DANSK MUSIKFORSKNING ONLINE / SÆRNUMMER 2018

MUSIKKENS INSTITUTIONER

Anja Mølle Lindelof og Charlotte Rørdam Larsen
De usynlige institutioner – fraværet af nutidige musikinstitutioner i dansk musikvidenskab 3

Morten Michelsen
I med- og modspil: Danmarks Radio, dansk musikliv og jazzens institutionalisering 13

Henrik Marstal
Gamle rammer, nye måder? En undersøgelse af sangbogens institutionelle status i Danmark i det tidlige 21. århundrede 29

Ole Brinth
Folkekirkens kirkemusikskoler
Om musik i kirken, om kirkemusik og om at uddanne kirkemusikere 49

Lars Ole Bonde
'Institutionen opera' i Danmark – 50 års udviklingshistorie 70

Lisbet Torp, Ulla Hahn Ranmar og Marie Martens
Musikmuseet – Musikhistorisk Museum & Carl Claudius' Samling
En udviklingshistorie 93

Rasmus Rex Pedersen
Musikbranchen i Danmark 120

Andreas Otte
Musikskolerne i Grønland – i spændet mellem formel og uformel læring 139

Lene Halskov Hansen
Forflytning af folkemusik fra "gulv til gulv"
En dansk folkemusikbevægelse i 1970-80'erne 161

Om forfatterne 180

DMO **DANISH**/DANSK **MUSICOLOGY**/MUSIKFORSKNING **ONLINE**

Dansk Musikforskning Online Særnummer, 2018: *Musikkens Institutioner*
ISSN 1904-237X

© forfatterne og DMO

DMO publiceres på www.danishmusicologyonline.dk

Udgivet med støtte fra Forskningsrådet for Kultur og Kommunikation

ANJA MØLLE LINDELOF OG CHARLOTTE RØRDAM LARSEN

De usynlige institutioner – fraværet af nutidige musikinstitutioner i dansk musikvidenskab

I den danske musikvidenskabelige forskningslitteratur udgør analyser af nutidige danske musikinstitutioner et meget lille område. Musikskoler, spillesteder, foreningsliv, koncerthuse, medier, konservatorier og højskoler er steder, hvor musik praktiseres, og som indrammer mange menneskers møder med musik. *Musikinstitutioner* fremkalder umiddelbart forestillingen om formidlende og producerende institutioner, hvis virke i mindre eller højere grad er formet af politiske rammebetingelser og betalt af statslige eller kommunale kulturstøttekroner. Omdrejningspunktet for dette særnummer af DMO er imidlertid at præsentere (artikler om) 'musikinstitutioner' i al deres bredde: Danmarks Radio, folkemusikkens huse, musikskolerne i Grønland, den danske musikbranche og dens delinstitutioner, opera i Danmark, kirkemusikskolerne, Musikhistorisk Museum og 'sangbogen' belyst som institution. Der er ikke alene tale om en stor spredning i arten af de institutioner, som behandles, men også af de perspektiver og interesser, som driver de forskellige undersøgelser. Fælles for artiklerne er imidlertid, at de alle beskæftiger sig med institutionernes rolle i og betydning for musiklivet og med de vilkår og dilemmaer, som karakteriserer musikkens institutioner i en samtidig kontekst.

Selvom forskning i (musik)institutioner betragtet ud fra et institutionelt perspektiv er sjælden i såvel musikforskningen som i humanistisk forskning i det hele taget, betyder det ikke, at der ikke findes litteratur, der behandler disse institutioner. Beskrivelser og vurderinger af institutioner er der mange af, og umiddelbart kan vi pege på fire forskellige typer: institutionsevalueringer, strategiske handleplaner, policy[1]-relaterede konsulentrapporter samt kulturpolitiske undersøgelser, som ofte ud fra et politisk og/eller et samfundsøkonomisk udgangspunkt analyserer musikinstitutionernes status og dilemmaer. Den første type er betinget af, at alle statslige og kommunale musikinstitutioner typisk evalueres med tre eller fire års mellemrum. I sådanne evalueringer[2] vurderes det, i hvor høj grad institutionerne lever op til de mål, som er beskrevet i de rammeaftaler, der er indgået mellem institution, stat og kommune. Sådanne rammeaftaler har været en fast del af dialogen mellem institutioner og ministerier/kommuner siden 1990'erne. Aftalerne er kontraktformer, som udstikker de overordnede rammer

1 Policybegrebet refererer til indholdet af en ført politik.
2 Evalueringerne vil være tilgængelige på de enkelte institutioners hjemmesider.

eller principper for institutionernes virke. Institutionsevalueringerne udføres i vid udstrækning ud fra disse i forvejen definerede rammer, idet de spørgsmål, der skal besvares, bygger på, hvorvidt og hvordan rammeaftalerne er opfyldt. Der er derfor tale om evalueringer, hvis rammer afspejler den politiske virkelighed (policy), de indgår i.

Den anden type er de strategiske handleplaner, der udstikker rammer for en (ny) policy. Det er rapporter, der indeholder state of the art-opsamlinger. I kulturministerielt regi inddrages – i behørigt hensyn til armslængdeprincippet – feltets egne aktører, dvs. dem, der har udført eller står for at skulle udføre handleplanernes nye tiltag. Heller ikke i disse tilfælde er der tradition for at inddrage (musik)forskningsmæssige perspektiver. Det gælder fx *Rapport til Statens Kunstråds Musikudvalg: Styrkelse af den rytmiske musik* fra 2010, som blev udarbejdet af medlemmer af det daværende Statens Kunstråds Musikudvalg[3] samt organisationsrepræsentanter, det gælder Kulturministeriets taskforce om orkesterudredning (Landsdelsorkestre) fra 2016,[4] mens rapporten *Musikskolerne i Danmark* (2017), udarbejdet af en tænketank nedsat af Kulturministeriet[5] faktisk inddrager forskere, men i rapporten fokuseres der på udfyldningen af de gældende rammer (af den gældende policy).

Den tredje type af musikinstitutionsanalyser laves af konsulentfirmaer på opdrag af Statens Kunstråds Musikudvalg som fx Rambøls *Analyse af pengestrømme og ressourcer i dansk musikliv* (2010) og Niras: *Analyse af danske musikfestivaler* (2010), mens Dansk Artistforbund, Dansk Musikerforbund, Danske Populær Autorer samt DJBFA i 2011 bestilte undersøgelsen *Kønsbalancen i Rytmisk Musik* (Niras). Sådanne rapporter inddrager forskere og leverer grundige analyser af mange forskellige forhold, men er samtidig karakteriseret af, at de skal svare på og forholde sig til de spørgsmål, som er blevet stillet af opdragsgiverne, og de er i meget høj grad baseret på forhåndenværende data, som indsamles fra rapport til rapport.[6]

3 Afsendere var Anders Laursen, formand for Dansk Musiker Forbund, Astrid Elbek, udviklingsleder ved Det Jyske Musikkonservatorium, Jakob Brixvold, sekretariatschef for Spillesteder dk, Leif Skov, medlem af Statens Kunstråds Musikudvalg, Steen Jørgensen, medlem af Statens Kunstråds Musikudvalg. Jan Ole Traasdahl, specialkonsulent i Kunststyrelsen, var sekretær for udvalget.

4 Rapporten er ikke offentligt tilgængelig, men taskforcen bestod af dirigenten Giordano Bellincampi, kontorchef Karin Marcussen fra Kulturministeriets departement samt enhedschef Henrik Wenzel Andreasen fra Slots- og Kulturstyrelsen, se i øvrigt Kommissorium for Orkesterudredning.

5 Tænketanken bestod af Søren Bojer Nielsen, direktør for Danmarks Naturfredningsforening, Henrik Sveidahl, rektor for Rytmisk Musikkonservatorium, Martin Gade, vicerektor for Syddansk Musikkonservatorium, Inge Marstal, professor emeritus, tidligere underviser på Det Kongelige Danske Musikkonservatorium, Asbjørn Keiding, medlem af Statens Kunstfonds Projektstøtteudvalg for Musik, Lena Schnack Mertz, formand for DMKL, Danske Musik- og Kulturskoleledere, Klaus Lynbech/Nina Ulf Jørgensen (udskiftet over perioden), henholdsvis formand for og generalsekretær i Dansk Musikskolesammenslutning, DAMUSA, Sofie Plenge, konsulent, udpeget af Kommunernes Landsforening, KL, Steen Lindgaard, kulturchef i Viborg Kommune, udpeget af Børne- og Kulturchefforeningen, BKF, Jesper Juellund Jensen, lektor, ph.d. ved Professionshøjskolen Metropol, udpeget af Uddannelses- og Forskningsministeriet samt Søren Beckmann/Mette Birk/Morten Outzen Larsen/Julie Heidemann (udskiftet over perioden), udpeget af Undervisningsministeriet.

6 Rapporten *Musikskolerne i Danmark* peger på, at man er "stødt på udfordringer med hensyn til tallenes sammenlignelighed over tid, idet der er anvendt forskellige opgørelsesmetoder." (Musikskolerne i Danmark 2017, 7).

Den sidste type, nemlig den kulturpolitiske forskning udgør et eget forskningsfelt. Imidlertid udøves den forskning i samtidens (musik)kulturinstitutioner, der forstår sig selv som kulturpolitisk af samfundsforskere og kun undtagelsesvist af musikforskere. Dette præger den kulturpolitiske forsknings fokus og kan ses som en pendant til, hvordan det er medieforskningen, som har formet og taget patent på diskussionen om indholdet af public service-begrebet – skønt en betydelig andel af fx DR's programudbud faktisk er musik (jf. Michelsen et al. 2018). Et eksempel er bogen *Hvad koster kulturen* (2013), der diskuterer kulturens institutioner ud fra økonomiske paradigmer. I denne slår økonomen Chr. Hjort-Andersen fast i indledningen til bogen, at han qua sin træning som økonom "er vant til at inddrage både producent- *og* forbrugerperspektiver" (Hjort-Andersen 2013, 11), men at forbrugerperspektivet nok er lidt nedtonet i den offentlige debat, samt at forbrugernes synspunkter kun kommer til orde "i form af markedets funktionsmåde. Hvis de ikke kan lide produktet, køber de det ikke." (Hjort-Andersen 2013, 11). Hjort-Andersen forstår i høj grad kultur som varer og efterlyser som økonom forbrugernes perspektiv.

Men kan musikinstitutioners betydning udelukkende begribes ud fra det, de producerer her og nu? Kunne en musikforsker pege på andre værdier af musikproducerende institutioner end forholdet mellem institution og størrelsen af tilskud til billetkøb, når betydning af kultur skal vurderes? Og kunne det og de bidrage med ny viden til den aktuelle og fortsatte debat om kulturens institutioner og deres dilemmaer i det 21. århundrede? Den opgradering, der er sket af fx kunstinstitutioner og museer gennem samarbejde mellem forskningsinstitutioner, og som har resulteret i en voksende forskningsinteresse for kuratering, digital formidling og andre udstillings- og formidlingsorienterede praksisser, har ikke på tilsvarende måde fundet sted inden for musiklivets institutioner. Kunstinstitutioner og museer har siden 1990'erne skullet styrke og kvalificere deres formidling til publikum gennem styrkelse af forskningen på området, hvilket har udmøntet sig i ph.d.-programmer og krav om stærk kunsthistorisk faglighed, såfremt man skulle opretholde sit statstilskud. Museerne har forøget deres besøgstal og øget deres forskning, hvilket igen har legitimeret disse institutioner i kulturpolitisk sammenhæng og gjort museumsforskning og kuratering til en del af de kunstfaglige uddannelser. De musikvidenskabelige miljøer er ikke i samme grad blevet stimuleret med tilsvarende bevillinger, der målrettet kunne fremme og kvalificere et samspil med det omgivende musikliv og besvare spørgsmål om det stats- og kommunalt understøttede musikliv, om musikinstitutioners aktuelle udfordringer og i det hele taget styrke kvalificeret musikvidenskabelig stillingtagen til disse. At beskæftige sig med institutionernes formidling, at påpege, hvad institutionerne formår, og hvordan de legitimeres, indgår derfor ikke som en uomgængelig del af den musikvidenskabelige forskning eller musikuddannelsernes curriculum. Det er på tide også inde fra miljøerne at gøre opmærksom på musikinstitutionernes aktuelle betydning og demokratiske potentiale og at bidrage til diskussionen af deres samfundsmæssige legitimering ud fra en musikvidenskabelig optik. Det vil også styrke musikvidenskabens legitimitet at forbinde sig til institutionerne uden for murene.

Institutioner og institutionalisering

Hvad forstår vi overhovedet ved institutioner? I *Den Danske Betydningsordbog* kan man læse om følgende tre forskellige betydninger af navneordet institution:

1. foretagende, der står for bestemte opgaver, som regel af samfundsmæssig karakter
2. bygning eller gruppe af bygninger, der er indrettet til et bestemt formål, fx et værested for unge eller et pasningssted for børn
3. fast etableret ordning eller sædvane

For det første refererer institutionsbetegnelsen altså typisk til offentlige institutioner (statslige, kommunale, selvejende), som har til formål at løfte samfundsmæssige opgaver. For det andet kan der være tale om konkrete steder og bygninger, som er målrettet sådanne forehavender. For det tredje kan man tale om en institution som en etableret praksis, der kan have hjemmel i lovgivning eller være mindre formaliseret, fx som et sæt konventioner eller rutiner, og som genkendes i en dagligdagsbrug af ordet om noget, der har eksisteret i lang tid. Med andre ord er der inden for rammerne af en institutionsanalyse tale om et ganske bredt spektrum af analyseobjekter og dertilhørende mulige analytiske perspektiver, som omfatter både et (offentligt) opdrag og intention, den fysiske materialisering af dette i form af fx bygninger og arkitektur og den givne praksis blandt de aktører, som indgår i institutionens virke. Fælles for tilgangene til institutionsanalyse er en grundlæggende interesse for forholdet mellem strukturer og aktører, mellem (kultur)politik og daglig praksis, eller det, som Kristian Himmelstrup i sin diskussion af kulturelle institutioner definerer som et "dobbelt institutionsbegreb" (Himmelstrup 2013, 252). Dette rummer såvel konkret lovgivning og fysiske bygninger som ideer og forestillinger om institutionel funktion.

Lovgivning og kulturstøtte spiller en vigtig rolle for musikinstitutionel praksis. Det samme gør de enkeltpersoner og fagkollektiver, som driver institutionerne og optræder både på scenen og i kulisserne. Definitionen rummer således en indbygget dobbelthed, idet der på én gang er tale om noget fikseret – noget, der er bred enighed om værdien af, som manifesterer sig i mursten, og/eller som er fast etableret, og som begrænser aktørernes handlinger – og på den anden side om en praksis, som peger på aktørernes betydning for, at det, der er institutionaliseret, kan opretholdes og kan forskydes over tid. Som en følge deraf fører en interesse i institutioner nærmest uundgåeligt til en kritisk analyse af det, der ligger til grund for institutionen, nemlig institutionaliseringsprocessen og de forhandlinger og værdisætninger, den bygger på. Det medfører også et behov for at forstå institutioner som performative i den forstand, at de opretholdes og forandres gennem praksis. Det, at institutioner repræsenterer noget fælles etableret – altså noget, der er generel samfundsmæssig enighed om betydningen af – er et væsentligt kendetegn. Forholdet afføder to grundlæggende og modsatrettede syn på institutioner som sådan.

Den engelske medieforsker Paddy Scannell beskriver fra et mediehistorisk perspektiv disse positioner som defineret af hhv. et tillidsperspektiv ("a hermeneutics of trust"), som lægger vægt på den omsorg, et samfund viser for borgerne gennem institutionerne, og af skepsis ("a hermeneutics of suspicion"), som bygger på en kritik af den eksklusionsmekanisme, som altid vil være et resultat af den fiksering, som enhver institutionalisering indebærer (Scannell 2013, 17). Man kan sige, at opbygningen af velfærdssamfundets kulturinstitutioner grundlæggende repræsenterer det tillidsfulde blik og har resulteret i, hvad Peter Hanke i bogen *Kulturens skjulte styrker* beskriver som institutionalisering som "en nødvendig del af kulturlivets *brand*" (Hanke 2010, 76). Uden at definere sig selv som institutionsanalyser udvidede en række internationale studier i 1990'erne tillidsperspektivet og pegede på, hvordan forskellige institutionelle rammesætninger understøttede specifikke musikalske praksisser (Finnegan 1990, Dyrssen 1995, Small 1998), mens det mere skeptiske perspektiv bl.a. kunne genfindes i en række sociologisk inspirerede analyser af institutioner som ekskluderende bærere af bestemte typer af social og kulturel kapital. Her er Georgina Borns analyse af IRCAM, *Rationalizing culture* (1995), et illustrativt og tidligt eksempel. Et andet eksempel på den kritiske tilgang er fx performancestudiers situationelle fokus, hvor *disciplinering* bliver fortolkningsrammen for teatersalens "passive indramninger af performance, som opretholder (fremfor at udfordre) kunstformen og disciplinerer det kollektive publikum som velopdragne borgere fremfor aktive deltagere." (Hannah 2008, 135, vores oversættelse). Tilsvarende har forestillingen om institutioner i forandring afgørende betydning for de seneste årtiers diskussion af kulturinstitutioner.

Musikinstitutioner i et samtidigt, kulturpolitisk perspektiv

Flere af de institutioner, som er genstand for artiklerne i dette særnummer, er etableret, før offentlig kulturpolitik i Danmark første gang blev defineret som et særskilt felt med sit eget ministerium med oprettelsen af Kulturministeriet i 1961. I dag synes denne form for kulturpolitik under pres fra fremvæksten af en stærk (for)brugerkultur, omfattende medialiseringsprocesser og oplevelsesøkonomiske diskurser. Her udfordres de etablerede kunstinstitutioner af nøgleord som det midlertidige, urbane, digitale, bærbare og interaktive, og det skaber store legitimitetsudfordringer for den førte kulturpolitik.

Den norske kulturpolitiske forsker Per Mangset forudser i artiklen "The end of cultural policy?" ligefrem kulturpolitikkens endeligt, i hvert fald en kulturpolitik, som kendetegner vestlige demokratier, netop fordi kulturpolitikken ikke er tilpasset de transformationsprocesser, som kendetegner samtidens samfund (Mangset 2018, 1). Forandringerne medfører, at de kulturministerielt støttede institutioner ikke længere på forhånd er sikret politisk legitimitet, og deres professionelle praksis bliver ikke værdsat i samme grad som tidligere. Det kommer til udtryk på forskellige måder, som fx gennem et nyt fokus på 'kuratering', 'deltagelse' og 'publikumshåndtering'. Med inspiration fra sociologiens institutionsstudier taler man fx om *ny-institutionalisme* som en ny model for kuratorisk praksis i forhold til kunstmuseer (Ekeberg 2003), og med

inspiration fra medievidenskabens publikumsforskning har *publikumsudvikling* i nogle år været et buzzword (se fx Lindelof 2014). Begge betegnelser peger på et behov for forandring af de etablerede, statsstøttede, mellemstore kulturinstitutioner indefra, og på et ønske om såvel et kritisk-refleksivt blik på egen praksis som en udvidelse af institutionernes aktiviteter med særligt fokus på socialt engagement.

I bogen *Kulturpolitikk* (2017) udfolder Mangset sammen med Ole Marius Hylland det omtalte kulturpolitiske skred ud fra otte punkter: 1) spørgsmål om demokratisering, 2) de museale kulturformer, 3) det digitales betydning, 4) den private kulturstøtte, 5) globaliseringen, 6) den nationale forankring, 7) nye typer af legitimeringer for kultur og 8) spørgsmålet om kulturpolitikkens tilhørsforhold. De to forskere redegør for, hvordan spørgsmålet om demokratisering bliver tydeligt i forhold til kravene til musikinstitutioners repertoire, præsentationsformer og brugere. Problematikken er en underliggende udfordring for den enkelte institution og for det generelle landskab af musikinstitutioner og handler om såvel programlægning og brugere som geografisk placering. Den offentlige kulturpolitiks udgangspunkt har historisk set været forstået som demokratisk, idet den har skullet formidle kunst og kultur til befolkningen uanset baggrund og bosted. Idéen med indførelsen af en kulturpolitik og et kulturministerium var i første omgang en demokratisering, som skulle sikre adgang til kunst og kultur for alle. Hvor demokratiseringen i begyndelsen betød, at kunst og kultur skulle ud til alle, relativeredes kulturbegrebet, så man i 1970'erne snarere talte om kulturelt demokrati som noget, der afspejlede befolkningens forskellige kulturelle præferencer. Denne udvidelse af kulturbegrebet og dertilhørende forestillinger om kvalitet og værdi er fortsat siden, og i forlængelse heraf kan det ikke undre, at der bliver stillet spørgsmål til de historisk definerede, kulturelle institutionaliseringsprocesser. Det er med andre ord langtfra entydigt, hvad det vil sige for en institution at skabe produktioner af høj kvalitet. Ofte spiller en kulturel høj/lav-dikotomi ind i diskussionen om, hvad kvalitet er. Dertil kommer et nyt fokus på publikums sammensætning. Institutionerne skal ikke alene gerne have flere besøgende, men også gerne nye brugere, som repræsenterer nogle af de befolkningsgrupper, som er statistisk underrepræsenteret i publikumssammensætningen. Det gælder orkestre såvel som musikskoler. På den måde bliver demografisk repræsentation et billede på en ny måde at forstå institutionernes demokratiske (og dermed økonomiske) legitimitet. Et ældre, hvidt og veluddannet stampublikum er fx ikke så godt som et yngre, interkulturelt sammensat publikum, hvilket betyder mange udfordringer for kunstarter, der ganske vist har et publikum, men ikke det rigtige eller ønskværdige i forhold til ovenstående. De mangfoldige forestillinger om kvalitet og værdi hænger sammen med det, Mangset og Hylland betegner museale kulturformer. De peger på, at det var de stigende omkostninger ved 'den levende musikopførelse', som overhovedet betingede tilskuddene til kultur i efterkrigstiden (Mangset og Hylland 2017, 392), og henviser til økonomerne Baumol og Bowens klassiske påpegning af, at det i 1780 tog fire strygere 40 minutter at opføre en kvartet af Mozart – samme varighed, som det tog fire strygere at opføre en kvartet af Mozart ved en koncert i 1966. Økonomerne viste, hvordan koncertens manglende mulighed for stordriftsfordele og instrumenternes akustiske beskaffenhed betød, at strygekvartettens lyd kun kunne nå

ud til et begrænset antal lyttere ad gangen, hvilket ville betyde tiltagende udgifter uden mulighed for at rationalisere, når talen faldt på koncertopførelser af musik.

