

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. 1/4 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 Eegholm-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 slagertradition, 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 opsoge 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 ingeniunde 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. Klokken 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 'Bjeldeklang' 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 bjeldeklang.

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 forsegledes 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 festedeltagere 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 rammedes 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 social-semantiske 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 fjärda 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 tilføjelse, 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 iøjen- 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 Västerverige 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 repertoiret 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 flyver', 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 skilsmisssang 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. Repertoires 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 flyver' 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 orkester 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 betragtet 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 skelnen 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 repertoiret, 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 danskpop-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 midt-1980'erne 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 livmæssig 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 enkeballerne 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 læremester 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 youre 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 & Okay's 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.