlige problematik," *Forskningsfrihed?*, <http://professorvaelde.blogspot.dk/2012/04/faget-musikvidenskab-og-dets-srlige.html>

musikforskning i Danmark er vigtig og velkommen, men den må basere sig på genuin faglig interesse for, hvad den faktisk består i. Ellers er den ikke mange skuffende halvslutninger værd.

### Videnskabelig viden

Kriterier for forskningsmæssig kvalitet må være baseret på videnskabelig refleksion. Ellers bliver det svært at skelne mellem videnskabelig viden og andre former for viden. Sidstnævnte har også deres berettigelse, men videnskaben om musik må som minimum kvalificere, hvad det er, der udmærker den videnskabelige viden som netop videnskabelig og hvorfor den er livsvigtig. Måden, der reflekteres på, kan variere. Men et sted at starte kunne være her: Empirien (det, forskeren har fundet ud af) må udfordre de teoretiske rammer, inden for hvilke det analytiske objekt (altså det, der undersøges) er defineret. Den musikalske verden og det, vi kan sige om den, står aldrig i et 1:1 forhold. Metodiske overvejelser om sprogliggørelse, repræsentation og fortolkning er derfor nødvendige. Disse findes bl.a. i hermeneutiske, fænomenologiske, dialogteoretiske og mange andre tolkningsgreb, som allerede er velkendte i de fleste måder at bedrive musikforskning på.

### Uenighed

Hvad musikvidenskab er, må til hver en tid defineres af de forskere, der bedriver musikvidenskab. Det betyder nødvendigvis, at den er omskiftelig, flertydig og heterogen. Altså, at mange forskere typisk er uenige om meget, og derfor må have god grund til at lade deres undren vokse til almene spørgsmål: hvad er det dog for en forskning, de andre laver? Diskussion og dialog er vigtig, for derigennem kan vi blive endnu bedre til at udtrykke os, og gøre vores argumenter klarere. Men det kræver blandt andet, at vi bliver bedre til at være uenige og tillade modsatrettede synspunkter. Og her er såmænd også plads til alverdens Koldau'er og deres måde at forstå faget på – sålænge de som minimum vil bidrage til den vigtige faglige og tværfaglige dialog. Faglig fundamentalisme kan ikke håndtere uenighed, den kan kun diskvalificere alternativer. Omvendt, i en mangesidig musikvidenskab, er faglig uenighed og fundamental nysgerrighed en drivkraft.

Ulrik Spang-Hanssen  
(Professor, Det Jyske Musikkonservatorium)

*Hvordan definerer du musikvidenskabens genstandsfelt? Er der former for musik, som det er vigtigere at forske i end andre? Er det muligt og meningsfuldt i dag at formulere samlede programmatisk beskrivelser af musikvidenskabens f.eks. i stil med Guido Adlers "Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft" (1885)?*

Jeg mener umiddelbart, at det er svært at definere et genstandsfelt, som lader sig nøje afgrænse, idet musikkens receptionshistorie og socio-økonomiske virkninger f.eks.

også må høre naturligt med under begrepet musikkvidenskap. Når det er sagt, så er det vel beskæftigelsen med musikkens substans, musikken i sig selv, som er med til at udskille musikkvidenskap fra ren sosiologisk forskning? Det har slået mig under den nylige avisdebat om en musikkprofessor ved AU, at det har været debatteret side op og side ned, om hun har gjort dit og om ledelsen har gjort dat, men det er ikke én eneste gang blev reist som spørsmål, om hun muligvis har ret?

Der er ikke former for musikk, som det er viktigere at forske i end andre, og det er ikke muligt at formulere programmatisk beskrivelser.

*Hvad betrakter du som kriterier for forskningsmessig kvalitet og relevans?*

Normale videnskapsteoretisk kriterier, falsifiserbarhet m.v.

*Kan dansk musikkforskning aktuelt betraktes som ét samlet felt, og hvorledes betrakter du den situation den danske musikkforskning befinner sig i?*

Det forekommer mig, jf. ovenfor, at den danske musikkforskning er ved at definere sig selv ud af billedet. Blot det, at sidste spørsmål overhovedet er der, er for mig et tegn på, at hele *new musicology*-tankegangen er ved at udbløde musikk som selvstændigt fag.