Udviklingen af digital teknologi hænger ganske tæt sammen med vores forståelse af, hvad musik er. Det digitale ændrer ikke alene produktionsvilkår og forbrugsmønstre, men myndiggør også aktørerne og giver dermed også nye muligheder for demokratisk udfoldelse. Mangset og Hylland spørger, om den digitale revolution og fremvæksten af nye medier slår begrundelserne for koncertens 'museale' opførelser i stykker? Publikum har på én gang flere muligheder, samtidig med at det ser ud til, at det digitale også betyder mere reducerede og ensrettede valg. Det har afgørende betydning for forståelsen af musikbranchen, og magtforholdet imellem de institutioner, den udgøres af.

I dette kultur- og medielandskab bliver kulturinstitutionerne på samme tid bedt om at agere på markedets præmisser og om at løfte specifikke samfundsmæssige opgaver med fokus på bevaring og formidling, en opgave, som i sig selv er svær at løfte. Mangset og Hylland nævner, at et fravær af kulturstøtte især vil ramme den kanoniserede kunst og avantgardekunsten, ligesom man ikke som nu vil kunne yde støtte til potentielle 'kunstneriske genier', som ikke selv vil være i stand til at slå igennem. Ser vi på de institutioner, som er repræsenteret i dette særnummers artikler, er det dog langtfra alene den kanoniserede kunst, avantgardekunsten eller genierne, der ville lide under manglende støtte. Heller ikke den på en gang nationale og verdensvendte blanding af kulturarv og håndværk, som praktiseres på Musikmuseet, ville kunne fungere på markedsvilkår, ligesom fx musikskolerne.

En anden udfordring for kulturpolitikken er, at kulturlivet globaliseres i stadig højere grad, men at den offentlige kulturpolitik i vid udstrækning er national og lokal. Mangset og Hylland henviser fx til den danske kulturkanon fra 2006, som skulle definere, hvad der var dansk kulturarv, og analyserer tiltaget som et højrepopulistisk modspil til øget kulturel globalisering og indvandring. De konstaterer, at de traditionelle begrundelser for offentlig kulturpolitik, nemlig kunst for kunstens egen skyld, kultur som udtryk for national enhed og stolthed og kulturpolitisk støtte som en sikring af kulturelt demokrati ikke længere er uangribelige. Kulturpolitiske indsatser begrundes stadig oftere med eksterne begrundelser, som fokuserer på effekter inden for sundhed, turisme, økonomi, regional udvikling etc. Det fører Mangset og Hylland til at diskutere, om kulturpolitikken bliver unødigt bureaukratisk og sektoriseret af at blive forstået som en specifik forvaltningsfaktor, når nu kultur i højere grad bliver set som et aspekt af alle sektorer? Svækker eller styrker det kulturområdet, at det for at fremstå legitimeret i stigende grad kobles på andre politikområder? Og hvad betyder det, at spørgsmålet om legitimitet bliver til det helt afgørende i diskussionerne af musikkens institutioner.

Aktuelle legitimiteringsudfordringer

Kulturpolitikforskeren Dorte Skot-Hansen forklarer de forskellige logikker, der styrer kulturlivet, i sin model for kulturpolitiske rationaler – en ekspressiv logik, der vægter oplevelsen, og hvad kulturen *betyder*, med et underliggende oplevelsesrationale, og en instrumentel logik, som i højere grad fokuserer på, hvad kulturen *gør*, med et under-

liggende rationale om virkning og effekt (Skot-Hansen 2006, 34, her citeret fra Kann-Rasmussen, 80). Såvel Mangset og Hylland som Skot-Hansen er enige om, at institutionerne ser ud til at skulle forholde sig mere og mere til en instrumentel logik, når de igennem deres egen praksis skal dokumentere, at de er betydningsfulde, at de nytter. Institutionerne selv er blevet ladt tilbage med et ansvar for hele tiden at sikre legitimitet i omverdenen, samtidig med at den politiske agenda for legitimitet i stadig højere grad fokuserer på publikumssammensætningens repræsentative karakter og på institutionernes 'impact' (Lindelof 2014).

Opsamlende påpeger Nanna Kann-Rasmussen, at opfattelsen af, hvad der er vigtigt i kulturpolitikken, er gået fra en forståelse af kunst som noget, der havde en iboende værdi (inspirationsregimet, mæcenen, der er uafhængig af andres (kvalitets)domme), over etableringen af Statens Kunstfond (der understøttede kunst for alle) til en større vægtlægning på gen- og anerkendelse (brugen af meningsdannere) og endelig et fokus på oplevelsesøkonomi og kunstens markedsmæssige værdi. Hver af disse opfattelser eller forståelser forstår sig selv som legitime, men gør det ud fra forskellige rationaler (Kann-Rasmussen 2016, 81).

Nærværende nummer skal forstås som et bidrag til at udvide og udvikle sådanne rationaler, så institutionernes vilkår og dilemmaer kan diskuteres i og med bidrag fra en musikfaglig sammenhæng.

Artiklerne er alle skrevet ud fra et institutionelt perspektiv. Flere af dem synliggør, hvordan specifikke institutioner fremstiller deres egen historie og grundfortælling og herigennem, hvordan de forstår de sig selv som institutioner, og man kan som læser blive klogere på bl.a. Musikmuseet, kirkemusikskolerne og folkemusikkens huse. Disse artikler er båret af stor empirisk viden og er at betragte som grundforskning i den forstand, at de bidrager til en første systematisk indsamling af viden og afdækning af feltet. Andre artikler fokuserer på et bredere felt af institutioner og institutionelle relationer, som det fx kommer til udtryk i forholdet mellem formel og uformel læring i musikskolesammenhæng, i form af en netværksanalyse af de mange institutioner, som udgør den danske musikbranche, og af udviklingen af opera som institution i dansk musikliv. Fælles for artiklerne er deres fokus på, hvordan forholdet mellem enkeltpersoner, lovgivning og konkrete, materielle forhold er integrerede elementer i de beskrevne udviklingshistorier. Forfatterne repræsenterer et meget bredt spektrum af positioner inden for musikforskning i Danmark og afspejler dermed også interesser, som spænder fra et meget praksisnært fokus til en begrebsmæssig og teoretisk interesse. Arbejdet med artiklernes tilblivelse og den løbende dialog med forfatterne har været både givende og krævende, og det har vist, at arbejdet med institutioner fra forskellige perspektiver rummer mange indsigter for alle involverede. Det peger på, at dialogen er ønsket, men også påkrævet. Det er vores håb, at vi med særnummeret af DMO kan være med til at bygge bro fra musikforskning til musikinstitutioner, således at man fra begge sider kan bidrage til en fælles forståelse for samspillet mellem interne og eksterne interesser og ikke mindst til at synliggøre og sandsynliggøre musikinstitutionernes roller og kvaliteter i det aktuelle kulturpolitiske landskab.

Referencer

Analyse af danske musikfestivaler. 2010. Niras for Statens Kunstråds Musikudvalg.

Analyse af pengestrømme og ressourcer i dansk musikliv. 2010. Rambøl Management Consulting for Statens Kunstråds Musikudvalg.

Born, Georgina. 1995. *Rationalizing Culture*. Los Angeles: University of California Press.

Den Danske Betydningsordbog. 2014, redigeret af Henning Bergenholtz et al. https://www.ordbogen.com

Dyrssen, Catharina. 1995. *Musikens rum: Metaforer, ritualer, institutioner: en kulturanalytisk studie av arkitektur i och omkring musik*. Göteborg: Chalmers Tekniska Högskola, Arkitektur-Byggnadsplanering.

Ekeberg, Jonas, red. 2003. *New Institutionalism, Versted#1*. Oslo: Office for Contemporary Art.

Finnegan, Ruth. 1990. *The hidden musicians: music-making in an English town*. Cambridge: Cambridge University Press.

Hanke, Peter. 2010. *Kulturens skjulte styrker*. København: Gyldendal Public.

Hannah, Dorita. 2008. "State of crisis: Theatre architecture performing badly." In *Exhibition on the stage. Reflexions on the 2007 Prag: Quadrennial*, redigeret af Arnold Aronson. Prag: Divadelní ústav.

Himmelstrup, Kristian. 2013. *Kulturformidling. Grundbog i kulturens former og institutioner*. København: Hans Reitzels Forlag.

Hjort-Andersen, Christian. 2013. *Hvad koster kulturen?* København: Jurist- og økonomiforbundets Forlag.

Kann-Rasmussen, Nanna. 2016. "Rationaler som retfærdighedsregimer i kulturpolitikken". *Nordisk Tidsskrift for Informationsvidenskab og Kulturformidling*, 5(2): 79-83.

Kommisorium for orkesterudredning. 2016. Kulturministeriet https://kum.dk/fileadmin/KUM/Documents/Nyheder%20og%20Presse/Pressemeddelelser/2016/Kommissorium_for_orkesterudredning.pdf. Tilgået 10. oktober 2018.

Kønsbalancen i rytmisk musik. 2011. Niras. https://www.kunst.dk/fileadmin/_kunst2011/user_upload/Dokumenter/Musik/Koensbalancen_-_statusrapport.pdf. Tilgået 10. oktober 2018.

Lindelof, Anja Mølle. 2014. "Publikumsudvikling – strategier for inddragelse eller institutionel udvikling?" *K&K* 43 / 118.

Mangset, Per. 2018. "The end of cultural policy? 1." *International Journal of Cultural Policy*, 1-14. DOI: 10.1080/10286632.2018.1500560

Mangset, Per og Ole Marius Hylland. 2017. *Kulturpolitikk: organisering, legitimering og praksis*. Oslo: Universitetsforlaget.

Michelsen, Morten, Iben Have, Anja Mølle Lindelof, Charlotte Rørdam Larsen og Henrik Smith-Sivertsen, red. 2018. *Stil nu ind … Danmarks Radio og musikken*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.

Musikskolerne i Danmark. 2017. Musikskoletænketanken. Kulturministeriet.

Rapport til Statens Kunstråds Musikudvalg fra arbejdsgruppen vedrørende styrkelse af den rytmiske musik. 2010. Kulturministeriet: Statens Kunstråds Musikudvalg.

Scannell, Paddy. 2013. *Television and the Meaning of Live*. Cambridge: Polity Books.
Small, Christopher. 1998. *Musicking: the meanings of performing and listening*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press.

MORTEN MICHELSEN

I med- og modspil: Danmarks Radio, dansk musikliv og jazzens institutionalisering

Organiser dig!

I dansk musikliv var tiden fra forrige århundredeskifte og til ca. 1930 en tid for organisering. Forskellige politiske og erhvervsmæssige organiseringer var gået forud som en del af bevægelsen hen mod et moderne kapitalistisk samfund og en samfundsmæssig modernitet præget af begyndende moralske såvel som juridiske frisættelser og muligheder for forhandlinger af identitet (Fornäs 2004). På musikkens område havde koncertlivet allerede fundet sine organisationsformer i det 19. århundrede i forskellige mere eller mindre selskabelige foreninger. Det nye efter århundredeskiftet var, at alle de, der på den ene eller anden måde tjente penge på musik, fandt sammen på forskellig vis hinsides stadsmusikantvæsen og selskabelige foreninger. De udøvende musikere var de første. De begyndte allerede i 1870'erne parallelt med andre arbejdstagergrupper så småt at danne lokale foreninger. Først i 1911 blev det til én landsdækkende forening. Kirkens musikere var tidligt ude med Dansk Organist- & Kantorsamfund af 1905, og enkelte af de udøvende kunne også organisere sig i et af de to solistforbund, Dansk Solist-Forbund (1918) eller Solistforeningen af 1921. Senest tilkomne før Anden Verdenskrig var Dansk Kapelmesterforening (1937). Dansk Tonekunstnerforening (1903-), en fælles sammenslutning for komponerende og udøvende, var desuden blandt de første foreninger. De kom især til at spille en rolle som musiklivets repræsentation i forbindelse med diverse tiltag fra myndighedernes side. Dansk Komponistforening (1913-) og Dansk Revyforfatter og -Komponistforening (1918-, videreført som DPA, Danske Populær Autorer) var begge foreninger for de skabende kunstnere, den ene for de mere seriøse, den anden for de mere underholdende. Musikundervisernes forening, Dansk Musikpædagogisk Forening, kan spores tilbage til 1898. Det var langtfra kun i Danmark, at organisationerne vældede frem. Det skete over hele Europa, og det gav anledning til intensiveret, internationalt samarbejde på alle de forskellige niveauer.

Sammen med foreningerne for skabende og udøvende kunstnere dannedes forskellige musikbrancheforeninger. Hotel- og restauratørforeningen (nu Horesta, 1884-) var frem til 1960'erne en vigtig arbejdsgiverforening for musikerne, og Dansk Musikforlæggerforening (1931-) var også central, mens Dansk Musikhandlerforening (1904-76) og Dansk Grammofonhandler-Forbund (1931-72) spillede mindre vigtige

roller.[1] Som et specielt fænomen afstedkom radioens fremvækst en lang række lytterforeninger baseret på geografi, religion, klassetilhørsforhold eller politisk overbevisning. Mange af alle disse forskellige foreninger udgav medlemsblade, hvor en række debatter om radio og anden mekanisk musik fandt sted, ligesom enkelte specialmagasiner møntet på offentligheden så dagens lys.[2]

Med så gennemgribende en organisering af de forskellige interesser i musiklivet, en rivende musikteknologisk udvikling og en generel vækst i løbet af 1920'erne pressede behovet sig på for en ny type organisationer, der kunne fordele de mange nye indtægter mellem det store antal aktører fra det stigende antal danserestauranter og biografer (Wiedemann 1982, 69-73, Lauridsen 1994), det stigende pladesalg (Hein 2003, 38-45) og det stigende nodesalg (Gravesen 2007). Hele rettighedsområdet havde udviklet sig langsomt siden 1850'erne, men i Danmark blev der først etableret en relevant lovgivning i begyndelsen af 1900-tallet. Hvad der senere blev til NBC (Nordisk Copyright Bureau) kom til i 1915, og mere afgørende kom KODA (Komponistrettigheder i Danmark) til i 1926. Den første tog sig af de mekaniske rettigheder, den anden af fremførelsesrettighederne. KODA's systematisering af opkrævningssystemet gjorde, at en stadig større pengestrøm flød i specielt komponisternes retning, og komponistorganisationerne holdt sig ikke tilbage med kampagner om at spille dansk.

Det var i dette organisatoriske landskab, at radiomediet voksede frem, først forsigtigt, og siden ganske kraftigt med statens monopolisering af retten til at udsende radiosignaler i 1925. I løbet af de næste 15 år nåede de statskoncessionerede radiobølger ud til langt størsteparten af befolkningen, og licensindbetalingerne gjorde radioen formuende. Institutionen var fra begyndelsen parat til at betale til KODA, og frem til 1950 steg bidraget fra 35.000 kr. til 800.000 kr. Radiopengene udgjorde ca. halvdelen af KODA's samlede årlige indtægter (Friis 1951, 71).[3] Alene af den grund blev Statsradiofonien utrolig vigtig for dansk musikliv. Dertil kom, at radioen fastansatte ensembler, hvoraf et blev til underholdningsorkestret med i begyndelsen 22 mand, et andet blev symfoniorkestret, der i 1948 nåede op på 92 mand, og samtidig brugte man et væld af musikere udefra i kortere eller længere tid ad gangen. Endelig blev der fra 1930'erne og frem til P3's oprettelse i 1963 sendt 6-7 timers musik daglig, hvilket betød, at de mange lyttere blev tilbudt mere – og mere varieret – musik, end de nogen sinde før havde haft mulighed for at lytte til. Disse forhold gør tilsammen, at det ikke er overdrevet at hævde, at Statsradiofonien/Danmarks Radio/DR (i det følgende: DR) har været den største og mest dominerende institution i dansk musikliv

1 De to sidstnævnte organisationers ophør er bestemt ud fra det år deres medlemsblade stoppede udgivelsen.

2 Blandt de sidste var *Dansk Musiker-Tidende* (1911-), *Dansk Musik Tidsskrift* (1925-2010), *Grammofon og Musik* (1931-36 og 1939-55), *Ord og Toner* (1936-), *Musik og Handel. Organ for Musikalie- Grammofon- samt Musikinstrumentbranchen* (1930-76), *Musikbladet* (1936-51), *Meddelelser fra Dansk Organist- & Kantor-Samfund af 1905* (1920-1934), *Rytmer, Tidsskrift for moderne Dansemusik* (1936-43) og *Jazzrevy* (1935-42).

3 I sidste halvdel af 1920'erne svingede timelønnen for en arbejder mellem 1,30 kr. og 1,50 kr. (Dansk Arbejdsgiverforening 2007, 18). Med en 48-timers arbejdsuge gav det en ugeløn på mellem 62 og 72 kr. I 1920'erne var licensen 10 kr. for krystalmodtagere og 15 kr. for lampemodtagere (Nielsen 1930, 56).

langt op i det 20. århundrede, både som initierende, som medierende og som diskursdefinerende. Rent økonomisk har DR bidraget afgørende til udviklingen og opretholdelsen af dele af musiklivet gennem værkbestillinger, gennem aflønning af musikere og ved at afspille fonogrammer.

På trods af denne dominans har DR hele tiden indgået i med- og modspil med de nævnte musikorganisationer og med uendelig mange andre, fx landsdelsorkestrene, pladeselskaberne, genreorganisationer og -foreninger, spillesteder, festivaler og lokale og kommercielle radiostationer. Og endnu mere vigtigt er DR til stadighed blevet udfordret af musikere, der konstant har fundet på ny og nogle gange meget anderledes musik. Det betyder, at selvom DR har påvirket musiklivet enormt gennem snart 100 år, så har musiklivet omvendt ligeledes haft stor indflydelse på DR. Der har været en stadig udveksling, og det har skiftet, hvem der var den stærkere.

I det følgende vil jeg undersøge dette med- og modspil nærmere. Først ved at antyde nogle begreber, der kan hjælpe til at forklare de temmelig komplekse relationer nærmere, dernæst ved at give en række konkrete eksempler på med- og modspil, og sidst ved at gå mere i dybden med nogle aspekter af specielt forholdet mellem jazzen og DR ud fra et spørgsmål om, hvordan DR har bidraget til institutionaliseringen af jazzen. Eksemplerne er taget fra DR's radioaktiviteter, fordi musikken i et længere historisk perspektiv har været tættere knyttet til radio- end til tv-mediet, og rent praktisk fordi meget af den tilgrundliggende forskning stammer fra radioforskningsprojektet Ramund.[4]

DR som organisation, assemblage og gatekeeper

Det, jeg her stiller over for hinanden – et musikliv og en organisation – er to meget forskellige størrelser. Det første et stort og uensartet netværk, der i princippet kun er afgrænset af at have med musik i en eller anden forstand at gøre inden for et geografisk defineret område (Danmark), det andet en mangeartet størrelse: fx en arbejdsplads, som kun medarbejdere med identitetskort har adgang til, og et kommunikativt fællesskab, som involverer alle dem, der lytter og producerer. Samtidig med at organisation og musikliv kan analyseres som forskellige og sættes op som modsætninger, fx i forhandlinger mellem DR og musikernes fagforeninger eller KODA, er de også uomtvisteligt infiltreret i hinanden. DR er fx med sine mange koncertarrangementer en del af musiklivet, og musiklivet rækker langt ind i DR via de mennesker, der arbejder der, bl.a. fordi rigtig mange har en eller anden form for musikuddannelse og/eller musikerfaring. Men samtidig er DR på andre områder ikke en del af musiklivet, fordi de fleste beslutninger på øverste niveau ikke berører musiklivet, og fordi de fleste redaktioner ikke beskæftiger sig noget videre med musik. Men når (dele) af DR beskæftiger sig med

4 Se ramund.ikk.ku.dk for nærmere oplysninger om forskningsprojektets formål og resultater. Et andet projekt af betydning for denne artikel er LARM (se dighumlab.org/learning-resources/brugermanual-til-larm-fm-2/ for information). Selve basen, der indeholder detaljerede skriftlige oplysninger om udsendelser siden 1925, langt de fleste overlevende optagelser af radioudsendelser (ca. 1,5 mio. timer) samt annotationsredskaber til disse, kan findes på www.larm.fm.

musiklivet, er der mange muligheder: som integreret deltager eller som en blandt flere aktører. Alle de relationer vil jeg omtale som musikradio, det vil sige stederne, strukturerne og praksisserne, hvor musik- og radiokulturer mødes på forskellig vis.

Begrebet institution er blevet brugt om fænomener på forskellige abstraktionsniveauer. I sin mest generelle betydning kan institution referere til komplekse, sociale sfærer eller sektorer som fx familien, kirken, medierne eller koncertlivet, og dets fortalere prøver ofte at begribe både nogle strukturelle og nogle praksisrelaterede kvaliteter. På et mere konkret niveau kan sådanne sektorale institutioner omfatte en række konkrete institutioner, fx institutionen DR som en del af institutionen massemedier. Stadig mere konkret er det muligt at bestemme dele af DR som institutioner, fx underholdningsafdelingen eller symfoniorkestret. Og endelig kan man metaforisk omtale enkeltpersoner som institutioner, fx programværten Jørgen de Mylius eller oboisten Waldemar Wolsing. I denne forbindelse er det mellemste niveau det vigtige, og perspektivet vil skifte en smule mellem DR som helhed og DR's musik- og musikudsendelsesproducerende enheder.

Det er nærliggende at overskride den traditionelle institutionsanalyse, der primært fokuserer på institutionen som struktur, og følge den såkaldte nyinstitutionalisme, der ud over strukturerne også fokuserer på institutionernes regler, praksisser, diskurser og normer, og ikke mindst på, at de ikke er dannet en gang for alle, men er i stadig forandring i udvekslingen med det omgivende samfund (Lecours 2005, 7). Greenwood et al.s "arbejdsdefinition" kan inddrages her for en nærmere forståelse af institutionsbegrebets betydning: "we understand the term to refer to more-or-less taken-for-granted repetitive social behaviour that is underpinned by normative systems and cognitive understandings that give meaning to social exchange and thus enable self-reproducing social order" (2008, 5). I forlængelse heraf nævner Greenwood et al., at de fleste samfundsvidenskabelige forskere rent faktisk fokuserer på det mellemste niveau (i dette tilfælde DR eller dele heraf), og at de oftest omtaler dette niveau som bestående af organisationer for at kunne adskille dem fra et mere generelt institutionsbegreb. Den sprogbrug vil jeg tilslutte mig.

Et eksempel på en af de overordnede, samfundsmæssige institutioner, som DR som organisation er en del af og samtidig påvirker, er den danske udgave af demokratiet som sådan – blandt andet udtrykt i de historisk forskelligartede diskussioner om public service. Et andet eksempel er, at det er muligt at anskue musikalske genrer som institutioner, som organisationen DR både indgår i og påvirker. Mens Greenwood et al. fremhæver, at institutionerne reproducerer sig selv, understreger Lecours, at institutionerne er i stadig forandring. Begge aspekter er vigtige, men i denne forbindelse er institutionaliseringsprocesserne de mest interessante og leder til spørgsmålet om institutionaliseringen af jazz i Danmark. Meyer og Rowan bestemte allerede i 1977 institutionalisering som "the process by which 'social processes, obligations, or actualities come to take on a rule-like status in social thought and action'" (citeret i Greenwood et al. 2008, 6). Institutionalisering af musikgenrer kan således omfatte fastlæggelse af konventioner for bedømmelsen af, hvad der er godt og dårligt, den kan omfatte opbygningen af et kanonisk repertoire og en gruppe af kanoniserede

udøvende, den kan omfatte netværk af ikke-udøvende aktører samt konventioner for publikums opførsel og meget andet.

Institutionalisering har ofte retning mod oprettelsen af fysiske og symbolske udtryk for institutionen. For flere genrers vedkommende er de blevet knyttet til specifikke bygninger såsom kirker, teatre, massemediedomiciler, koncertsale og spillesteder, men også uddannelsesinstitutioner som (igen) kirker, konservatorier og musikundervisningslokalerne i det almindelige uddannelsessystem fra folkeskole til universitet. De ovennævnte sammenslutninger, der dukkede op i første del af 1900-tallet, bidrog også til en institutionalisering. Blandt de mere symbolske kan nævnes formaliseringen af musikalske praksisser i undervisningsplaner og eksamenskrav, prisuddelinger, anmelderlav osv. Kun få genrer gennemløber alle disse udtryk, mens flere genrer kun bliver 'lettere' institutionaliseret. Som citatet fra Meyer og Rowan ovenfor antyder, indebærer institutionalisering ofte det, man inden for diskursteori taler om som en lukning af diskursen, en bevægelse hen mod bestemte måder at handle og tænke på, der medfører en traditionalisering, konventionalisering og formalisering – kort sagt en bevægelse mod et hegemoni. I forbindelse med musikgenrer er der dog næsten altid en modstand mod hegemoniet, der gør, at det kun bliver partielt. Der er altid nye forslag til, hvordan tingene kan gøres, og nogle af disse bliver indoptaget i traditionen.

Som det 20. århundredes musikmedie par excellence har radioen og dens medarbejdere spillet afgørende roller i institutionaliseringen af en række genrer fra klassisk over jazz og dansktop til verdensmusik. Organisationen DR har understøttet og i mange tilfælde skabt medarbejdernes autoritet, og de har så bidraget til at artikulere de forskellige "genreregler" (godt/dårligt, hvad hører med og hvad ikke-æstetikker). Aldrig alene og næsten altid med inspiration udefra, fra musiklivet, men med stor kraft. Assemblagebegrebet er nyttigt for at kunne begribe sådanne sammenvævninger af musikliv og DR, hvis grænser langtfra har været eller er klare, og hvis strukturer er både stærke og skrøbelige. Jeg har andetsteds redegjort for et assemblagebegreb inspireret af Georgina Born, der tilstræber bedre at kunne analysere, hvordan musikradio fungerer på mange forskellige niveauer fra de enkelte udsendelser til den overordnede programpolitik, fra det radiofaglige til det musikfaglige, fra det mikro- til det makrosociale (Michelsen 2019). Born omtaler desuden musik som et distribueret netværk, der har både objektive og subjektive kvaliteter, som er både materielt og immaterielt, som er gennemmedieret og heterogent og dermed grundlæggende ustabilt (Born 2005, 7). En sådan bestemmelse kunne også gælde for musikradio. Som et distribueret netværk er organisationen DR meget forskelligartet: et sæt værdier (ofte sammenfattet i en ide om public service), en række bygninger, en række teknologier i traditionel forstand, en række praksisser for at lave udsendelser, programpolitikker, en (eller mange) institutionel(le) historie(r), en stor og forskelligartet gruppe ansatte, en arbejdsplads, en lang række gæster med adgang til mikrofonen, en lovgivning, en økonomi og meget mere. Dette netværk har medieret ideer og praksisser, indoptaget, behandlet og videreformidlet dem. Ideer, der bl.a. stammer fra andre radiofonier (fx hitlisteformatet), fra musiklivsorganiseringer (fx koncerter, orkestre), fra fonogrammer og fra journalisters (og akademikeres) æstetikker og diskurser (fx dokumentation og journalistisk reportage som ideal).

De uklare grænser mellem musikradio og musikliv kan eksemplificeres med nogle DR-medarbejderes virke. Den første musikchef, Peder Gram (1937-51), var før sin ansættelse aktiv som dirigent og underviser, og han arbejdede på forskellige tidspunkter som formand for Dansk Tonekunstnerforening, Samfundet til Udgivelse af Dansk Musik, KODA's bestyrelse og Dansk Komponistforening. Han opgav formandsposterne, da han blev musikchef, men det var en mand med et veludviklet netværk, der tiltrådte. Blandt andre eksempler kan nævnes, at både faste og freelancemedarbejdere har været aktive både i programfladen og i forskelligartede aktiviteter uden for huset. Otto Leisner og Jørgen de Mylius var bl.a. toastmasters ved alle mulige forskellige arrangementer, og de skrev ofte sangtekster til numre, der blev indspillet, og senere afspillet på DR.[5] Mange jazzmedarbejdere var også jazzmusikere, og flere beatmedarbejdere skrev anmeldelser i aviser og musikmagasiner.[6] Helt andre typer spørgsmål vedrørende de uklare grænser mellem radio og musikliv opstår, når man påtænker, at uendelige mængder musik bliver spillet både i og uden for givne radiokontekster, og når den bliver spillet live, spilles den af musikere, der både spiller i og uden for radioen. Eller når man hører et Rihanna-nummer i radioen – i hvilke grader er det så Rihanna, programmet, programværten eller DR, som lytteren hører? Det er for at indfange sådanne dobbeltheder eller mangetydigheder, hvor radio sjældent blot er radio og musikliv sjældent blot musikliv, og gøre dem til normaliteter frem for undtagelser, at netværksmetaforen bliver vigtig.

I debatter er der ofte fokus på DR som den vigtigste gatekeeper i musiklivet.[7] Men det er et åbent spørgsmål, om det rent faktisk er tilfældet. Der er ingen tvivl om, at DR er en slags dørvogter – ligesom fx diverse internetbaserede musiktjenester, pladeselskaber, koncertarrangører, skrivende journalister og biblioteker er det. DR udvælger musik og rammesætter den sprogligt og musikalsk i udsendelseskontekster ud fra overvejelser om modtagere og ud fra organisatoriske regler (givet af den øverste ledelse, en programafdeling, et programkoncept eller en værts overbevisning). Men det er næppe præcist at bruge dørvogterens enten/eller som metafor for disse processer, da det antyder en almagt. Jeg vil foretrække at tale om DR som kulturel mediator (*cultural intermediary*) i bourdieusk forstand, dvs. dem, der medierer mellem forbrugere og producenter.[8] De er ikke så meget dørvogtere, men snarere formidlere, der har det som deres fornemmeste opgave både at følge og vejlede lytterskare og producenter, dvs. indgå i stadige forhandlinger om, hvad der skal spilles. Som utallige klager siden radioens tidligste år over repertoirevalget viser, er det en forhandling, der til stadighed foregår.

5 Leisner har fx skrevet danske tekster til 'Jens Hansens bondegård' ('Old McDonald had a Farm'), 'Bjældeklang' ('Jingle Bells') og 'Slentre gennem regn' ('Just Walking in the Rain') (Iskov 2009, 60-66). Mylius beskriver nogle af sine tidligere aktiviteter – reklamer, konferencier for Gustav Winckler, foredrag, skribent – uden for radioen i sine erindringer (2012, 88-96).

6 Blandt jazzmedarbejderne fx Claus Bøje, Torben Enghoff, Jens Jørn Gjedsted, Torsten Høeg, Erling Kroner, Finn Kragerup, Boris Rabinowitsch, Bent Schjærff, Bjarne Tanning, Ole Matthiessen og Torben Ulrich. Blandt beatmedarbejderne fx Ole John, Carsten Grolin, Palle Aarslev og Ole Reitov.

7 Gatekeeping er et begreb hentet fra kommunikationsforskningen, specielt den del, der handler om nyhedsjournalistik (Engelmann 2016). De forskelligartede debatter er omtalt i hele kapitel tre i Michelsen et al. (2018).

8 Bourdieu (1979) 1984, 325; se også Hesmondhalgh for mere om begrebet (2007, 66-67) og Lindelof for en diskussion af begrebet og en analyse af DR som gatekeeper (2007, 138-72).

DR og musiklivet

Som organisation er DR reguleret af skiftende regeringer og folketingssamlinger gennem love og forskellige medieaftaler og -kontrakter inden for rammerne af et politisk foranderligt public service-ideal, der i det mindste tilsiger, at det politiske system ikke skal blande sig i den daglige udsendelsesdrift (Søndergaard 2006, Hendy 2013).[9] Mens ideer om public service bliver udviklet politisk, er der næppe nogen tvivl om, at DR samtidig har påvirket befolkning og politikere på forskellig vis, bl.a. gennem måderne at praktisere public service på. Eller sagt på en anden måde: Organisationer både konstituerer og bliver konstitueret af andre sociale sfærer og organisationer.

Et eksempel på, hvordan radio og musikliv gensidigt konstituerer hinanden, er den langsomme bevægelse fra radioens efterligning af eksisterende kulturformer til opfindelsen af egne formater, der så virkede og virker tilbage på eksisterende kulturformer. Da DR begyndte deres udsendelser i 1920'erne indoptog de i høj grad formater som oplæsning, koncert og melodrama. Radio var lig den eksisterende kultur, blot uden tilstedeværelsespligt, og det var musik- og kulturlivets praksisser, som dikterede, hvad musikradio var. Men i 1930'erne begyndte radioen i stedet i sin programpraksis at forandre ideerne om, hvad musik var, dels fordi lyttere fik adgang til uendeligt meget mere og mere forskelligartet musik end hidtil, dels fordi den sammen- og sidestillede meget forskellige genrer i sit programflow. Let og seriøst, jazz og klassisk kunne følge lige efter hinanden, noget, man næppe kunne møde i musiklivet uden for radioen. Som Scannell og Cardiff gør opmærksom på, ændrede sådanne aktiviteter selve begrebet om, hvad musik var (1991, 182). Det resulterede fx i, at musikkulturelle værdier vedrørende det høje og det lave måtte genforhandles. Fordi det seriøse og det lette kom tættere på hinanden, blev det nødvendigt at markere forskellene. I DR's organisationsstruktur kom det til udtryk i oprettelsen af en selvstændig underholdningsafdeling i 1949. Dermed kunne musikafdelingen fokusere på den seriøse musik og Radiosymfoniorkestret, der på samme tid nåede op på 92 musikere (Granau bind I, 242-46). De to afdelinger og dermed opdelingen af musikrepertoiret kom til at fungere som en yderligere institutionalisering af forskellene på høj og lav i musikalsk henseende. Den organisatoriske opdeling fortsatte til slutningen af 1980'erne, men skellet levede til en vis grad videre i de senere kanalbaserede sendefladestrukturer med P2 som kanal for den "opmærksomhedskrævende" musik (*DRåben* citeret i Krogh 2018, 11). Skellet mellem højt og lavt var selvfølgelig ikke radioens opfindelse, men radioen gjorde det mere nærværende i de mange stuer, hvor man kunne lytte til de forskellige musikker, der også blev præsenteret på forskellige måder. Et andet eksempel er, hvordan DR gennem årene har forestillet sig lytterne og lytterne forestillet

9 Musik er kun nævnt i forbigående i disse aftaler, fx at DR skal opretholde nogle specifikke ensembler. En undtagelse er kravet om fokus på dansk musik, der frem 2013 blot var et afrapporteringspunkt, men i public service-kontrakten for 2013-14 blev procentsat til minimum 30 % "på tværs af alle musikbårne radiokanaler" (*DRs Public Service-Kontrakt for 2013-2014*, 8). I forbindelse med ændrede beregningsmetoder blev satsen sat op til 43 % i kontrakten for 2015-18 (*DRs Public Service-Kontrakt for 2015-18*, 8).

sig DR. I de første mange år var lytterskaren for DR ét stort nationalt fællesskab, og der skulle være noget for de fleste smage. Det svarede dog ikke altid til virkeligheden, hvor fx provinsens lyttere i de tidlige år opfattede mange af udsendelserne som københavnerier (Larsen 2018). Men med oprettelsen af P3 i 1963 begyndte DR så småt at opfatte lytterskaren som bestående af forskellige grupper, i dette tilfælde var kanalen delvis tiltænkt ungdommen og de yngre, der dog stadig ofte lyttede til udenlandske radiostationer som Radio Luxembourg (Smith-Sivertsen 2018a, 161). Da den moderne popmusik med dens unge, film- og grammofonbårne stjerner slog igennem omkring 1960, blev det åbenlyst, at DR måtte inddrage den i programfladen. Det skete dog i ret høj grad efter pres udefra. Musikken skulle også præsenteres af værterne, og som med alle andre nye genrer var det ikke så ligetil, hvad man kunne sige om den. Flere medarbejdere talte om den på samme måde som jazz, men med udviklingen af hitlisteprogrammerne fik popmusikken sin egen "logik" som en musik, der konkurrerede på popularitet. Hitlister var ikke som sådan et nyt fænomen – de kan spores tilbage til 1930'erne (Smith-Sivertsen, 2018b), men i en dansk radiooffentlighed blev det først Jørn Hjorting og siden Jørgen de Mylius, der finpudsede formatet. I anden halvdel af 1960'erne blev popmusikken og diskurserne om den kraftigt udvidet. Forskellige variationer af hitlistetankegangen har dog holdt ved til i dag og bidraget til den fortsatte institutionalisering af ideen om ungdom gennem medieringen af, hvad man mente, var dens lyd eller musik. Segmenteringstankerne blev først fuldt udfoldet, da DR for alvor tog konkurrencen op med de kommercielle lokalradiostationer i 1992. P3 blev for de unge, og P4 for de ældre. Med digitaliseringen blev segmenteringen helt ekstrem, da der på et tidspunkt var en kanal for næsten enhver tænkelig musikgenre. DR's medieforskningsafdeling voksede til stadighed i den periode og fik mere og mere at sige i programplanlægningen med deres beskrivelser af lyttervaner og -profiler.

Et tredje eksempel er det komplicerede forhold mellem DR og den anden store institution i det 20. århundredes danske musikliv: de lokale og internationale pladeselskaber. I første halvdel af århundredet voksede de kun langsomt, da deres produkter hørte til i luksusafdelingen. Først med den økonomiske vækst efter 1958 blev pladeselskaberne for alvor en musikalsk magtfaktor, efterhånden som flere og flere fik råd til produkterne. Forholdet mellem musikproducenter (musikere, komponister, bandledere, pladeindustri osv.) og DR har alle dage været mere eller mindre anstrengt. For DR's vedkommende fordi de i monopolets tid måtte undgå alt, der bare mindede om reklame. Og spørgsmålet om, hvorvidt det at spille et stykke musik er reklame, har altid luret i baggrunden. Rent faktisk må det at gøre lyttere opmærksom på et stykke musik ved at afspille det være en slags reklame, men modargumentet har så været, at det var i offentlighedens interesse at blive gjort opmærksom på det, og at afspilningen dermed kunne opfattes som oplysning. Ikke desto mindre fik pladeindustrien tvunget DR til i en årrække at oplyse pladeмærke og -nummer efter hver afspilning (eller i slutningen af udsendelsen). Også hitlisternes fokus på popularitet baseret på antal solgte eksemplarer pegede i retning af reklame. Det var en balanceren på en knivsæg for DR, og den var meget ofte til diskussion i offentligheden. I de senere år har DR dog

accepteret de grundlæggende kommercielle aspekter af det meste af den musik, de spiller, og industrien bliver nu inviteret til at præsentere deres nye produkter for radioens spillelisteudvalg, og der er flere tætte samarbejder mellem bestemte pladeselskaber og en række af DR's talentudviklingsprogrammer fra *Karrierekanonen* til *X-Factor*. Denne udvikling viser et område, hvor DR efter at have holdt fast i en egen public service-tankegang har slækket på de institutionelle krav til en public service-organisation for at udvikle sig i retning af pladeindustriens måder at arbejde på og på nogle måder endda blive en del af den.

En jazzmusikradio bliver til

Jazzmusikkens status i DR kan tjene som eksempel på, hvordan musikradio som et distribueret netværk med institutionaliserende tendenser kan forstås. Jazz er en genre, som opstod på samme tid som radioen og har udviklet sig samtidig med og i samspil med den. Det er også en genre, der – som det nye medium radio – langsomt blev respektabel. Jazz i dansk radio har i det 20. århundrede været en succeshistorie. I begyndelsen fik den radikalt nye måde at spille musik på ikke megen opmærksomhed fra radioen, selvom DR ifølge programtitler sendte jazzmusik allerede i 1925. I løbet af 1930'erne kunne man indimellem høre jazzprogrammer og jazztransmissioner, og langsomt kom pladebaserede programmer til. Under besættelsen forsøgte tyskerne at bruge dansk jazz til at lokke lyttere til fra BBC's nyhedsprogrammer, og efter krigen begyndte konsolideringen af jazz i programfladen for alvor. Specialistprogrammer kom til i det følgende tiår. Én programserie bidrog til konstruktionen af en jazzhistorie og introducerede bebop, mens andre udsendelser accepterede det kulturelle skel mellem Dixieland og moderne jazz. En afgørende accept af jazzen kom i 1960'erne, da DR's ledelse satte penge af til at finansiere en eksperimenterende jazzgruppe og et egentligt big band.

Ifølge danske jazzhistorier (Wiedemann 1982, Mortensen 2010) stod 1930'ernes danske jazzmiljø i et modsætningsforhold til radioen. De stod udenfor og kiggede ind, men flere af fortalerne var veluddannede og rettede stadige, polemiske angreb mod DR og andre institutioner med krav om, at jazzen skulle tages alvorligt på sine egne præmisser. De var en lille, men højtråbende subkultur, der langsomt blev hørt, og radioen kom til at hjælpe med til med at etablere en fanbase ved at mediere lyden af "rigtig" (dvs. hot) jazz og ved sprogligt at formidle redskaber til at "forstå" den (biografisk, diskografisk og stilistisk). Den mest centrale formidler var Sven Møller Kristensen, senere litteraturprofessor ved Aarhus og Københavns Universiteter. I 1930'erne var han freelanceskribent og arbejdede som musikkritiker og skrev flere bøger om musik. Frem til ca. 1950 var han også blandt de mest anvendte radiomedarbejdere på jazzområdet. I radioen præsenterede han subkulturens musik, musikpolitiske synspunkter og den jazzæstetik, som udviklede sig internationalt. Det var i høj grad en subkultur, der talte gennem radioen og brugte dens formater, og bl.a. gennem dette arbejde blev jazzen mere accepteret, selvom stadig kun de færreste ville betragte den som en kunstart.

I løbet af 1950'erne fortsatte radioen med konsolideringen af jazzen som en seriøs musik, først og fremmest ved at oprette stadig flere magasinprogrammer, der blev sendt om aftenen, ofte med et internationalt udblik. Magasinformatet var udviklet med klar inspiration fra de skrevne jazzmagasiner som et radioformat beregnet på formidlingen og diskussionen af seriøs kultur, og de forskellige jazzmedarbejdere, der blev betragtet som specialister, holdt sig ikke tilbage for at lyde belærende på den klassiske radiofoniske facon. De vandt nye proselytter, mens deres stil forekom sekterisk for andre. Ifølge Tore Mortensen fokuserede udsendelserne i høj grad på den ny, "seriøse" jazz og på ældre jazz præsenteret på en seriøs måde. At revivaljazzen gennem 1950'erne blev ungdommens foretrukne (danse)musik, blev ikke for alvor afspejlet (2010, 54-55). Det var den intellektuelle jazztradition, som de sidste 20-25 år havde prøvet at tilkæmpe sig en plads i musikprogramfladen, der satte sig på jazzformidlingen, og som kom til at virke tilbage på det jazzmiljø, de var rundet af, ved at understrege en høj/lav-distinktion. Ligesom DR's første leder, kammersanger Emil Holm, "importerede" kulturformer fra blandt andet musikkens og teatrets verden til radioen i 1920'erne, indførte jazzmedarbejderne til dels en ny musik og ikke mindst dens diskurser, der så passede fint med de typer af mere eller mindre intellektuelle diskurser på andre kulturelle områder, der allerede var knæsat som en måde at lave radio på i magasinformatet, og som for de fleste lyttere nok var de eneste møder med denne type diskurser, hvis de da overhovedet lyttede. Det betød også, at der i realiteten var flere jazzmiljøer; et for kendere, der på længere sigt formåede at integrere radioen og det eksterne miljø, og et andet for liebhavere, der hellere brugte musikken som underholdning hinsides radioens belærende foredrag.