*Hvordan forholder du dig til diskussionerne om forholdet mellom disiplinen musikkvidenskap og det tværfaglige? Bør musikkvidenskapen i fremtiden eksistere som en selvstændig disiplin og et selvstændigt universitetsfag?*

Se ovenfor.

Erik Steinskog

(Lektor, ph.d., Institut for kunst og kulturvidenskap, Københavns Universitet)

For meg er musikkvitenskapen mangefasettert og, basert på forskjellige forsknings-spørsmål vil dermed også "gjenstandsfeltet" være variabelt. Mitt utgangspunkt er at det ikke finnes noen "musikk" som eksisterer uavhengig av andre sammenhenger (tidligere kalt "kontekst"), men hvilke sammenhenger som til enhver tid er interessante å beskjeftige seg med vil også variere med forsknings-spørsmålene. Musikken eksisterer som historisk dokument, som samtidig klang, som praksis, men også i relasjon til politiske, sosiale, teknologiske, etc. dimensjoner. Jeg opplever det som viktig å forske/arbeide på tvers av klassiske sjangerdistinksjoner, å se hvordan kollegers arbeid innenfor henholdsvis "komposisjonsmusikk" og "populærmusikk" arbeider med lignende spørsmål, men med til dels forskjellige modeller for svar – derfra kommer utfordringer på om man kan lære av andre tilnærminger. Muligens finnes det like mye felles mellom Richard Strauss' *Salome* og Madonnas "Like a Virgin" som det finnes forskjeller.

For meg er musikkvitenskapen ikke "enfaglig," men forholder seg alltid til elementer som deles med andre disipliner (eller som man endog har hentet fra andre disipliner). Musikkhistorie forholder seg til historiske og historiografiske debatter fra andre disipliner, musikkalsk analyse forholder seg til formalvitenskapelige eller lingvis-

tiske modeller, fortolkningsdimensjonene knytter an til hermeneutikk, dekonstruksjon, semiotikk, eller andre mer eller mindre etablerte fortolkningsstradisjoner. Fra dette utgangspunktet blir det for meg meningsløst å *ikke* tenke tverrfaglig eller interdisiplinært, men spørsmålet blir hvordan man gjør det. Forskningsspørsmålene leder til litteratur som ligger utenfor musikkvitenskapen, men som, for meg å se, likevel er innenfor forskerhandlingen. Filosofi, kjønnsstudier, filmvitenskap, teatervitenskap, akustikk, medievitenskap, amerikanske studier, afrikanskamerikanske studier, jødiske studier, og mange flere, er en kontinuerlig del av mitt eget arbeid, og jeg kan simpelthen ikke forestille meg hvordan jeg skulle kunne gjøre min forskning uten.

Jeg ser musikkvitenskapen som i kontinuerlig dialog med andre vitenskaper. Dialogen forutsetter språklige tilpassninger og, simpelthen, forsøk på å gjøre seg forståelig og å forstå. Slik musikkforskere kan lese filmvitenskapelige bøker, slik er det en utfordring å skrive musikkvitenskap som er leselige for filmforskere. En slik tanker dekker ikke *det hele*. Man kan fortsatt tenke seg en "ren" musikkvitenskap, skrevet for kolleger med noenlunde samme bakgrunn og forståelse. Men selv innenfor dagens musikkvitenskap vil dette gjelde deler av forskerfellesskapet – det er ikke mange som arbeider med både Hildegard von Bingen og Nicki Minaj. Men blandingen, den pluralistiske musikkvitenskapen – fra en tilnærmet "enfaglighet" til forskere som muligens også utfordrer selve betegnelsen "musikkvitenskap" – kan sannsynligvis tåles.

Og, endelig, i forhold til kriterier for kvalitet og relevans, la meg siter John Donne, "No man is an island." Kvaliteten og relevansen i det vi gjør som skandinaviske musikkforskere er knyttet til hvordan vi inngår i det globale forskerfellesskapet som er "musikkvitenskap" i dag, hvordan vi forholder oss til aktuelle debatter og forskningsspørsmål og hvordan vi forholder oss til den globale størrelsen som er dagens "musikologi."