Et ekstra og vigtigt element i institutionaliseringen af jazzen kom med ansættelsen af den første faste programmedarbejder i 1952, juristen og musikeren Børge Roger Henrichsen. Desværre, syntes jazzmiljøet, blev han ansat i underholdningsafdelingen og ikke i musikafdelingen. Roger Henrichsen var klar over den magt, der blev ham tildelt som programsekretær, og hans ambitioner var høje: "[Det gælder om at] være medskabende på jazzens verdensbillede og dens filosofi. [… Om at] finde de bedste jazzbestræbelser i sit eget land, […] deltage i hele udviklingen og forsøge at skabe de bedste muligheder for musikerne" (Henrichsen citeret i Jørgensen 1963, 48, her citeret fra Mortensen 2010, 48). Her er det organisationen DR v/Roger Henrichsen, der taler og demonstrerer ønsket om at gribe ind, påvirke og skabe muligheder, hvilket han (og andre) med DR's organisatoriske og økonomiske tyngde rent faktisk realiserede i de følgende årtier.

1960'ernes ny ungdom skiftede hurtigt jazzen ud med poppen, og det nationale jazzmiljø blev mere homogent. Fans satte hinanden stævne i de mange jazzklubber rundt om i landet, og jazzradiomedarbejdernes ganske entrepreneurielle tilgange til feltet gjorde, at en omfattende samfinansiering opstod, således at fx både radio og landets jazzklubber nød godt af gæstende musikere, der ligefrem kunne lave små turneer. Det blev til et godt eksempel på en symbiose mellem radio og musikliv, hvor grænserne mellem de to er uklare – om end radioen med dens institutionelle tyngde nok har været styrende, fordi det var dens medarbejdere, der havde tiden, kontakterne og kontanterne til at realisere de forskellige projekter.

Jazzensemblerne

Et afgørende skridt i dansk jazz' institutionalisering var oprettelsen af først radiojazzgruppen (1961-87) og siden Radioens Big Band (1964-), hvor jazzmusikere for første gang opnåede halvfaste stillinger.[10] De er begge sammen med de andre radioensembler gode eksempler på semiautonome organisationer inden i organisationen. Dvs. at de har en delvis selvstændig logik grundet i musikernes professionelle habitus og praksisser, der mødes med organisationens logik, der kan være grundet i økonomiske og administrative rationaliteter. For de musikere, der skulle spille i de to ensembler, kom der et ekstra krav ind i billedet, idet de var nødt til at lære at spille efter noder, og der tit var en dirigent foran dem. Dette sammen med de mange fælles spilletimer og de mange møder med udenlandske gæster gjorde de to ensembler til veritable uddannelsessteder for musikerne (Mortensen 2010, 66). Musikerne trak ikke kun økonomisk på radioens ressourcer. Socialt blev Radiohusets kantine et centralt mødested for musikerne uden for prøvetiden, hvor det altafgørende netværk kunne plejes (Moseholm 2010). Også naturalieøkonomi kunne det blive til, da det 26 mand store ensemble Cadentia Nova Danica fik lov at benytte Radiohusets studier som øvelokale mod at levere en månedlig udsendelse (Mortensen 2010, 72). Til gengæld blev balancen mellem radio og musikliv udfordret, da big bandet begyndte at bruge Montmartre i Nørregade som øve- og koncertlokale og endda installerede udstyr i et lokale på første sal til transmissioner. Her blev mange af relationerne til DR mindre vigtige, måske endda for en tid overflødige. Big bandet fyldte dog stadig godt på sendeplanen.

Den videre udvikling har dog vist, at det i sidste ende altid var organisationens økonomiske logikker, der var de herskende, først med nedlæggelsen af Radiojazzgruppen i 1987 og siden med de mange nedskæringer og ændringer i big bandets funktioner og musikalske linje. En interessant detalje, der viser radioorganisationens begrænsninger, var, da big bandet i 1990 var lukningstruet, men blev reddet af en statslig institution, Musikrådet, der i sidste øjeblik gik ind og medfinansierede ensemblet. Et tegn på, at DR som organisation langtfra var så almægtig som tidligere, og at jazzens netværk var blevet mere sammensat.

Musiker – og fra 1966 programsekretær – Erik Moseholm (1930-2012) er nok den enkeltperson, der har spillet den største rolle i udviklingen af radiojazzen siden 1960. Han var en entrepreneur uden sidestykke i dansk jazz og videreførte Roger Henrichsen-doktrinen. Hans fornemmelse for institutionaliseringens fordele gjorde, at der på hans initiativ opstod et utal af foreninger, ofte med det formål at søge midler fra de statslige kasser. Han var dybt involveret i begge jazzensembler, skaffede udenlandske gæstemusikere, arrangører og dirigenter og sendte dem på udlandsturneer – og var samtidig en drivende kraft i samarbejdet mellem radio og de mange klubber og foreninger rundt om i landet. Om sit internationale arbejde sagde han: "For mig var det vigtigt at styrke de internationale kontakter praktisk og musikalsk til gavn for både

10 Til forskel fra de klassiske orkestermusikere har big bandets musikere altid kun været ansat et begrænset antal måneder pr. år. Gennem årene har det ændret sig, hvor mange der var tale om, men det har betydet, at musikerne kunne lave andre ting uden for 'sæsonen'.

orkestret og det danske jazzmiljø, som på denne måde fik en mulighed for at gøre sig gældende internationalt" (Moseholm 2014, 198). Det skete bl.a. gennem de internationale musiksamarbejder i EBU. Projekterne havde høj prestige, bl.a. fordi forhandlingerne foregik på chefniveau. Iflg. Moseholm fik de også ideer til konkrete musikalske samarbejder og udvekslinger. Alt i alt betød det, at det danske jazzmiljø fik en markant, international dimension.

I den lange periode fra midten af 1950'erne til midten af 1980'erne trivedes jazzen i radiosammenhænge. Den voksede og voksede, og der var mange kunstneriske højdepunkter i perioden. Man kan sige, at det var en periode, hvor organisatoriske og musikalske praksisser og idealer balancerede, eller rettere, at inden for de organisatoriske rammer havde radiomedarbejdere og ensembler en stor frihed til at gøre, hvad de fandt fornuftigt baseret på deres egen jazzmiljøprægede habitus. Men med afskaffelsen af monopolet i 1982 og DR's langsomme orientering mod den nye situation, forandredes kravene til musikradioproduktion også langsomt. De organisatoriske rammer ændrede sig i en bevægelse fra public service til public demand (Søndergaard 2006, 51) og fra et musik-for-musikkens-skyld-perspektiv til et musik-for-lytternes-skyld-perspektiv. I denne kommercielt baserede tankegang stod jazzområdet med sin efterhånden opnåede kunstkarakter ikke stærkt. Radiojazzgruppen, der blev nedlagt i 1987, var et tidligt offer, og big bandet har været truet på livet adskillige gange siden. I samme proces blev jazzredaktionen decimeret, ligesom transmissionerne fra alskens jazzaktiviteter rundt om i landet langsomt forsvandt. Det kulminerede i 2007, hvor jazzredaktionen de facto blev nedlagt og jazzen blev flyttet til den digitale genrekanal P8 Jazz, bortset fra nogle enkelte udsendelser på P2. I dag er DR's jazzmusikradio kun en skygge af sig selv, selvom der er flere timers jazzmusik i radioen end nogensinde før. Af P8 Jazz' daglige 24 timer er ca. to tredjedele playliste-genereret, og den sidste tredjedel er mere eller mindre kurateret – dog sjældent ud fra tidligere jazzradios idealer om oplysning, belæring og horisontudvidelse. Big bandet fungerer i forskellige sammenhænge, men det er i dag helt andre organisationer og kommunikationsveje uden for DR, der holder jazzmiljøet sammen og videreudvikler det.

Jazzmiljøet uden for DR

Ovenstående kunne give indtryk af, at DR har været altafgørende for det danske jazzmiljø. Det ville være at overdrive. Hvis man skuer ud over jazzmiljøet uden for DR og blot fokuserer på de mere organiserede dele af det, er der sket ganske meget med kun lidt eller ingen tilknytning til DR. Et vekslende antal spillesteder har virket rundt om i landet med og uden støtte fra offentlige myndigheder. Der er stadig nogle tilbage i de større provinsbyer, men specielt de forskellige inkarnationer af Montmartre er blevet mytiske, og i København fungerede Copenhagen Jazzhouse som en slags "nationalscene" for jazzen fra 1991 til 2017.[11] Jazzfestivalerne er blevet stadig flere, og nogle har

11 Lukningen af Copenhagen Jazzhouse, eller rettere, sammenlægningen med det centrale spillested for verdensmusik (Global) sås som et kraftigt slag mod jazzmiljøet, ligesom de senere års musiklinje på stedet ifølge flere ikke havde meget med jazz at gøre (Koppel 2017).

vokset sig store. Gennem historien har en tidsskrifttradition fra *h.o.t.* over *MM* til *Jazz Special* udfoldet sig.

Musikerne har været organiseret i forskellige foreninger,[12] Det Danske Jazzcenter dokumenterede utrolig mange sider af dansk jazzliv og administrerede i en årrække verdens største jazzpris, Jazzpar-prisen, jazzanmelder og radiomedarbejder Erik Wiedemann blev fastansat på Københavns Universitet med jazzen som fagfelt, og den statslige støtte, der begyndte i 1960'erne via Kunstfonden, voksede støt, bl.a. kanaliseret gennem Musikrådet og senest gennem genreorganisationen JazzDanmark. På uddannelsesområdet kom det rytmiske musikkonservatorium til i 1986 og Center for Rytmisk Musik og bevægelse i Silkeborg i 1987. Lang tid før DR's jazzredaktion blev decimeret, tog Arnvid Meyer initiativ til en lokalradio med fokus på jazz. Radio Jazz kom til i 1987 og sender stadig. Meyer var i øvrigt jazzens væsentligste entrepreneur og organisationsmand uden for DR.

I en enquete blandt forfatterne til *Jazz i Danmark 1950-2010* om situationen i 2000'erne, hvor DR's voldsomme nedprioritering af jazzen slog igennem, er der stadig en optimisme at spore med masser af dygtige musikere og aktiviteter (Harsløf og Slumstrup 2011, 554-70). Men jazzmusikerne kæmper sammen med andre "genrer" om en plads i denne forandrede virkelighed, hvor mainstreaming synes at være hovedtendensen, og hvor det politiske niveau tilsyneladende ikke ønsker at understøtte sådanne former for kunstnerisk udfoldelse i nær samme omfang, som de tidligere har accepteret. Det kraftcenter, som DR har været i forbindelse med institutionaliseringen af jazzen, er i hvert fald forsvundet, og nu er der måske tale om et mere decentraliseret miljø. Men det må blive emnet for en anden artikel.

Konklusion

Mange af de organisationer, som blev nævnt på de første sider, blev stiftet som interesseorganisationer med henblik på at beskytte eller ligefrem udvikle medlemmernes indtjening, og de eksisterer stadig (musiker- og komponistforeninger, rettighedsselskaber osv.). Til gengæld ser det p.t. ud til, at offentlige organisationer som DR går en svær tid i møde, fordi et politisk flertal mener, at mange af deres aktiviteter bør overtages af private entrepreneurer, og fordi den specifikke sammenhæng i musiklivet, som DR har bidraget væsentligt til i ord og toner siden 1920'erne, er ved at blive ændret af streamingtjenester og nye forretningsmodeller i musikbranche og kulturliv i bred forstand.

For at vende tilbage til jazzeksemplet kan man sige, at det danske jazzmiljø og dets gæster på den ene side har bidraget helt afgørende til institutionaliseringen af jazzen via DR. De er på sin vis blevet en del af organisationen, idet musikerne har bidraget med deres uendelig mange bud på, hvad jazz kan være, og fordi en lang række ildsjæle har skabt de rum, hvor musikerne kunne spille, og hvor radioen kunne

12 Først Den Danske Jazzkreds fra 1956 og Dansk Jazzmusiker Forening fra 1966. Siden et utal af foreninger enten for jazzmusikere alene eller for rytmiske musikere i bred forstand (se Gjedsted 2011, 244-52).

transmittere fra. Samtidig har både de mange freelancere og de relativt få fastansatte jazzmedarbejdere i DR haft et ben inden for og et uden for organisationen. De har bidraget væsentligt til cirkulationen af alle former for viden om jazz og indimellem leveret bidrag til udviklingen af musikken. På den anden side har DR's jazzradio bidraget afgørende til udviklingen i jazzmiljøet uden for radioen ved at gøre aktiviteter økonomisk mulige og ved at udstikke mere eller mindre konkrete retningslinjer for, hvordan miljøet og musikken skulle udvikle sig, fx gennem en ganske kraftig orientering mod den mere intellektuelt orienterede jazztradition. Tit er kausaliteten uklar: Er det i jazzradio eller jazzmiljøet, hvor initiativer er opstået? Og tit er det meningsløst at trække en grænse mellem de to. Mere generelt kan man sige, at som organisation er musikradio på mange måder en åben struktur. Den kan ikke eksistere uden input udefra fra diverse musikproducenter, men som enhver anden kulturel mediator er den nødt til (og har lyst til) at organisere inputtet på mere eller mindre bestemte betingelser, der både kan være af økonomisk, (program)politisk, æstetisk, radiofonisk, praktisk eller idiosynkratisk art.

Den her fortalte historie om jazz i DR er på mange måder en historie om en institutionalisering og senere af- eller re-institutionalisering af jazzen i Danmark. I de første årtier efter krigen opstod som beskrevet en række "normative systems and cognitive understandings that give meaning to social exchange and thus enable self-reproducing social order" (Greenwood et al. som citeret ovenfor) i forbindelse med DR's produktion og formidling af jazz. Og det er pga. disse systemer og forståelser, at radioen har kunnet betyde meget for finansieringen af det danske jazzmiljø, at den har stillet medieringsteknologier til rådighed og været ekstremt vigtig for distributionen af jazz, og endelig at den har givet sine medarbejdere en organisatorisk pondus eller feltspecifik kapital, der gav afgørende indflydelse i miljøet. Men den bestemte form for institutionalisering, som DR som public service broadcasting-monopol stod for, er næppe længere relevant. Borgernes og politikernes ønsker om en liberalisering af musik- og mediemarkedet er slået igennem, og det har samtidig rekonfigureret den jazzradio, som udviklede sig i anden halvdel af det 20. århundrede. Andre former for institutionalisering synes dog at tegne sig i horisonten.

Referencer

Born, Georgina. 2005. "On Musical Mediation: Ontology, Technology and Creativity." *Twentieth-Century Music* 2 (1): 7-36.

Bourdieu, Pierre. (1979) 1984. *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. London: Routledge & Kegan Paul.

Dansk Arbejdsgiverforening. 2007. *LønStatistik 100 år*. København: Dansk Arbejdsgiverforening.

DRs Public Service-Kontrakt for 2013-2014. Tilgået 16. November 2017. https://kum.dk/uploads/tx_templavoila/DRpublic%20service-kontrakt%20af%203%20%20juni%202013.pdf.

DRs Public Service-Kontrakt for 2015-18. Tilgået 16. November 2017. https://kum.dk/fileadmin/KUM/Documents/Kulturpolitik/medier/DR/Public_Serviceaftale_2015-18/DR_public_service-kontrakt_for_2015-2018.pdf.

Engelmann, Ines. 2016. *Gatekeeping*. Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft.

Fornäs, Johan. 2004. *Moderna människor: Folkhemmet och jazzen*. Stockholm: Norstedts.

Friis, Niels. 1951. *KODA 1926-51*. København: Wilhelm Hansen.

Gjedsted, Jens Jørn. 2011. "1970'erne." In *Jazz i Danmark 1950-2010*, redigeret af Olaf Harsløf og Finn Slumstrup, 135-270. København: Politikens Forlag.

Granau, Martin. 2000. *Holms vision: Radiosymfoniorkestret 75 år*, bind i og II. København: Danmarks Radio.

Gravesen, Finn. 2007. *Hansen. Wilhelm Hansen musikforlag 1957-2007*. København: Wilhelm Hansen Musikforlag.

Greenwood, Royston, Christine Oliver, Kerstin Sahlin and Roy Suddaby. 2008. "Introduction." In *The Sage Handbook of Organizational Institutionalism*, redigeret af Royston Greenwood, Christine Oliver, Roy Suddaby og Kerstin Sahlin, 1-46. London: Sage.

Harsløf, Olav og Finn Slumstrup, red. 2011. "Dansk jazz i 00'erne: Subjektive indspark om et kontrastfyldt årti." In *Jazz i Danmark 1950-2010*, redigeret af Olaf Harsløf og Finn Slumstrup, 554-570. København: Politikens Forlag.

Hein, Morten. 2003. *Musik til salg: Fra Skandinavisk Grammophon A/S til EMI Music Denmark*. København: People's Press.

Hendy, David. 2013. *Public Service Broadcasting*. Houndsmills, England: Palgrave Macmillan.

Hesmondhalgh, David. 2007. *The Cultural Industries*, 2nd edition. Los Angeles og London: Sage.

Iskov, Brian. 2009. *Otto Leisner – tv-monopolets gentleman*. København: DR.

Jørgensen, Birger. 1963. *Danske jazzprofiler, Børge Roger Henrichsen*. København: Chr. Erichsens Forlag.

Koppel, Benjamin. 2017. "Kronik: Da jazzen blev forrådt og gjort hjemløs." *Politiken*, 23. december 2017.

Krogh, Mads. 2018. "P2Musik/Danmarkskanalen." In *Stil nu ind … Danmarks Radio og musikken*, redigeret af Morten Michelsen, Iben Have, Anja Mølle Lindelof, Charlotte Rørdam Larsen og Henrik Smith-Sivertsen, 172-176. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.

Larsen, Charlotte Rørdam. 2018. "Provinsen kommer til mikrofonen." In *Stil nu ind … Danmarks Radio og musikken*, redigeret af Morten Michelsen, Iben Have, Anja Mølle Lindelof, Charlotte Rørdam Larsen og Henrik Smith-Sivertsen, 206-210. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.

Lauridsen, Palle Schantz. 1994. "En hel del repertoire var nødvendigt. Lyden i den danske stumfilmbiograf." *Sekvens. Filmvidenskabelig Årbog 1994*, 49-85. København: Institut for Film- og Medievidenskab.

Lecours, André. 2005. "New Institutionalism: Issues and Questions." In *New Institutionalism: Theory and Analysis*, edited by André Lecours, 3-25. Toronto: University of Toronto Press.

Lindelof, Anja Mølle. 2007. *Rockens rulletekster: En undersøgelse af dansk tvs formidling af rock 1951-1988*. Ph.d.-afhandling, Københavns Universitet.

Meyer, John. W. and Brian Rowan. 1977. "Institutionalized Organizations: Formal Structure as Myth and Ceremony." *American Journal of Sociology* 83, 440-463.

Michelsen, Morten. 2019. "Music Radio's Mediations of the Music-Cultural High/Low Divide before the 1980s." In *Music Radio: Building Communities, Mediating Genres*, edited by Morten Michelsen, Mads Krogh, Iben Have and Steen Kaargaard Nielsen. New York: Bloomsbury.

Michelsen, Morten, Iben Have, Anja Mølle Lindelof, Charlotte Rørdam Larsen og Henrik Smith-Sivertsen, red. 2018. *Stil nu ind … Danmarks Radio og musikken*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.

Mortensen, Tore, red. 2010. *Fortællinger om jazzen: Dens vej gennem Statsradiofonien, Danmarks Radio og DR*. Aalborg: Aalborg Universitetsforlag.

Moseholm, Erik. 2003. *Den hemmelige krystal: En bog om Radiojazzgruppen*. U.b.: Elkjaer-oghansen.

Moseholm, Erik. 2010. "Jazzmusikere i Radiokantinen i 1950'erne." In *Fortællinger om jazzen: Dens vej gennem Statsradiofonien, Danmarks Radio og DR*, redigeret af Tore Mortensen, 58-60. Aalborg: Aalborg Universitetsforlag.

Moseholm, Erik. 2014. *We Came to Play: Historien om Danmarks Radios Big Band*. København: Wilhelm Hansen.

Mylius, Jørgen de. 2012. *Tak for al musikken*. København: Nyt Nordisk Forlag.

Nielsen, A.C. 1930. "Statistisk Oversigt vedrørende Statsradiofoniens Virksomhed i Finansaaret 1928-29." In *Radiofoniens Aarbog 1930*, redigeret af O. Lund-Johansen, 55-68. København: Radiolytterens Forlag.

Scannell, Paddy og David Cardiff. 1991. *A Social History of British Broadcasting, Volume One 1922-1939: Serving the Nation*. Oxford: Basil Blackwell.

Smith-Sivertsen, Henrik. 2018a. "Ungdomsmusik: Radio Mercur og P3. In *Stil nu ind … Danmarks Radio og musikken*, redigeret af Morten Michelsen, Iben Have, Anja Mølle Lindelof, Charlotte Rørdam Larsen og Henrik Smith-Sivertsen, 160-166. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.

Smith-Sivertsen, Henrik. 2018b. "Hitlister som målestok og reklame." In *Stil nu ind … Danmarks Radio og musikken*, redigeret af Morten Michelsen, Iben Have, Anja Mølle Lindelof, Charlotte Rørdam Larsen og Henrik Smith-Sivertsen, 226-233. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.

Søndergaard, Henrik. 2006. "Public Service Faces a Change of Climate." *Nordicom Review* 2, 49-60.

Wiedemann, Erik. 1982. *Jazz i Danmark: I tyverne, trediverne og fyrrerne*. København: Gyldendal.

HENRIK MARSTAL

Gamle rammer, nye måder?

En undersøgelse af sangbogens institutionelle status i Danmark i det tidlige 21. århundrede

Det er givet, at vi skal synge, men det står åbent, hvilken klang sangen skal have.
– Brinth et al. 2007, 27

Mange af de nye salmer brager igennem i disse år. Samtidig har en lang række populære pop- og rockmusikere […] vist stor interesse for at videreudvikle den stærke tradition for dansk fællessang, ofte med tydelige kristne referencer i teksterne. Hvis dansk salmesangstradition skal bevares og udvikles fremover, er koblingen til den rytmiske musik afgørende.
– Hans Raun Iversen [Henriksen 2014]

Indledning

Formålet med denne artikel er at undersøge en række af de forhold, der karakteriserer sangbogen som institution herhjemme i det tidlige 21. århundrede. Betegnelsen sangbog er her anvendt som fællesbetegnelse for antologier eller sangværker, der indeholder tekst og/eller melodi til et antal sange (eller salmer, viser etc.), og hvor melodien for nyere sangbøgers vedkommende er forsynet med tilhørende becifringer. Derved udgøres en sangbog af et kurateret repertoire, samtidig med at bogen er defineret ved den løbende anvendelse eller aktivering af dette repertoire forstået som en praksis (Sass Bak 1993; se også Marstal 2006, 58-59).

Med afsæt i en analyse af *Den Danske Salmebog* og *Højskolesangbogen* forstået som de to formodentlig mest institutionaliserede sangbøger i fællessangens danske historie[1] vil jeg foretage en undersøgelse af *Kirkesangbogen* fra 2017 (Nøjgaard et al. (red.) 2017a). På den baggrund vil jeg fremlægge en række hypoteser om dens potentielle institutionalisering som en konkretisering af, hvordan også nye sangbøger kan have en dynamisk indvirkning på sangbogsfeltet. Det vil ske ud fra en generel antagelse om, at fællessangskulturen i de kommende årtier vil kunne være mere inkluderende og mangfoldig i sine anvendelsesmuligheder, såfremt også andre sangbøger end *Den*

1 Hvor intet andet er anført, refererer jeg i artiklen til de seneste udgaver af henholdsvis *Den Danske Salmebog* (2003) og *Højskolesangbogen* (2006, 18. udgave). Hvad angår førstnævnte, benytter jeg mig af den officielle stavemåde – hvor alle tre ord i titlen er stavet med stort.

Danske Salmebog og *Højskolesangbogen* kunne blive betragtet som særligt definerende for sangbogsinstitutionen. Den institutionelle dominans, som disse to bøger gennem generationer har haft, endda i en gunstig synergi med hinanden, er der dog selvfølgelig al mulig grund til at anerkende som en afgørende forudsætning for, at fællessangstraditionen i Danmark op gennem 1900-tallet og frem til i dag har kunnet stå så stærkt, som det er tilfældet. Derfor er min hensigt heller ikke at stille spørgsmål ved værdien af de to 'store' sangbøger som udtryk for "et nationalt erindringsfællesskab" (Tamm 2016, 70), ej heller ved deres virkningshistoriske betydning eller deres repertoiremæssige kvaliteter. Derimod sætter jeg i artiklen fokus på, hvilke konsekvenser det har haft for den nyere sangbogstradition, at de to bøger har været så dominerende. Salgstallene til de to bøger siger ikke så lidt om denne dominans, idet tallene også medregner nyindkøb fra fx kirker og højskoler, som har slidt de tidligere indkøbte eksemplarer op: Siden udgivelsen i 2003 har de forskellige udgaver af *Den Danske Salmebog* solgt omkring 975.000 eksemplarer, og siden udgivelsen af den seneste udgave af *Højskolesangbogen* i 2006 har den solgt omkring 400.000 eksemplarer.[2]

Ideen med *Kirkesangbogen*, som er et ikke-autoriseret supplement til *Den Danske Salmebog*, har været at definere et bud på en tredje vej mellem netop *Salmebogen* og *Højskolesangbogen*.[3] At jeg benytter denne bog som case, skyldes ikke kun dens aktualitet, men også at jeg selv har været medredaktør på bogen, som blev udgivet, nogle måneder før arbejdet med denne artikel blev påbegyndt. Det er derfor et af artiklens formål at redegøre for de bagvedliggende motiver for bogens tilblivelse, udformning og repertoiremæssige positionering, samtidig med at jeg vil sætte den ind i et sangbogshistorisk og fællessangskulturelt perspektiv. Denne kombination af et redaktørmæssigt insider- eller *emic*-perspektiv og et forskningsmæssigt outsider- eller *etic*-perspektiv er et metodisk greb,[4] som gør det muligt at kunne begribe bogen desto mere indgående. Som forskningsmæssig positionering kan dette greb derfor etablere en særlig synergi, der er i tråd med den tilgang, som antropologen Barbara Tedlock har formuleret i titlen på en artikel fra *Journal of Anthropological Research*: "From participant observation to the observation of participation" (Tedlock 1991, citeret efter Bruford 2018, 7) – det vil sige: iagttage sin egen og andres deltagelse i et givet forløb og vel at mærke benytte denne indsigt til at forstå sin egen praksis metodisk.[5]

2 Ifølge hhv. Bibelselskabet og Højskolernes Hus, oktober 2018.

3 Det fremgår af det interne kommissorium for *Kirkesangbogen*, som redaktion og forlag i fællesskab udarbejdede i juni 2014 som fundament for fondsansøgninger til projektet. Bogen havde dengang arbejdstitlen *Nye sange og salmer*. Redaktionens medlemmer var sognepræst, ph.d. Rasmus Nøjgaard (fmd.), professor emerita Inge Marstal (næstfmd.), sognepræst og stiftskonsulent Helene Dam samt undertegnede.

4 Begrebsparret emic/etic blev introduceret i 1967 af lingvisten og antropologen Kenneth L. Pike som to former for feltstudier, hvor førstnævnte angiver et subjekt/deltager-perspektiv, mens sidstnævnte angiver et betragter-perspektiv. De to perspektiver er ikke gensidigt udelukkende, men kan derimod supplere hinanden.

5 Uagtet denne synergi er jeg opmærksom på den risiko, som denne metode indebærer: at den kommer til at fremstå som blot et videnskabeligt alibi for at promovere *Kirkesangbogen* og/eller dens redaktion. Min motivation har dog mere at gøre med ønsket om at undersøge sangbogsbegrebets institutionelle status med en aktuel case som anledning end med ønsket om promovering. Derfor har jeg under udarbejdelsen af artiklen også haft særlig opmærksomhed på at navigere mellem emic/etic-positionerne, sådan at de hver især undervejs er benyttet mest hensigtsmæssigt – alene eller i fællesskab.

På grund af det institutionelle fokus beskæftiger artiklen sig ikke med sangbøgernes konkret tekstligt-musikalske indhold, men begynder med en analyse af sangbogsinstitutionens særkender. Dernæst fremlægger jeg en række kriterier for, hvordan sangbogen kan opfattes som institutionel. Endvidere foretager jeg en sammenligning af *Den Danske Salmebog* og *Højskolesangbogen* forstået som sangbogsinstitutionens historisk set mest markante delinstitutioner. Undervejs begrunder jeg, hvordan de to bøger både modsiger, kompletterer og interagerer med hinanden. I forbindelse hermed undersøger jeg intentionerne med *Kirkesangbogen* og giver en række bud på, hvordan den potentielt kan udfordre de to andre bøgers institutionelle status.

Sangbogen som institution: en begrebsafklaring

Begrebet institution er traditionelt blevet opfattet både ret løst og ret forskelligt (DiMaggio og Powell 1991, 1), og det har flere divergerende betydninger. Jeg vil her følge Andrew Edgars socialvidenskabelige definition af det som "a regular and continuously repeated social practice." (Edgar og Sedgwick (red.) 1999, 194) I denne sammenhæng forstår jeg altså en hvilken som helst sangbog som en institution, hvis den har etableret sig i kraft af kombinationen af den kulturelt-historiske betydningsramme, som den manifesterer, og af den praktiske anvendelse af den som et afgrænset repertoire og som musikalsk-lyrisk brugsgenstand. En sangbog kan altså være af institutionaliserende karakter, når dens repertoire formår at etablere en kulturelhistorisk forbindelse til den pågældende institution, som den anvendes i (fx 'højskole', 'hjem', 'kirke', 'forening' eller 'folkeskole'), og når dette repertoire rent faktisk bliver anvendt på kontinuerlig basis i hverdagslige eller på anden vis gængse situationer relateret til fællessang, solosang, læsning af sangbogens tekster eller instrumental afspilning af melodierne.

I sin blotte eksistens er enhver sangbogudgivelse i aktiv anvendelse *per se* en institution i kraft af såvel de brugsfællesskaber, der knytter sig til den, som de særlige receptionshistoriske forhold, der over tid giver den sin kulturelle, æstetiske og værdimæssige status. Sangbøger kan især opnå en sådan status, når de refererer til, hvad der kunne kaldes institutionaliserende sociale sfærer (fx kirke- eller højskoleverdenen), og når de i kraft af deres anvendelse skaber kontakt til de særlige forestillede fællesskaber (Anderson 1983) – såsom en menighed, en familie eller en skole – som disse sfærer refererer til. Således kan fx anvendelsen af *De små synger* mellem forældre og børn i sig selv være en bekræftelse på hjemmets institutionelle sociale sfære, og det desto mere, hvis den pågældende sangbogs repertoire i forvejen er bredt anerkendt som egnet for denne sfæres praksis. At der kan være tale om en nærmest reciprok relation mellem en konkret sangbog og den bagvedliggende institution, er her karakteristisk: Sangbogen definerer undertiden den institution, den repræsenterer – og omvendt udtrykker den pågældende institution sig på sin side igennem den.

Sangbogsbetegnelsen er tæt knyttet til fællessangstraditionen, som især siden 1800-tallet har spillet en særlig rolle som en socialt stimulerende og musikalskdannende kulturvane i utallige sammenhænge. Dermed består der en gensidig dynamisk

institutionel relation mellem den fællessangspraksis, som enhver sangbog i princippet primært promoverer, og så den praksis at indsamle, udgive, formidle, vedligeholde og forny et bestemt repertoire af sange møntet på en særlig institutionel sammenhæng.

Det institutionelle særkende

Som institution har sangbogen en usædvanlig lang og facetteret løbebane i dansk musikhistorie.[6] Sangbøger har medvirket til at fastholde fællessangen som en bærende institution i den kollektive, hverdagsmæssige musikudøvelse og har i den forstand været tidstypiske dokumenter for et fælleskulturelt, ofte danskhedskonstituerende erindringsgods, der har spillet en stor rolle for befolkningens selvopfattelse, hvad angår historie, geografi, natur, samfund og indbyrdes sociale relationer. Samtidig med at sangbogen derved har markeret sin status som institution, har også enkeltstående sangbøger haft institutionel status. For overskuelighedens skyld vil jeg i artiklen betegne sådanne sangbøger som *delinstitutioner*, idet de – uanset hvor unik status de end måtte have – altid er underlagt eller refererer til sangbogen som overordnet institution.

At diskutere sangbogen som institution kræver derfor i tilgift til Edgars definition ovenfor en nærmere redegørelse for, hvordan begrebet institution i denne sammenhæng bør forstås. Jeg henholder mig her til Geoffrey M. Hodgsons generelle definition, der siger, at "we may define *institutions* as systems of established and prevalent social rules that structure social interactions." (Hodgson 2006, 2 [original kursivering]). Mere specifikt henholder jeg mig til Judah M. Cohens antagelse om, at musikalske institutioner kan være skjulte bærere af traditioner forstået som "self-effacing entities that house flexible discourses of musical preservation and practice […]." (Cohen 2009, 308)[7] Det er tilfældet, uagtet at begrebet institution her bliver set som en abstrakt størrelse eller som en kombineret fysisk og mental ramme for organiseret udfoldelse af musikalske aktiviteter, sådan som det er tilfældet i citatet. Endelig anvender jeg begrebet institution som betegnelse for en anerkendt og etableret immateriel kulturarv (Hastrup 2006), der er i konstant forandring, samtidig med at den er solidt forankret i en kulturel kontinuitetspraksis eller traditionsforståelse. Det er tilfældet for så forskellige nyere sangbøger som fx *Sangbogen 1-5* (1988-2017), *DGI Sangbog* (opr. 1992, seneste udgave 2016), *Det blå sanghæfte* [et officielt supplement på 17 sange til *Højskolesangbogen*] (2015), *Den nye sangskat – 225 dansksprogede sange efter 1965* (2005/2008), *100 salmer* (2016) og *Efterskolesangbogen* (2016), ligesom det også gælder for den omfattende række af skolesangbøger som fx Dansk Friskoleforenings *Dansk Skolesangbog* (6. udgave, 2010, opr. 1929).

Som institution knytter sangbogen an til nært relaterede institutioner såsom fællessangskulturen og en række etablerede sangrepertoirer eller kombinationer heraf, i en dansk sammenhæng ofte udmøntet i det på én og samme tid vage, ofte temmelig ro-

6 Der findes ikke noget systematisk katalog over danske sangbøger (inklusive vise- og salmebøger). For en gennemgang af en række væsentlige sangbøger fra 1800-tallet og frem, se Adriansen 2016. For en oversigt over væsentlige salmebøger, se Kjærgaard 2003, 580-595.

7 Gennem hele sin artikel forholder Cohen sig dog udpræget kritisk til institutionalisering som sådan (Cohen 2009) – en tilgang, som denne artikel i forhold til sangbogen som institution ikke deler.

mantiserede og reduktionistiske (Marstal 2006, 56), men alligevel på sin vis dækkende begreb 'den danske sangskat'. Forestillingen om "den folkelige danske sang" som nationalsymbol (Sass Bak 2018, 45) fik ikke mindst sit gennembrud i årene omkring 1930, i hvad der er blevet betegnet som en "næsten-sammensmeltning af den officielle skolesang og *Højskolesangbogen*" (Sass Bak 2005, 117). Derfor har især *Højskolesangbogen* i nyere tid været "normdannende for, hvad der 'i vide kredse' er blevet sunget i Danmark" (Clausen 1975, 205). Den mest kendte og anvendte del af repertoriet i *Den Danske Salmebog* er dog indiskutabelt ligeledes del af 'den danske sangskat', ligesom en stor mængde repertoirer og enkeltstående sange i andre sangbøger er det.

Samtidig relaterer den enkelte sangbogs indhold sig ikke blot til dens fysiske fremtrædelses- og anvendelsesform, men tillige til dens mere eller mindre entydigt definérbare sæt af vaner, konventioner og praksisser, der kommer til live, hver gang sangene fremføres eller bliver lyttet til – det vil altså sige: når de klinger ud i rummet i en fællessangsrelateret eller medieret sammenhæng. Gennem århundreder har sangbogen som fysisk entitet i form af antologier eller sangværker derved været et integreret element i musiklivet forstået som udmøntningen af et afgrænset repertoire, som det ved hjælp af særlige kulturvaner og -normer var muligt at formidle og holde i hævd på én og samme tid som musikalsk tradition og kulturel praksis.

Tradition er et begreb, der i Tore Tvarnø Linds formulering lader sig definere som "en dynamisk proces, som præges af evig forhandling og forandring som følge af den gentagelsens nødvendighed, som sikrer, at traditionen levendeholdes." (Lind 2014, 45). Dermed er en tradition ikke statisk eller fasttømret, men relateret til en særlig modernitetsdiskurs (Lind 2014, 47-48), eftersom det 'oprindelige' ved selv århundreder gamle traditioner konstant må genforhandles, gentolkes og rekontekstualiseres for at kunne bevare sin diskursive relevans og aktualitet. Begrebet tradition skal altså forstås dels som en historiografisk praksis, der er bagudrettet ved så at sige at bygge på traditionens historiske forudsætninger, og dels som en aktuel praksis, der bygger på traditionens nutidige og fremadrettede elementer (Lind 2014, 45). Derfor kan en sangbog institutionelt set bevare 'den samme' identitet over tid og alligevel rent indholdsmæssigt forandre sig enormt. Et eksempel på dette er netop *Højskolesangbogen*: Til og med 17. udgave fra 1989 har der været et sted mellem 1700 og 1800 sange repræsenteret, hvoraf et kernerepertoire på 273 sange er gået igen fra 1. udgave i 1894 til 15. udgave i 1964 (Bak 1977, 103). Ved udgivelsen af 17. udgave i 1989 var kernerepertoiret dog faldet til 121 sange (Brunsbjerg 2005), hvilket understreger den markante repertoireændring, som sangbogen ikke mindst i nyere tid er undergået. I lighed med Lind pointerer David Gross i sin bog *The Past in Ruins*, at en klart accentueret relation mellem fortid og nutid er afgørende for en given traditions evne til at manifestere sig:

> [t]he term 'tradition' refers to a set of practices, a constellation of beliefs, or a mode of thinking that exists in the present, but was inherited from the past. […] A tradition, then, can be a set of observances, a collection of doctrines or teachings, a particular type of behavior, a way of thinking about the world or oneself, a way of regarding others or interpreting reality. All of these are examples of

> traditions when they are active and alive in the present, even though they originated in the past. (Gross 1992, 8)

Gross definerer altså tradition som en værdibåret ramme, der kan blive udfyldt af et konkret indhold. Jeg tilslutter mig denne opfattelse med den tilføjelse, at eftersom rammen har forrang, lader selve dette indhold sig forandre endog ganske meget over tid, uden at rammen bliver kompromitteret. Så selvom både de folkelige og faglige protester i forbindelse med skiftende nye udgaver af *Højskolesangbogen* undertiden har været heftige, har bogen som traditionsforvaltende entitet alligevel altid formået at overbevise sine brugere om, at den i sidste ende kombinerede tradition og fornyelse på overbevisende vis. Sat på spidsen kan man derfor sige, at det med tiden er blevet vigtigere, *at* der bliver sunget, end *hvad* der konkret synges – en pointe, som også Lea Wierød Borčak berører, når hun hævder, at der i det 21. århundredes fællessangspraksis lader til at være opstået en intenderet formålsløshed eller autonomi, der delvist har afløst den formålstjenlighed, som denne praksis tidligere havde som afsæt (Wierød 2016, 20).

Sangbogen har institutionel karakter, fordi den opfylder et behov af både ritueltraditionel og æstetisk karakter. Det givne repertoire af sange, som sangbogen gør det muligt at praktisere, kan dermed være knyttet til rituelle sammenhænge som fx den kirkelige liturgi eller forsamlingshusets tradition for at indlede og afslutte aftenens program med en fællessang. Men sangbogen kan også være knyttet til en mere løsrevet æstetisk praksis som den at synge sammen med andre, alene fordi det er befordrende for fællesskabet, eller fordi det kan være livsbekræftende, ja, velgørende at gøre det.

Endvidere har sangbogen institutionel karakter, fordi dens brug ofte udmønter sig gennem netop den kulturelle og dannelsesmæssige bestræbelse, der af brugerne bliver søgt opfyldt inden for de rammer, som den selv udstikker. Endelig har sangbogen institutionel karakter, fordi den især siden omkring midten af det 19. århundrede har vist sig at være kommercielt levedygtig, enten fordi kirker, folkeskoler, højskoler, forsamlingshuse, efterskoler eller andre institutioner har indkøbt sangbøger til brug på stedet, eller fordi private har anskaffet sig sangbøger til eget brug. Til sammen gør disse forhold sangbogens institutionelle karakter indiskutabel her i det tidlige 21. århundrede, hvor udgivelserne af en lang række nyere sangbøger viser, at fællessangskulturen står stærkt i denne fase af det senmoderne, globaliserede og højteknologiske, men også æstetisk-kulturelt frisatte, nationalt identitetssøgende og værdifokuserede Danmark.

Sangbøger som delinstitutioner

Som nævnt ovenfor har også de enkelte sangbøger haft institutionel status, hvilke jeg betegner som delinstitutioner. Med dette ord forstår jeg i denne sammenhæng individuelle sangbøger, der har fyldt eller fortsat fylder op i den kollektive bevidsthed som både anvendte, autoritative og referencetunge sangbøger. Jeg vil i dette afsnit fremlægge en række bud på kriterier for, hvornår en sangbog kan siges at være en delinstitution. Kriterierne udspringer af det foregående afsnits overvejelser om sangbogens institutionelle status. Det er vigtigt at understrege, at buddene udelukkende er tentative,

idet der utvivlsomt findes talrige, komplekse og ikke altid lige gennemskuelige måder at forstå institutionsprocesserne på. Listen herunder inkluderer en række af disse bud:

1. Den pågældende sangbog skal have en forenende og samlende funktion som redskab i en specifik social praksis, hvor fællessangen står centralt som institutionaliserende element.
2. Den skal have opnået så stor en kritisk masse, at den er udbredt i centrale dele af det miljø, som kunne tænkes at gøre brug af den pågældende sangbog. Med andre ord skal den være bredt tilgængelig i de cirkler, hvor bogen kan forventes at udfylde sin funktion.
3. Den skal rumme et repertoire, som i almindelighed anses for at være alment kendt og tilgængeligt ved at have appel til mange brugere af fællessang, eller den skal som sangbog besidde den nødvendige autoritet til at kunne få nyskrevne eller glemte/ukendte sange gjort populære.
4. Den skal kunne anvendes i forbindelse med udfoldelse af gængse rammer såsom fx dagens og årets rytme, sådan at den i sådanne tilfælde rummer egnede sange som morgen- og aftensange, sange bundet til særlige aktiviteter og traditioner foruden sange, der afspejler årstidernes skiften samt – i religiøse sammenhænge – kirkelige højtider.
5. Den skal være uafsluttet og stadig 'i gang', altså være en bog, om hvilken det forventes, at der enten vil blive lavet nye, løbende udgaver, eller at allerede eksisterende udgaver vil blive suppleret af nye sangbøger inden for samme serie eller ramme – vel at mærke uden at dens navn eller konceptuelle ramme ændrer sig.
6. Den skal være genstand for kritisk opmærksomhed fra kompetent-fagligt hold, det vil sige fra fællessangsforskere, kulturforskere, musikfaglige brugere, kritikere, historikere samt for kirkelige sangbøgers vedkommende teologer.
7. Endelig skal den have været genstand for bredere formidling i form af udenomsværker, heriblandt håndbøger om de enkelte sange, bøger med korsatser eller arrangementsbøger foruden fx digitaliserede versioner af sangbogen (såsom appversionen af *Højskolesangbogen*).

Den Danske Salmebog og Højskolesangbogen som delinstitutioner

Der findes (og har fandtes) et meget stort antal sangbøger, som har (eller har haft) status som delinstitutioner knyttet til specifikke områder eller til en kombination af områder. De tre formodentlig mest markante, anvendte og indflydelsesrige sangbøger i 1900-tallet var i kraft af deres relevans og evne til at lade sig anvende i brede kredse henholdsvis salmebogen (dvs. *Psalmebog for Kirke og Hjem* (1897/1899),[8] efterfulgt

8 Sidst i 1800-tallet sang de dansktalende syd for grænsen dog efter *Evangelisk-luthersk Psalmebog for de dansktalende Menigheder i Slesvig* (1884), og efter genforeningen i 1920 blev *Sønderjysk Salmebog* (1925) autoriseret. Begge bøger eksisterede altså side om side med *Psalmebog for Kirke og Hjem*. I mere verdslige sammenhænge blev først og fremmest *Den blaa Sangbog* anvendt, hvis udbredelse i Sønderjylland kan lignes med *Højskolesangbogens* i en senere tid. Bogen udkom i alt i 20 udgaver fra 1867 til 1946 (Dam-Jensen 2018, 130).

af *Den Danske Salmebog* (1953)), *Højskolesangbogen* (1894ff.) og *Arbejdersangbogen* (1926ff.). *Den Danske Salmebog* fik først denne titel ved udgivelsen af den autoriserede salmebog i 1953 (dog havde også Hans Thomissøns autoriserede salmebog fra 1569 denne titel, men stavet *Den danske Psalmebog*). Titlen blev efter nogen debat (se fx Brandt 2003) bibeholdt ved den seneste autoriserede udgave af salmebogen i 2003. *Højskolesangbogen* havde i sine første udgaver blot titlen *Sangbog*, men blev som regel kaldt *Nutzhorns Sangbog* efter højskolelæreren Heinrich von Nutzhorn, en af bogens tidlige redaktører (Bak 1977, 77). Fra og med 7. udgave (1913) fik bogen indsat et ekstra titelblad med ordene *Folkehøjskolens sangbog* (Bak 1977, 78), og fra og med 11. udgave (1926) fik den titlen *Folkehöjskolens sangbog*, inden den fra og med 15. udgave (1964) blev ændret til *Folkehøjskolens sangbog*. I daglig tale har bogen længe været benævnt som blot *Højskolesangbogen*, og udvalget bag 18. udgave (2006) tog konsekvensen heraf og gjorde det til bogens titel. *Arbejdersangbogen*, undertiden kaldet *Den røde sangbog*, nød især i 1930'erne stor udbredelse og fik desuden en markant anvendelse op gennem 1960'erne og 1970'erne med sine magtkritiske, ofte paroleagtige sange om klassebevidsthed, solidaritet og ressourcesvage befolkningsgrupper.

Alle tre sangbøger har i deres skiftende udgaver præget hverdagens kollektivt-musikalske selvudfoldelse hos millioner af danskere, og de er blevet anvendt i vidt forskellige offentlige, semioffentlige og private sammenhænge såsom valgmenigheder, faglige organisationer, partiorganisationer, arbejdspladser, undervisningsinstitutioner, spejder- og idrætsorganisationer samt folkekirken (herunder retninger og organisationer såsom Tidehverv, Indre/Ydre Mission, KFUM/K, FDF/FPF foruden en række kirkelige børne- og ungdomsorganisationer). Dermed har de tre bøger hver især nydt stor institutionel status op gennem 1900-tallet, om end med vidt forskellige virkningshistorier. *Arbejdersangbogens* betydning blev dog med tiden mindsket, i takt med at arbejderklassebegrebet med informationssamfundets fremkomst i 1980'erne blev mere diffust eller udvisket, og i takt med at forestillingen om en nært forestående revolution gled ud af den kollektive bevidsthed. Så selvom bogen fortsat eksisterer – den seneste (12.) udgave udkom i 2015 – vil jeg derfor i denne sammenhæng fokusere på udelukkende *Den Danske Salmebog* og *Højskolesangbogen* som delinstitutioner.

De to bøger har en fælles institutionaliserende karakter derved, at de begge i særlig grad er danskhedsrelaterede sangbøger, fordi de som følge af deres omfattende anvendelse bidrager til at holde et nationalt sangkorpus forstået som 'den danske sangskat' i live. Det vigtigste fællestræk for begge bøger er, at deres respektive kernerepertoirer i de løbende udgaver af de to bøger op gennem 1900-tallet har opnået karakter af at være syntagmer, der nærmest fuldkomment har præget definitionen af, hvad denne sangskat først og fremmest består i. At dette særligt kulturelt signifikante narrativ lader til at have fået normativ karakter, kan belyses med et enkelt eksempel, nemlig forfatteren Suzanne Brøggers bemærkning i den alternative 'lovsamling' *Brøndums danske lov*. I teksten 'Danmarks Grundlov af 27. oktober 2000' skriver hun i § 2, stk. 3: "Det er ethvert barns ret at lære de danske sange i den blå og den sorte bog (*Højskole-* og *Salmebogen*), og det er enhver voksens pligt at lære sangene fra sig." (Brøgger 2000, 10)

Mange danskere har med jævne eller spredte mellemrum de to bøger i hænderne i kraft af de talrige sociale situationer fra bryllupper til foredrag, hvor *Den Danske Salmebog* og *Højskolesangbogen* spiller en rolle. Men faktisk er de udpræget forskellige, hvad angår indhold, opdeling, kriterier for optagelse, funktioner og historik. Hvor førstnævnte er knyttet til en luthersk fællessangstradition, konstituerer sidstnævnte en verdslig fællessangstradition i bredere kredse. Og hvor førstnævnte er underlagt kongelig autorisation og dens udgaver er et anliggende for en kirkeministerielt udpeget salmebogskommission, er sidstnævntes indhold bestemt af et udvalg nedsat af Højskoleforeningens ledelse. Endelig: Hvor førstnævnte primært finder anvendelse i forbindelse med gudstjenester og kirkelige ritualer og som bønnebog for private (salmeteksterne fungerer her som en antologi med et opbyggeligt indhold), er sidstnævnte i anvendelse på højskoler, efterskoler, seminarier, arbejdspladser og i menighedshuse.

Det var især tilfældet fra og med 13. udgave i 1939, hvor *Højskolesangbogen* fik sit egentlige folkelige gennembrud og fandt solid anvendelse uden for højskolekredse. At bogen oplevede et gennembrud netop på dette tidspunkt, forklarer Karl Bak med den omstændighed, at udgivelsen af denne udgave faldt sammen med besættelsen og den folkelige sangbølge, som især i krigens første år dermed bredte sig over hele landet (Bak 1977, 94). Forklaringen på udbredelsen kan tillige være den vedholdenhed, hvormed bogen forinden var udkommet gennem 45 år, og som stille og roligt havde konsolideret dens status som en sangbog, der på grund af sit indhold af kendte sange, heriblandt nationale sange, var særlig egnet til brug ved fællessangsrelaterede situationer også uden for højskoleverdenen. Det var her afgørende, at den musikalske fornyelse af højskolesangen i mellemkrigsårene skabte en bred, samfundsmæssig anerkendelse og inddragelse af dette repertoire i folkeskolen som del af den officielle skolesang (Sass Bak 1988, 24-25).

Forstået som delinstitutioner er *Den Danske Salmebog* og *Højskolesangbogen* altså først og fremmest væsensforskellige størrelser, der lader sig beskrive med begrebsmæssige antonymer som 'kirke-samfund', 'kristelig-verdslig', 'ritual-konvention', 'kirkesognegård', 'højtid-hverdag'. Med andre ord er der tale om to delinstitutioner, der så at sige eksisterer i kraft af hinanden. Denne betragtning er understøttet i overskriften på et indlæg i *Kristeligt Dagblad* af biskop og medlem af salmebogskommissionen Søren Lodberg Hvas, der lyder: *'Salmebogen* og *Højskolesangbogen* er nyttige, når ordene slipper op' (Hvas 2016). Det er også tilfældet i denne betragtning af litteraturforskeren Mads Rosendahl Thomsen, som ligeledes taler ud fra det kompletterende perspektiv:

> *Højskolesangbogen* er en meget dansk og meget traditionsrig bog, men samtidig forholder den sig åbent til dansk kultur. Hvor *Salmebogen* er mere fokuseret og dogmatisk, rummer *Højskolesangbogen* et meget bredt og smukt spektrum af sange, der på vidt forskellig vis forsøger at give mening til livet. (Mikkelsen 2014)

Endvidere spiller det ind, at de to bøgers respektive repertoirer er væsensforskellige. På det tekstlige plan gælder det, at hvor en stor del af *Højskolesangbogens* repertoire blandt andet har fokuseret på det kristne, det oplysningsmæssige, det nationale, det historiske og dansk natur, har *Den Danske Salmebog* altovervejende haft et fokus på kirkeåret,

lovprisning og liturgisk relaterede tekster, som bidrager til danskernes selvfortælling. Et eksempel på det er julen: Ifølge en undersøgelse fra 2013 af Center for Kirkeforskning synger ikke færre end 82 procent af danskerne julesalmer, mens kun 30 procent af svenskerne til sammenligning gør det samme (Henriksen 2014).

Men samtidig har *Højskolesangbogen* og *Den Danske Salmebog* haft vidt forskellige anvendelsesmuligheder i tilsvarende forskellige situationer, kontekster og udfoldelsesrum op gennem 1900-tallet på måder, der ser ud til gnidningsfrit at kunne overlappe hinanden. Det fremgår af to udsagn om hver af de to bøger. I åbningslinjerne til forordet af sin *Salmehåndbog* siger Jørgen Kjærgaard: "Salmer synges ikke kun i kirken. Også i skoler, ved møder, familiefester og sammenkomster, både glade og sorgtunge, synger man salmer. Salmer citeres i litteraturen, de bruges i undervisningen, og salmer læses derhjemme i den enkeltes stille stunder." (Kjærgaard 2003, 5) Og for en lidt ældre tids vedkommende påpeger Thomas Rørdam i bogen *Folkehøjskolen* fra 1966: "I dag bruges *Højskolesangbogen* ikke blot ved foredragsmøder i højskolekredse og forsamlingshuse. Den bruges også på gymnasieskolen, 'den sorte skole', der fra gammel tid stod højskolen fjernest, ved soldaternes civilundervisning og ved fængselsundervisningen." (Rørdam 1966, 31)

I et historisk perspektiv har de respektive repertoirer i de to bøger dog undertiden haft beslægtede anvendelser. Thomissøns salmebog fra 1569 (som skulle være i brug de næste 130 år) kom til at formulere en dansk-national kristenhed og skabte tradition for dansksproget fællessang, hvor salmen ikke blot udgjorde en liturgisk genre, men også var grundlaget for den almindelige sang i hjemmene i land og by. Op gennem 1800-tallet begyndte salmesangen at blive opfattet som en stadig mere væsentlig del af den dansk-nationale og dansksindede bevidsthed som følge af den grundtvigske ånd, som prægede kirken. Denne bevidsthed blev styrket i tiden efter 1864 og fik endnu en gang medvind i den allerede omtalte nationale vækkelse i forbindelse med besættelsen. Siden da har brugen af nationale sange i kirkelige sammenhænge – som ikke står i *Den Danske Salmebog* – bekræftet relationen mellem kirke, stat og nationalt sindelag.

Højskolesangbogen har dog siden sit omtalte gennembrud fremstået som den mest multifunktionelle af de to sangbøger, ikke mindst fordi den historisk set har været nært forbundet med en forestilling om et nationalt sangbegreb, det vil sige et korpus af sange, der gennem deres tekster beskrev og bekendte sig til dansk natur, historie, kultur og kristendom foruden "livet og kærligheden i al almindelighed" (Mikkelsen 2010) samt – mere subtilt – sindelag og væremåder.[9] Derved har de skiftende repertoirer i de løbende udgaver af *Højskolesangbogen* været bærere af historisk betingede, danskhedsrelaterede måder at opfatte og forvalte 'den danske sangskat' på og så at sige været en danskhedsstafet, der er gået gennem adskillige generationers hænder fra sidst i 1800-tallet til i dag.

På det melodiske plan gælder det, at selvom begge bøger rummer sange og salmer fra perioden omkring år 1500 og frem, er diversiteten i stilarterne formodentlig umiddelbart mere mærkbar for nutidige brugere af *Højskolesangbogen* som følge af, at dens

9 For en kort, men informativ gennemgang af fællessangens historie med særligt hensyn til *Højskolesangbogen*, se Dam-Jensen 2006.

genremæssige omfang fra folkeviser til nyere popsange forekommer at være mere i tråd med oplevelsen af indbyrdes forskellighed hos såvel mere som mindre musikkyndige. Til trods for revisionerne kan *Den Danske Salmebogs* repertoire opleves som mindre diverst på grund af det koralmæssige enhedspræg, som melodierne – til trods for deres indbyrdes mangfoldighed (se hertil Brinth et al. 2007, 80-82) – giver indtryk af at have som følge af at være altovervejende tilrettelagt for orgel til kirkelig brug.

Alligevel er der en markant fællesmængde mellem de to bøger i form af de salmer, som *Højskolesangbogen* har optaget, og som altovervejende også kan findes i *Den Danske Salmebog*. Selvom der lige siden den første udgave af *Højskolesangbogen* (1894) har været en løbende diskussion om, hvorvidt der overhovedet skulle medtages salmer i bogen (Bak 1977, 73), er der nemlig i den seneste udgave medtaget ikke færre end 161 numre i temaregistret over salmer (Brunsbjerg et al. (red.) 2006, u.s.), hvoraf 150 (altså omkring en fjerdedel af bogens samlede repertoire) også står i *Den Danske Salmebog* (Balslev-Clausen (u. å.)). Tallet understreger den stærke affinitet mellem de to bøger, samtidig med at *Højskolesangbogen* dermed fremstår som *Den Danske Salmebogs* forlængede arm udi de verdslige fællessangssammenhænge, hvor den selv kun sjældent finder anvendelse.

Selvom denne relation skyldes et aktivt tilvalg fra de skiftende redaktioner bag *Højskolesangbogen*, kan bogen med sit store salmekorpus give indtryk af at være underlagt salmebogens autoritet. Det har den historiske forklaring, at højskolebevægelsen og dens praksisgrundlag historisk set var funderet på et kristent grundlag og derfor også inkluderede salmer i fællessangen. Det store antal salmer bidrager derved unægtelig til at understrege det luthersk-evangeliske fundament, som i sig selv er udtryk for højskolebevægelsens anknytning til folkelig dannelse og læring for landbokulturens unge i et kristent perspektiv. Det kan læses som en symbolsk understregning af dette forhold, at *Højskolesangbogen* åbner med C.E.F. Weyse og N.F.S. Grundtvigs 'Den signede dag' (1826), som også forefindes i *Den Danske Salmebog*.

Kirkesangbogen og dens relation til Den Danske Salmebog og Højskolesangbogen

Efter at have beskrevet baggrunden for sangbogsinstitutionens status i det tidlige 21. århundrede samt at have fremlagt en række kriterier for dens løbende institutionalisering, vil jeg sætte fokus på *Kirkesangbogen* (Nøjgaard et al. (red.) 2017a) og de overvejelser, der gik forud for dens udgivelse. *Kirkesangbogen* blev i efteråret 2013 sat i værk på foranledning af biskop Peter Skov-Jakobsen, eftersom Københavns Stiftsudvalg ønskede en udgivelse af nye salmer for folkekirken (foranlediget af en brugerundersøgelse fra 2012, som havde dokumenteret en stor efterspørgsel)[10] og på baggrund af et forslag betitlet *Nye salmer og åndelige sange* til brug i folkekirken (Nøjgaard et al. (red.) 2017b, 8). Den redaktion, som efterfølgende blev nedsat, fik til opgave at udarbejde et uautoriseret supplement til *Den Danske Salmebog* til udgivelse på Det Kgl. Vajsenhus' Forlag med fokus på først og fremmest nyere og nyskrevne salmer og sange, som

10 Se hertil https://kirkenikbh.dk/gudstjenesteundersoegelse-i-koebenhavns-stift, tilgået den 29. november 2017. Undersøgelsen er analyseret i Enggaard og Nøjgaard, red. (2018).

kunne udgøre et alternativ til det eksisterende repertoire for kirkeligt brug. Ifølge det interne kommissorium (se note 2) var formålet med *Kirkesangbogen*

> at fastholde og videreføre den særlige danske salmetradition og at virke til en genopdagelse og styrkelse af den kirkelige fællessangs betydning. Gennem nyere musikalske udtryk og et nutidigt sprog skal *Kirkesangbogen* imødekomme og formidle det 21. århundredes kirke- og kulturliv – i dialog med ældre salmetraditioner.

Kirkesangbogen rummer 229 salmer og sange til brug i og uden for kirken, hvoraf omkring 75 af salmerne og sangene på redaktionens opfordring er skrevet direkte til bogen. I pressemeddelelsen vedrørende bogens udgivelse kaldte Det Kgl. Vajsenhus' Forlag den et supplement til *Den Danske Salmebog* med den ambition "at fremme sangglæden og forny, styrke og videreføre den danske fællessangstradition" og med et formål om at "opfylde behovet for et større og bredere repertoire i de danske kirker."[11] Bogens titel indrammer denne flertydighed, som også er del af dens sigte: at den ikke blot indeholder salmer, men også sange.[12] Desuden sender bogtitlen et signal om, at bogen ikke blot kan betragtes som en sangbog for kirken ('*kirke*-sangbogen'), men også som en bog for kirkesang ('*kirkesang*-bogen'). Derudover sender titlen et signal om, at mødet mellem et kristent og et verdsligt repertoire kan foregå med en særlig synergi for øje. Dertil kommer endnu en overvejelse, nemlig at titlen er mundret-uformel og desuden følger en gængs tradition for at benytte andenleddet '-sangbogen'. Det kendes fra så forskellige sangbøger som fx *Soldater-Sangbogen* (1901ff.), *Dansk Skolesangbog* (1929ff.), *Ældre-sangbogen* (1989ff.), *Efterskolesangbogen* (2016) og *Højskolesangbogen*. Endelig er titlens anvendelse af førsteleddet 'kirkesang' i tråd med N.F.S. Grundtvigs anvendelse af dette ord, sådan som det flere gange sker i hans prosaforfatterskab forstået som synonym for ordet 'salme' (Wierød 2014, 253). At anvende ordet 'kirkesang' fremfor 'salme' begrundede Grundtvig med, at salmegenren først og fremmest var brugsorienteret (Wierød 2014, 254), hvilket ligeledes flugter med intentionerne bag titlen.

Relativt tidligt i redaktionsarbejdet stod det klart, at *Kirkesangbogen* lod sig opfatte og *frame* som formuleringen af en tredje vej mellem eller måske endda uden om *Den Danske Salmebog* og *Højskolesangbogen* som et både repertoire- og praksismæssigt alternativt bud på det 21. århundredes fællessangstradition i forhold til, hvordan verdslig og kirkelig sang i kombination med hinanden kunne videreføres. Denne bestræbelse var en konsekvens af det redaktionelle udgangspunkt, at sange i visse kontekster kan anvendes som

11 Citeret efter http://www.dendanskesalmebog.dk/media/Kirkesangbogen%20Pressemeddelelse%20maj%202017.pdf, tilgået den 5. november 2017.

12 Af hensyn til brugsanvendelsen ved kirkelige handlinger var det nødvendigt, at redaktionen entydigt afgjorde, hvorvidt der var tale om en salme eller en sang for hvert enkelt nummers vedkommende. Derfor er der ud for hvert af numrene i sangbogen markeret, om der er tale om det ene eller det andet. Af bogens i alt 237 numre fordelt på 229 forskellige tekster er der et salmekorpus på 151 salmer (alle defineret ved at være strofiske, musikbårne 'samtaler med Gud'), mens der er et sangkorpus på 86 sange (som alle må betegnes som åndelige sange, og hvoraf flere unægtelig har salmekarakter). For en ældre, informativ og noget vidtløftig definition på salmebegrebet, se Borup Jensen 1972. For en noget kortere, koncis definition, se Skyum-Nielsen 2014, 16-17.

salmer, ligesom det omvendte er tilfældet. Dermed var det – i lighed med *Den Danske Salmebog* og *Højskolesangbogen* – *Kirkesangbogens* hensigt at videreføre og repræsentere "en levende sangtradition, hvor der løbende gives plads til nykomponerede sange og/eller nye melodier til allerede eksisterende tekster i sangbogen, som lever op til kravene om kvalitet, brugsværdi samt ikke mindst egnethed til fællessang" (Marstal 2000, 42).

Her spiller det ind, at der i *Kirkesangbogen* er medtaget adskillige *co-writes*, det vil sige salmer eller sange, hvor to eller flere personer skriver tekst, musik eller begge dele på samme tid – en praksis, som især kendes fra rock, pop og singer/songwriter-musik. Det indgik i overvejelserne, at *oplevelsen* af sangene kan have en salmemæssig karakter under udfoldelsen, hvorved også musikalske og stemningsmæssige kriterier influerer på definitionsgraden snarere end blot det gængse tekstlige kriterium. Som det endvidere hed i det interne kommissorium for *Kirkesangbogen*, tog redaktionen udgangspunkt i "den opfattelse, at såvel kirkelige som alment kulturelle tekster og melodier kan formidle kristendommen og den kristne tro."

Kirkesangbogen lægger sig op ad *Den Danske Salmebog* på en række områder, som her vil blive listet i punktform. Det gælder, at *Kirkesangbogen*

a) tager afsæt i den luthersk-evangeliske kirke;
b) begynder med nummer 792 og altså fortsætter, hvor *Den Danske Salmebog* med sine 791 numre slipper (i lighed med fx salmetillægget *100 salmer* (2016), der begynder ved nummer 800);
c) er udgivet af Bibelselskabet på vegne af Det Kongelige Vajsenhus' Forlag, det vil sige det forlag, som har hævdvunden ret til at udgive folkekirkens autoriserede salmebøger;
d) har medtaget salmer og sange, som i to af bogens fire hovedafsnit dækker dels kirkeåret i sin helhed, dels liturgiske funktioner som dåb og nadver;
e) inkluderer tekster og melodier af en række af de mest kanoniserede digtere og komponister i *Den Danske Salmebog* fra B.S. Ingemann og H.A. Brorson til C.E.F. Weyse og Carl Nielsen.

Men samtidig adskiller *Kirkesangbogen* sig markant fra *Den Danske Salmebog* derved, at den

a) rummer en stor mængde nyskrevne salmer, som afstår fra at have et konkret dogmatisk tekstligt indhold (om end flere salmer fastholder salmernes dogmatik udtrykt i et erfaringsnært, ikke-dogmatisk vokabularium);
b) rummer en stor mængde verdslige sange;
c) medtager en stor mængde sange skrevet i et populærmusikalsk idiom;
d) indeholder tekster på andre sprog end dansk (engelsk, latin, norsk, svensk);
e) ikke rummer bønner, kirkelige ritualer, bibelord m.v.

Tilsvarende lægger *Kirkesangbogen* sig op af *Højskolesangbogen* derved, at den

a) har et luthersk-evangelisk fundament (jf. ovenfor) og rummer både sange og salmer;

b) har medtaget omkring 35 sange fra det repertoire, der i mange år er blevet opfattet som kernerepertoiret i *Højskolesangbogen* skrevet i perioden ca. 1910-1930, foruden nogle få tekster derfra, som her har fået nye melodier;
c) har medtaget et mindre korpus af engelsksprogede salmer og sange;
d) har medtaget morgen- og aftensange samt årstidssange foruden folkevisemelodier;
e) har medtaget sange med et specifikt danskhedsrelateret betydningsindhold;
f) inkluderer skandinaviske sange, dog altovervejende i oversat form.

Kirkesangbogen adskiller sig samtidig fra *Højskolesangbogen* derved, at den

a) ikke har medtaget tyske sange og kun rummer to originalsange på et nordisk sprog;
b) har et substantielt mindre eksplicit danskhedsrelateret indhold (bortset fra enkelte ældre, kendte fædrelandssange);
c) har et vedholdende fokus på et populærmusikalsk repertoire – heriblandt ældre, kendte sange foruden nye sange skrevet i et singer/songwriterbaseret idiom.

Endelig adskiller *Kirkesangbogen* sig fra både *Højskolesangbogen* og *Den Danske Salmebog* derved, at den

a) er et supplement til en primært kirkelig sangtradition, som i forvejen eksisterer;
b) har et substantielt mindre omfang: Hvor *Kirkesangbogen* har 229 (plus 8) numre med i alt 237 melodier, har *Højskolesangbogen* 572 (plus 34) numre med i alt 606 melodier, og *Den Danske Salmebog* 791 (plus 104) numre med i alt 588 melodier (dog har alle salmetekster frit melodivalg). Tallet i parentes angiver alternative b- og c-melodier i det omfang, de optræder i de tre sangbøger;
c) i visse tilfælde afstår fra at bruge den strofiske form, som kendetegner *Højskolesangbogen* og er særligt udpræget i *Den Danske Salmebog*, til fordel for den binære vers/omkvæd-baserede form, der kendes fra britisk-amerikansk pop og rock siden sidst i 1950'erne i to varianter: dels med identisk tekst, dels med varierende grader af forskellig tekst i de melodisk ens omkvæd;
d) anvender en harmonik, som til en vis grad adskiller sig fra *Højskolesangbogen* og i særdeleshed fra *Den Danske Salmebog* med en regelmæssig anvendelse af akkordtyper som sus-akkorder, mol7-akkorder, add9-akkorder foruden dronebaserede sange, hvor den harmoniske ledsagelse består af en gentagen, tom kvint, samt en del nyskrevne sange, der harmonisk slutter åbent på dominant- og ikke tonika-akkorder;
e) har en noget 'mørkere' grundstemning ved at rumme molmelodier for omkring 46 procent af melodiernes vedkommende, mens tallet for *Den Danske Salmebog* er omkring 28 procent og tallet for *Højskolesangbogen* omkring 15 procent[13] – uden at der dog eksplicit blev arbejdet ud fra noget redaktionelt kriterium i denne retning;

13 I denne optælling er der med 'mol' ikke blot tale om dur/mol-tonale molmelodier, men også om melodier i molrelaterede kirketonearter (dorisk, æolisk) samt om molpentatone melodier. Tilsvarende er der inden for kategorien 'dur' medtaget melodier i durrelaterede kirketonearter (ionisk, frygisk, lydisk, mixolydisk) samt durpentatone melodier.

f) genindsætter *den åndelige sang* som kategori i dansk sangbogskultur, forstået som en mediering af salmen og sangen, hvorved bogen i forhold til det kristelige repertoire udgør en mere uformel og udogmatisk ramme, mens den i forhold til det verdslige repertoire er højstemt og møntet på eftertanke. Begrebet 'åndelig sang' er en fællesbetegnelse for sange med religiøst indhold, som har været i anvendelse siden reformationen. Martin Luther kaldte salmer for 'åndelige viser' (Brinth et al. 2007, 26), og senere er udtrykket anvendt i talrige sammenhænge, heriblandt i titler på sangantologier med tekster og melodier af fx N.F.S. Grundtvig (*Psalmer og aandelige Sange*, bd. I-V, 1868-1881) og Carl Nielsen (fx *Salmer og aandelige Sange*, 1919).

Det kan tilføjes, at *Kirkesangbogen* lader sig opfatte som en potentiel delinstitution, som – i så fald formodentlig i selskab med andre, fremtidige sangbøger – har mulighed for at udfordre den institutionelle dominans, som *Den Danske Salmebog* og *Højskolesangbogen* i en særlig historisk symbiose med hinanden hidtil har udgjort. Dog har *Kirkesangbogen* næppe det samme gavemæssige potentiale som disse sangbøger, hvilket modarbejder denne bestræbelse – *Den Danske Salmebog* er traditionelt blevet givet i dåbs- eller konfirmationsgave, og *Højskolesangbogen* har været en obligatorisk anskaffelse for efterskole- og højskoleelever gennem mange generationer.

Tre måder at praktisere institutionalisering på i Kirkesangbogen

Kirkesangbogens delinstitutionelle udfordringer og potentialer har at gøre med, at den bidrager til at fastholde sangbogsinstitutionens indiskutable betydning også i det 21. århundrede, men samtidig anviser nye måder at praktisere denne institutionalisering på:

a) For det første bringer den et stort populærmusikalsk repertoire i spil (med bidrag af en række etablerede sangskrivere). Den populærmusikalske diskurs, som siden omkring 1970 har præget flere af markedets mest markante sangbøger – heriblandt *555 sange* (1972), *151 sange* (1982) og *Sangbogen* (1988ff.) – er kun i begrænset grad repræsenteret i *Højskolesangbogens* seneste tre udgaver fra henholdsvis 1974, 1989 og 2006, ligesom den er fraværende i 2003-udgaven af *Den Danske Salmebog*.[14] Det er spørgsmålet, hvorvidt sangbøger i de kommende årtier kan være toneangivende uden at inddrage et populærmusikalsk repertoire, når dette repertoire allerede længe har været et primærrepertoire for mange. Repertoiret er altså væsentligt at medtage, fordi fortroligheden med og kendskabet til det for mange vil være større, end hvad der gælder for andre repertoirer, og fordi især den musikalske praksis, som er knyttet til populærmusik, kan opleves som lettere at skulle forholde sig til end højskolesang- og salmebogstraditionernes repertoirer.

   Kirkesangbogens fokus på populærmusikalsk repertoire var en del af hele idéen med projektet: at inkludere allerede eksisterende samt nyskrevet populær-

14 For en analyse af samt oversigt over populærmusikalske versioneringer (Rørdam Larsen 1994, 174) og musikalske opdateringer af sange fra *Højskolesangbogen* siden 1970'erne, se Marstal 2000.

musikalsk materiale, som kunne udgøre et alternativ til kirkesangen, og desuden inkludere sange, der relaterer sig til det senmoderne menneskes erfaringshorisont. Det lykkedes redaktionen at fastholde denne bestræbelse, blandt andet fordi en lang række sangskrivere besvarede redaktionens henvendelser om at bidrage til bogen positivt.

Hvad angår det repertoire, som genremæssigt befinder sig inden for områderne pop, rock, indie eller singer/songwriter-musik, tegner *Højskolesangbogen* sig for skønsmæssigt omkring 30 sange (ca. 5 procent af bogens indhold), hvortil kommer 14 af de 17 sange, der indgik i tillægget til *Højskolesangbogen* kaldet *Det blå sanghæfte* (2015). For *Den Danske Salmebogs* vedkommende er tingene ikke entydige, eftersom opfattelsen af begrebet 'rytmisk kirkemusik' lader til at være flydende. Men der er tale om en formodentlig lille gruppe salmer, som kom til som følge af det arbejde, der siden 1980'erne er pågået for at inkludere tilgange hentet fra den rytmiske musikkultur i omgangen med salmer (se hertil fx Kjærgaard 1993, 90-94), og som ikke mindst dannelsen af FRIK (Forum for Rytme i Kirken) i 1987 var et udtryk for. I forhold hertil tegner *Kirkesangbogen* inden for de populærmusikalske genrekomplekser sig for omkring 75 nyskrevne og allerede eksisterende sange og salmer (ca. 32 procent af bogens indhold), hvoraf en lang række af disse bidrag som allerede nævnt er co-writes – en mulighed, der i øvrigt så godt som ikke er benyttet i hverken *Højskolesangbogen* eller *Den Danske Salmebog*. Sangbogen som fænomen har vist sig at være attraktiv for populærmusikalske bidragsydere, en tendens, som kan tænkes at blive endnu mere forstærket fremover som følge af, at pladesalget stort set er erstattet med digitale musikabonnementer og streamingtjenester, og af konkurrencen med mange millioner andre sange på disse streamingtjenester. En konsekvens af den digitale musikrevolution er derfor, at sangbogen som bærer af og medieringsform for nyskrevne såvel som ældre sange har fået en mere markant betydning på autorniveau.

b) For det andet har *Kirkesangbogen* en mindre ulige kønsmæssig repræsentation. I forhold til køn har *Højskolesangbogen* blot ca. 4 procent kvindelige tekstforfattere og ca. 2,5 procent kvindelige komponister/sangskrivere, mens tallene for *Den Danske Salmebog* er henholdsvis ca. 3,5 og ca. 2 procent. For *Kirkesangbogen* er tallene henholdsvis ca. 36 procent og ca. 17 procent.[15] Tilsvarende er antallet

15 Metodisk er tallene fremkommet således: 1) Når der er tale om dobbelt- eller triplemelodi, angivet som henholdsvis 'a', 'b' og 'c' efter det pågældende nummer, eller når samme melodi anvendes til forskellige tekster, tæller teksten hhv. melodien to/tre gange. 2) Alle traditionelle tekster og/eller melodier, hvor tekstforfatteren og/eller komponisten er ukendt, er fraregnet optællingen. 3) Ved tekster og/eller melodier med flere bidragsydere (fx ved omarbejdelser eller andre former for bearbejdelser) tæller disse kun med som én person. Hvis der er tale om to personer af hver sit køn, tæller de dog som en halv hver. 4) Ved bearbejdelser af folkemelodier og lignende har forlæggets karakter været afgørende for, hvorvidt krediteringen af melodien har været anonym eller af en navngiven person. 5) Hvor der er tale om tekstlige eller musikalske bearbejdelser af en navngiven person, er personen medregnet i statistikken. NB: Så vidt vides er ingen bidragsydere til sangbøgerne ikke-binære personer, hvorved alle kan identificeres som enten kvinder eller mænd.

af sange med både tekst og musik af kvinder ca. 1 procent i *Højskolesangbogen* og 0 procent i *Den Danske Salmebog* mod ca. 12 procent i *Kirkesangbogen*. Det skyldes, at redaktionen har haft særlig opmærksomhed på den historiske kønsubalance på sangområdet. Hvad angår etnicitet har *Kirkesangbogen* i lighed med *Den Danske Salmebog* og *Højskolesangbogen* dog et markant fravær af herboende bidragsydere af anden etnisk herkomst end dansk, bortset fra især de tyske komponister, som fra sidst i 1700-tallet og et stykke ind i 1800-tallet trods periodens dansk/tyske spændinger var virksomme i Danmark.

c) Endelig griber *Kirkesangbogen* for det tredje tilbage til den ældre kategori *åndelig sang* ved at foreslå en ændret relation for det binære begreb salme/sang: Hvor salmerne formidles i en mere uformel kontekst, bliver sangene formidlet i en mere højstemt kontekst. Dermed anviser bogen nye muligheder for at italesætte det kristne på måder, der rummer plads til en praksis, hvor det kristne inden for samme sangbogsramme kan være enten eksplicit, underforstået eller – måske – helt uden betydning. I den forstand kan bogen give plads til en øget fleksibilitet i forhold til afsyngelsen af salmer og sange, hvor flertydighed er prioriteret over entydighed, og hvor kontekst er prioriteret over formålsbestemthed.

Konklusion

Undersøgelsen af sangbogsinstitutionens status i det tidlige 21. århundrede viser, at *Den Danske Salmebog* og *Højskolesangbogen* markant tegner området. Men området kan suppleres og udfordres af sangbøger, der ligeledes har markant institutionel forankring og samtidig peger på andre repertoirer og andre måder at forvalte dette repertoire på. Det forbliver indtil videre åbent, hvorvidt *Kirkesangbogen* anviser nye måder at bringe et sangrepertoire i spil på, hvor et tredje rum imellem det kristelige og det verdslige bliver etableret, og den kan have potentiale til at opnå institutionel status på måder, der vil kunne matche den ene eller begge af de to andre bøger som et nødvendigt og væsentligt supplement. Det kunne skyldes bogens fokus på et populærmusikalsk repertoire, på kønsmæssig repræsentation som kvalitetsparameter samt på genindsættelsen af den åndelige sang som kategori. Dermed formulerer bogen et bud på en traditionsforvaltning i spændingsfeltet mellem en dansk sangkultur og en domesticeret populærmusikkultur, med den fællessangstradition som ramme, som *Den Danske Salmebog* og *Højskolesangbogen* er så essentielle eksponenter for.

Hvorvidt inddragelsen af ændrede sangmæssige indholdskriterier som dem, *Kirkesangbogen* eksemplificerer, kan medvirke til at give denne såvel som andre nye og fremtidige sangbøger mulighed for at udfordre *Den Danske Salmebog* og *Højskolesangbogens* dominerende status, må tiden vise. Det samme gælder spørgsmålet om, hvorvidt de to sangbøger vil ændre institutionel status som følge af andre sangbøgers fremkomst, sådan at der kan opstå en mere dynamisk og mindre hierarkisk fællessangskultur, hvor *Den Danske Salmebog* og *Højskolesangbogen* indgår mere ligeværdigt med andre sangbøger. Det forudsætter dog, at der i de kommende årtier udkommer

relevante og gennemarbejdede bud på nye sangbøger, som kan udfolde sig inden for etablerede (eller endnu ikke opståede) institutionelle rammer, og som indeholder sange, der enten allerede er alment kendte eller bliver det med de pågældende sangbøgers udbredelse og anvendelse.

Sagt på en anden måde: Det ville måske være et noget konservativt perspektiv for den danske fællessangstraditions videre udvikling og udtryk, hvis *Den Danske Salmebog* og *Højskolesangbogen* – deres institutionelle og tekstlig-musikalske kvaliteter til trods – skulle lykkes med at fastholde deres respektive institutionelle særpositioner og den deraf følgende synergi mellem dem op gennem resten af det 21. århundrede, uden selskab fra nyere sangbogs-delinstitutioner. Derfor er der brug for en udfordring af disse positioner – en bestræbelse, som det ikke kan udelukkes, at kommende udgaver af de to sangbøger med tiden selv vil kunne bidrage til gennem en nytænkning af deres institutionsmæssige kriterier og værdigrundlag. For som Lea Wierød minder om i afslutningen af en artikel med den retoriske titel 'Samme sang som i tusind år?' om fællessangens funktion i dag: "Fællessang er en smidig udtryksform." (Wierød 2018, 227).

Referencer

Adriansen, Inge. 2016. "Brug af sange i nationsopbygningen." In *Hjertesproget. 16 forsknings- og praksisbaserede studier af sangens egenskaber, vilkår og virkning*, redigeret af Stine Isaksen og Peter Frost, 27-52. Herning: Sangens Hus.

Anderson, Benedict. 1983. *Imagined Communities. Reflections on the Origins and Spread of Nationalism*. London: Verso.

Bak, Karl. 1977. *Højskolesangbogens historie. Et bidrag til den grundtvigske folkehøjskoles historie.* Odense: Gyldendalske Boghandel/Nordisk Forlag A/S.

Balslev-Clausen, Peter. u.å. "Salmer og åndelige sange i folkelige sangbøger." [Selvstændigt baggrundsmateriale til: *Salmesang. Grundbog i hymnologi*, redigeret af Peter Balslev-Clausen og Hans Raun Iversen. København: Det Kgl. Vajsenhus' Forlag, 2014.] http://teol.ku.dk/cfk/dokumenter/PBC_Salmerne_i_folkelige_sangb_ger.pdf, tilgået 13. november 2017.

Borup Jensen, Thorkild. 1972. "Hvad er en salme? Forsøg på en genrebestemmelse." In *Salmen som lovsang og litteratur*, bd. I., redigeret af Thorkild Borup Jensen og K.E. Bugge, 9-62. København: Gyldendal.

Brandt, Asger. 2003. "Salmebogens forløsning." *Kristeligt Dagblad*, den 2. juni 2003.

Brinth, Ole, Helle Christiansen, Henrik Christiansen og Marianne Christiansen, red. 2007. *Højmessen i den danske folkekirke. Liturgisk Håndbog I*. København: Forlaget ANIS [opr. 2005].

Bruford, Bill. 2018. *Uncharted. Creativity and the Expert Drummer*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Brunsbjerg, Ole. 2005. "Den danske sang lever." *Kristeligt Dagblad*, den 5. december 2005.

Brunsbjerg, Ole et al., red. 2006. *Højskolesangbogen*. 18. udgave. København: FFD's Forlag.
Brøgger, Suzanne. 2000. "Danmarks Grundlov af 27. oktober 2000." In *Brøndums Danske Lov* redigeret af Maiken T. Derno et al., 9-21. København: Brøndums Forlag.
Clausen, Karl. 1975. *Dansk folkesang gennem 150 år*. København: Tingluti Forlag [opr. 1958].
Cohen, Judah M. 2009. "Music Institutions and the Transmission of Tradition." *Ethnomusicology* 53/2, 2009, 308-325.
Dam-Jensen, Elsemarie. 2006. "Fællesangens historie." In *Sanghåndbogen. En præsentation af sangen i* Højskolesangbogens *18. udgave*, redigeret af Karen Bjerre, 9-17. København: FFD's Forlag.
Dam-Jensen, Elsemarie. 2018. "'Det farligste agitationsmiddel, danskerne ejer'. Sangbogshistorie i Sønderjylland fra *Den blaa Sangbog* til i dag." In *Fællessang og fællesskab. En antologi*, redigeret af Stine Isaksen, 129-144. Herning: Sangens Hus.
DiMaggio, Paul J. og Walter W. Powell. 1991. "Introduction." In *The New Institutionalism in Organizational Analysis*, redigeret af Paul J. DiMaggio og Walter W. Powell, 1-38 . Chicago: University of Chicago Press.
Edgar, Andrew. 1999. "Institution." In *Key Concepts in Cultural Theory*, redigeret af Andrew Edgar og Peter Sedgwick, 194. London and New York: Routledge.
Enggaard, Nete Helene og Rasmus Nøjgaard, red. 2018. *Tradition og fornyelse. Teologiske perspektiver på gudstjeneste og liturgi*. København: Eksistensen.
Gross, David. 1992. *The Past in Ruins. Tradition and the Critique of Modernity.* Amherst: The University of Massachusetts Press.
Hastrup, Kirsten. 2006. "Den uhåndgribelige kulturarv – en konvention til debat." In *Begrebet immateriel kulturarv*, redigeret af Kirsten Hastrup et al., 7-15. Udgivet af Kulturministeriets Forskningsudvalg. København: Kulturministeriet.
Henriksen, Johannes. 2014. "Salmesang er motoren i dansk kulturkristendom." *Kristeligt Dagblad*, den 12. december 2014.
Hodgson, Geoffrey M. 2006. "What Are Institutions?" *Journal of Economic Issues* 40/1, 2006, 1-25.
Hvas, Søren Lodberg. 2016. "*Salmebogen* og *Højskolesangbogen* er nyttige, når ordene slipper op." *Kristeligt Dagblad*, den 16. februar 2016.
Kjærgaard, Jørgen. 1993. *Du blandt vore lovsange bor… Hvad skal den danske kirke synge i det 21. århundrede?* Aarhus: Tuxedo Grafisk.
Kjærgaard, Jørgen. 2003. *Salmehåndbog. Bd. I: Salmehistorie.* København: Det Kgl. Vajsenhus' Forlag.
Lind, Tore Tvarnø. 2014. "Tradition som musikalsk erindringspraksis." *Danish Musicology Online*, 2014, 43-61.
Marstal, Henrik. 2000. "Er lyset for de lærde blot? Mathias Grips opdateringer af *Højskolesangbogen* og fællessangstraditionens status i dagens Danmark." *Musik & Forskning* 26, 2002, 37-60.
Marstal, Henrik. 2006. *Sange fra glemmebogen – eller huskekager fra fortiden? Forvaltninger af traditionelle sangrepertoirer i dansk rock fra omkring årtusindeskiftet*. København: Københavns Universitet [upubliceret ph.d.-afhandling].

Mikkelsen, Morten. 2010. ″*Højskolesangbogens* røde lillesøster.″ *Kristeligt Dagblad*, den 23. april 2010.

Mikkelsen, Morten. 2014. ″Den danske sangskat er årtiets bogsucces.″ *Kristeligt Dagblad*, den 21. juni 2014.

Nøjgaard, Rasmus et al.,red. 2017a. *Kirkesangbogen*. København: Det Kgl. Vajsenhus' Forlag.

Nøjgaard, Rasmus et al., red. 2017b. ″Forord.″ *Kirkesangbogen*. København: Det Kgl. Vajsenhus' Forlag, 7-9.

Rørdam, Thomas. 1966. *Folkehøjskolen*. København: Det Danske Selskab.

Rørdam Larsen, Charlotte. 1994. ″Dansk rock fra plagiat til KOPY.″ *Cæcilia. Årbog 1994*, 135-199.

Sass Bak, Kirsten. 1988. ″Folkemusik og musikvidenskab.″ In *Otte ekkoer af musikforskning i Århus*, redigeret af Bo Marschner og Carl Christian Møller, 21-61. Aarhus: Aarhus Universitet.

Sass Bak, Kirsten. 1993. *Om at løfte en arv … 'Århus-linien' i dansk sanghistorie efter Karl Clausen* [= da capo 8]. Århus: Musikvidenskabeligt Institut, Aarhus Universitet.

Sass Bak, Kirsten. 2005. ″Fællessang og danskhed.″ In *Musik og danskhed. Fem faglige bidrag til debatten om danskhed*, redigeret af Jens Henrik Koudal, 100-122. København: C.A. Reitzels Forlag.

Sass Bak, Kirsten. 2018. ″Fællessangstraditioner i Danmark ca. 1780-1960.″ In *Fællessang og fællesskab. En antologi*, redigeret af Stine Isaksen, 15-48. Herning: Sangens Hus.

Skyum-Nielsen, Erik. 2014. ″Salmen som genre.″ In *Salmesang. Grundbog i hymnologi*, redigeret af Peter Balslev-Clausen og Hans Raun Iversen, 15-26. København: Det Kgl. Vajsenhus' Forlag.

Svendsen, Erik. 2014. ″Den Danske Salmebog (2002).″ In *Salmesang. Grundbog i hymnologi*, redigeret af Peter Balslev-Clausen og Hans Raun Iversen, 258-270. København: Det Kgl. Vajsenhus' Forlag.

Svendsen, Normann Erik et al., red. 2003. *Den Danske Salmebog*. København: Det Kgl. Vajsenhus' Forlag.

Tamm, Ditlev. 2016. *Kulturarven og dens retlige beskyttelse*. København: Jurist- og Økonomiforbundets Forlag.

Tedlock, Barbara. 1991. ″From Participant Observation to the Observation of Participation: The Emergence of Narrative Ethnography.″ *Journal of Anthropological Research* 47 (1), 69-94.

Wierød, Lea. 2014. ″Kirkesangen.″ In *Ved lejlighed – Grundtvig og genrerne*, redigeret af Sune Auken og Christel Sunesen, 252-275. København: Forlaget Spring.

Wierød, Lea. 2016. ″Sangkultur idag: Fra samfundstjeneste til autonomi.″ In *Hjertesproget: 16 forsknings- og praksisbaserede studier af sangens egenskaber, vilkår og virkning*, redigeret af Stine Isaksen og Peter Frost, 19-26. Herning: Sangens Hus.

Wierød, Lea [Lea Wierød Borčak]. 2018. ″Samme sang som i tusind år? Om den danske fællessangs funktion i dag.″ In *Fællessang og fællesskab. En antologi*, redigeret af Stine Isaksen, 217-228. Herning: Sangens Hus.

OLE BRINTH

Folkekirkens kirkemusikskoler

Om musik i kirken, om kirkemusik og om at uddanne kirkemusikere

Folkekirkens Kirkemusikskoler er en institution, der uddanner kirkemusikere med henblik på et kirkemusikalsk virke som organister, korledere, kirkesangere og klokkenister, og står i dag som en væsentlig bidragyder til folkekirkens musikalske "korps".

Dermed står Folkekirkens Kirkemusikskoler centralt i arbejdet med musik i kirken i Danmark og er til stadighed udfordret af den musikalske, den kirkemusikalske og den samfundsmæssige udvikling. At være kirkemusiker anno 2018 er andet (og til en vis grad mere), end det var for 30 eller 50 år siden.

Artiklen præsenterer kirkemusikskolernes arbejde og diskuterer betegnelsen kirkemusik i spændingsfeltet mellem kirke og musik/folkekirke og kirkemusik. Således står kirkemusikskolerne med stadige og frodige udfordringer, når de mangfoldige traditionelle (kirke)musikalske udtryk møder og går i samvirke med en lige så stor mangfoldighed af nyere musikalske udtryk, herunder nyere kirkemusikalske udtryk.

Indledning

Den danske folkekirkes gudstjeneste er præget af og bæres af salmesangen. Sådan er det, og sådan har det været i århundreder, hvilket der i særlig grad har været fokus på netop i 2017, hvor den danske folkekirke sammen med mange andre kirker har fejret femhundredeåret for reformationen. Salmesangen er i fokus i den evangelisk-lutherske kirke, og Luther har med sine ord og tanker om musik og sang, menighed og salmesang, deltagelse i gudstjenesten og modersmålet som det vigtigste sprog i kirken på afgørende vis sat sit præg på såvel den danske folkekirkes gudstjeneste som på mange andre landes kirker.[1]

Sjællands Kirkemusikskoles hjemmeside[2] rummer blandt meget andet rubrikken "Formanden har ordet". Formanden for bestyrelsen, biskop Peter Fischer-Møller, tager her udgangspunkt i og peger på Luther og Luthers tanker og sætter ved at fremhæve disse tanker på sæt og vis Luthers tanker som overskrift og ledetråd for kirkemusikskolens virksomhed:

> "De gamle sagde, at af alle kunster og videnskaber er – næst efter teologien – musikken den ædleste. Derfor ville musikken bestå helt ind i evigheden. Martin

1 Se bilag I: Musikken i gudstjenesten.
2 http://www.kirkemusikskole.dk/kirkemusikskolerne-i-danmark/sjaellands-kirkemusikskole

> Luther tilsluttede sig opfattelsen og udfoldede den i sin salmedigtning, som sammen med den reformatoriske koral og musiktraditionen fra Johan Walter og J.S. Bach blev retningsgivende for kirkemusikken i vores evangelisk lutherske folkekirke. Sjællands Kirkemusikskole er med til at løfte og videreføre den arv.(…)
>
> Vi har været igennem en periode, hvor fællessangen både folkeligt og kirkeligt har haft det svært. Nu begynder folk igen at få mod til at synge andre steder end under bruseren derhjemme.
>
> Kirkemusikken har været og skal fortsat være en vigtig medspiller i den udvikling. Først og fremmest ved at organister og kirkesangere uddannes til at kunne understøtte menighedssangen, så folk får mod og lyst til at synge med."[3]

Kirkemusikskolernes opgave er primært at uddanne med henblik på *menighedssangen*. Kirkemusikskolernes forskellige uddannelsestilbud holder på den baggrund fuldt fokus på at bibringe de studerende på uddannelseslinjerne såvel som kursister på efteruddannelserne de nødvendige færdigheder til at understøtte menighedssangen. Det er for både kirkesanger og organist en krævende opgave, der stiller krav til praktisk-musikalske færdigheder, indsigt i gudstjenestens form, salmer og salmemelodiers forskelligheder. For at opnå det bedste resultat skal alt være afstemt og på plads: Melodien skal holdes, satsen skal spilles, tempoet skal være passende, tonehøjden skal fastlægges, vejrtrækningerne skal have deres plads og rum, rytmisk skal der formidles sikkerhed og klarhed, menighedssvarene skal falde ind på det ventede tidspunkt osv.

Kirkemusikskolernes mission

I en nyligt afleveret rapport (december 2017) til Kirkeministeriet formulerer kirkemusikskolernes bestyrelser en fælles *Mission*, der "er et udtryk for kirkemusikskolernes eksistensberettigelse: Hvad er skolerne sat i verden for, og hvad tilbyder de? " (*Folkekirkens kirkemusikskoler* 2017, 15).

Missionen gælder alle tre kirkemusikskoler og dermed det samlede landsdækkende arbejde med uddannelse af kirkemusikere og herigennem arbejdet med kirkens musik i folkekirkeligt regi:

> Folkekirkens Kirkemusikskoler uddanner kirkemusikere med det primære formål at understøtte salmesang og andre musikalske led i folkekirkens gudstjenester. Kirkemusikskolerne medvirker til oplysning og udvikling af kirkemusikken med udgangspunkt i tradition og blik for fornyelse. (*Folkekirkens Kirkemusikskoler* 2017,1)

Som det fremgår, understreges det, at kirkemusikskolerne i deres nære tilknytning til folkekirken arbejder for og ser deres eksistensberettigelse i at styrke kirkemusikere i de primære arbejdsopgaver i en evangelisk-luthersk kirke: gudstjeneste, liturgi og salmesang.

3 Fischer-Møller, http://www.kirkemusikskole.dk/kirkemusikskolerne-i-danmark/sjaellands-kirkemusikskole/bestyrelsen/formanden-har-ordet.

Samtidig ser kirkemusikskolerne det som deres opgave, ud fra den omfattende indsigt i såvel det musikalsk-praktiske som det historiske, liturgiske og hymnologiske, som kirkemusikskolerne besidder, at gå ud med denne viden og virke for "oplysning og udvikling".

Samlet set understreger rapporten, at kirkemusikskolerne i såvel uddannelse som oplysning holder sig for øje, at al fornyelse og nytænkning sker på baggrund af tradition og kulturarv, samtidig med at formidlingen af tradition og kulturarv altid må ledsages af fornyelse og nytænkning.

Kirkemusikskolerne har på baggrund af den formulerede mission den vision at uddanne kirkemusikere, der har det rette mål af kompetencer til at understøtte folkekirkens musik med særlig vægt på det gudstjenestelige arbejde.

Imidlertid er folkekirkens musik en mangfoldig størrelse, og arbejdet forudsætter derfor en bred vifte af kompetencer inden for såvel instrumentale som vokale færdigheder foruden korledelse, musikteori, (kirke)musikhistorie, salmekundskab, liturgi, orgelkundskab, ensemblesang m.m.

Folkekirkens musik er ligefuldt en mangfoldig størrelse i henseende til stilarter, hvorfor de musikalske færdigheder skal spænde over en bred palet af musikalsk-stilistiske udtryk, for at den uddannede kirkemusiker kan arbejde kompetent.

Arbejdet som kirkemusiker er kendetegnet ved, at kirkemusikeren indgår i samarbejdsrelationer såvel inden for kirkens egen medarbejderstab som i relation til det omliggende samfund, herunder skoler, musikskoler, foreninger m.m. Kirkemusikerens arbejde med og forståelse for musikalsk og kulturel mangfoldighed befordrer mødet mellem kirke og samfund.

Kirkemusik-skole/kirke-musikskole – en overvejelse om virkeligheden

Når det i missionen nævnes, at kirkemusikskolerne arbejder med udgangspunkt i tradition og med udblik til fornyelsen, placerer kirkemusikskolerne sig centralt i en udfordrende opgave. Kirkemusikskolerne skal som følge af missionens formulering såvel i den daglige undervisning som i den oplysningsvirksomhed, som kirkemusikskolerne driver, forholde sig til den musikalske og kirkemusikalske udvikling,

Betegnelsen "kirkemusikskole" spejler væsentlige pointer og danner på sæt og vis en ramme for forståelse af skolernes virksomhed. Ordet "kirkemusikskole" består af tre ord, der hver for sig kan stå alene og hver for sig giver mening: kirke – musik – skole.

Fastholder man, at det er tre ord, og ser på betegnelsen "kirkemusikskole" med fokus på de tre enkeltord, giver det mening at sige, at der åbenlyst i udgangspunktet er tale om institutioner, der går ud fra og peger hen på *kirke*, hvilket i den konkrete sammenhæng betyder, at der helt grundlæggende arbejdes med fokus på (folke-)kirkelige behov. I dette arbejde er det *musik*, der er omdrejningspunkt for virksomheden og her med fuldt koncentreret fokus på uddannelse – *skole.* Der er således tale om **skoler**, der arbejder med **musik** med henblik på **kirken.** Det er såvel enkelt som forenklet.

Det er enkelt, idet det udtrykker noget basalt, men det er samtidig *for*enklet, da en væsentlig pointe nemt går tabt. Ved opdelingen i alle tre: **kirke – musik – skole**, er

det muligt at overse, eller i værste fald bevidst gå uden om, den mulige og helt oplagte sammensætning: **kirkemusik.** I de tilfælde, hvor man overser eller går uden om denne sammensætning i forståelsen af kirkemusikskolernes virke og de rammer, der må og skal være gældende for skolerne, overser man, eller går man uden om den virkelighed, som er gældende for kirkemusikerens arbejde.

Virkeligheden er her at forstå som den realitet, der er gældende for det musikalske arbejde i kirkerne. De kirkelige forhold er vidt forskellige fra sogn til sogn, og dermed er de vilkår, krav og tanker, der er gældende for det musikalske arbejde, forskelligartede. Rammerne for det musikalske arbejde i menighederne formes efter den konkrete menigheds ønsker og visioner, der igen kan stå som spejling af den konkrete menigheds plads i de lokale sammenhænge. De lokale sammenhænge, som kan have indflydelse på menighedernes ønsker, tanker og visioner for det musikalske arbejde, kan igen tage udgangspunkt i og spejle det enkelte sogns demografiske sammensætning, (multi-) kulturelle forhold, urbanisering, sekularisering m.v.

Den (kirke-)musikalske virkelighed er rig og mangfoldig og mangetydig. Men det er virkelighed, og som sådan afgørende og bestemmende. Skal man drive skole med henblik på at undervise i **kirkemusik**, er et grundlæggende, udforskende, debatterende og åbent arbejde med bestemmelse af, hvad musik i kirken og kirkemusik er og kan være, en uomgængelig nødvendighed.

Betragter man det andet mulige sammensatte ord – **musikskole** – ser man en anden vægtlægning. Der bliver her, med forståelsen *kirke-musikskole*, snarere tale om, at der her er musikskoler, som drives af kirken. Det bliver nemt en afkortet forståelse, der nok giver en enklere scene at agere på, men tenderer til at skabe rum for en forståelse af skolernes virksomhed som uforpligtet over for kirkemusikken. Men sådan forholder det sig ikke. Kirkemusikskolernes virksomhed er placeret midt i og i det daglige dybt præget af det altid aktuelle spørgsmål om, hvordan musikken og herunder kirkemusikken udvikler sig

Folkekirkens Kirkemusikskoler – det formelle grundlag og et historisk rids

Det formelle grundlag for kirkemusikskolernes drift er fastlagt med kirkeministeriel bekendtgørelse fra 1996,[4] hvori skolernes bestyrelser, ledelsesforhold, rammer for uddannelse og undervisning m.m. beskrives. Bekendtgørelsen fra 1996 afløste i sin tid en tidligere kongelig anordning fra 1991,[5] der på lignende måde beskrev skolernes rammer. Anordningen fra 1991 omhandler under fællesbetegnelsen "Folkekirkens Kirkemusikskoler" alle de tre nuværende kirkemusikskoler og er stiftende for Sjællands Kirkemusikskole.

Forud for anordningen fra 1991, ligger kgl. anordning fra 1983,[6] der stifter og omhandler relevante forhold for de to første kirkemusikskoler i henholdsvis Løgumkloster og Vestervig.

4 Bekendtgørelse om folkekirkens kirkemusikskoler. Kirkeministeriets bekendtgørelse nr. 1132 af 13. december 1996.
5 Anordning om folkekirkens kirkemusikskoler, Anordning nr. 593 af 15. august 1991.
6 Anordning om kirkemusikskolerne i Løgumkloster og Vestervig. Anordning nr. 489 af 14. oktober 1983.

Disse tre sæt af bestemmelser – de to anordninger og den ene bekendtgørelse – rummer skiftende bestemmelser om skolernes bestyrelse m.m., men udviser i henseende til formålsbeskrivelse det interessante forhold, at den kongelige anordning fra 1983 er ene om at sætte en formålsbestemmelse, idet man her som første paragraf kan læse:

> "§1. Kirkemusikskolernes formål er at give grunduddannelse og efteruddannelse for kirkemusikere".

Kirkemusikskolerne arbejder ind i og ud fra den (kirke-)musikalske virkelighed, som den ses i folkekirken. Derfor har det relevans at spørge: Hvor er kirkemusikken i forståelsen? Hvor ses kirkemusikkens art og form i det nutidige kirkeliv? – eller: Hvor i verden går man hen for at finde kirkemusikken som afgrænset størrelse? I det følgende forfølges dette spørgsmål ud fra det klare udgangspunkt, at der ikke findes et endeligt svar. Ud fra forskellige afsæt undersøges og overvejes rammesætninger for kirkemusik. Nogle "klinger" sammen, mens andre peger i modsatte retninger indbyrdes. Det er de gode og spændende udfordringer, der medvirker til, at kirkemusik og kirkens musik er i live og til stadighed kan gøre sig gældende som vedkommende i kirkens virke.

Hvor er kirkemusikken I – om bestyrelsernes og skolernes indspil og rolle

Kirkemusikskolernes bestyrelser fastlægger, hvordan skolerne inden for de økonomiske rammer, der stilles til rådighed af Kirkeministeriet, driver deres virksomhed, og er herigennem bestemmende for kirkemusikskolerne og deres relation(er) til virkeligheden – den (kirke-)musikalske virkelighed.

Bestyrelsernes sammensætning spejler på sin måde balancen og dynamikken i treheden *kirke – musik – skole*, idet der her sidder repræsentanter for kirken, for musikken og for musikfaglig uddannelse:

Kirkeministeriet udpeger et antal medlemmer af bestyrelserne, herunder formanden for den enkelte skoles bestyrelse, der pr. tradition er en af biskopperne fra de stifter, de enkelte skoler "dækker". De biskoppelige formænd bidrager i deres funktion af formænd med indspil om krav og forventninger til det kirkemusikalske arbejde og de kirkemusikalske medarbejdere ud fra konkret viden om de musikalske udfordringer, kirken og den enkelte menighed står eller kan stå med.

Landsforeningen af Menighedsråd udpeger en repræsentant, der i bestyrelserne kan ses som repræsentant for "brugerne", og som varetager de interesser, som menighedsrådene har i forhold til de uddannede kirkemusikeres viden, musikfaglige profil m.m.

Kirkemusikernes tre faglige organisationer har hver en plads i bestyrelserne og har herigennem indflydelse på skolernes uddannelse, efteruddannelser og kursusvirksomhed og her typisk med udgangspunkt i de krav, som den kirkemusikalske hverdag stiller til de ansatte kirkemusikere.

Endelig er *Musikkonservatorierne* repræsenteret og spiller ind med musikfaglig viden til gunst for skolernes virksomhed og er dialogpartnere omkring det musikfaglige indhold ud fra en musik-pædagogisk vinkling.

De mest påtrængende spørgsmål (og dem, der oftest tager mest tid og giver de mest grødefulde debatter i bestyrelserne) har relation til overvejelser om uddannelsernes relation til virkeligheden, og hvordan denne skal forvaltes. Det kirkemusikalske arbejdsfelt er spændt ud mellem en række konkrete ønsker og forventninger fra præster, fra menighedsråd/menighederne og øvrige kirkeligt ansatte og kirkeligt engagerede. Mange af disse ønsker og forventninger går fint i spænd med en musikfaglig uddannelse, der sikrer håndværksmæssige færdigheder og musikfaglig indsigt i fin balance, mens det også ses, at ønsker og forventninger spænder over en bredde i henseende til musikfagligt omfang, der er vanskeligt forenelig med det faglige indhold, som kirkemusikskolernes relativt korte uddannelser kan rumme. Her må kirkemusikskolernes lærere, ledelser og bestyrelser ud af nødvendighed sætte rammer for, hvilke dele af det kirkemusikalske virkefelt man ud fra de til rådighed værende (økonomiske) rammer vil prioritere.

Folkekirkens Kirkemusikskoler – geografien

Folkekirkens Kirkemusikskoler er tre selvstændige skoler fordelt over landet med en på Sjælland og to i Jylland. Hver af disse er med Kirkeministeriets cirkulære om Folkekirkens Kirkemusikskoler tillagt et geografisk virkeområde:

- Løgumkloster Kirkemusikskole[7] med afdelinger i Odense, Tarm og Horsens dækker Ribe, Haderslev og Fyens Stifter samt Horsens-Gedved provsti
- Vestervig Kirkemusikskole[8] med afdelinger i Aalborg og Aarhus dækker Aalborg, Viborg og Aarhus Stifter (bortset fra Horsens-Gedved provsti)

mens

- Sjællands Kirkemusikskole[9] i Roskilde med afdelinger på Bornholm og Lolland-Falster (Toreby) dækker Københavns, Helsingør, Roskilde og Lolland-Falsters Stifter. (Bekendtgørelse om folkekirkens kirkemusikskoler §1, s. 1)[10]

De enkelte skoler udbyder større eller mindre dele af skolernes uddannelses- og undervisningstilbud.

7 Privat institution fra 1979, siden 1983 uddannelsesinstitution under Kirkeministeriet.
8 Etableret i 1980 under aftenskoleloven, siden 1983 uddannelsesinstitution under Kirkeministeriet.
9 Privat institution fra 1984, siden 1992 uddannelsesinstitution under Kirkeministeriet.
10 Fremgår af Bekendtgørelse om folkekirkens kirkemusikskoler: https://www.retsinformation.dk/Forms/R0710.aspx?id=83323

Kirkemusikskolernes uddannelsestilbud

Overordnet set kan man opdele kirkemusikskolernes uddannelsestilbud[11] i følgende fem grupper:

a. **Uddannelser**, der afsluttes med eksamen, og til hvilke der knytter sig forudgående undervisningsforløb (basisforløb)
b. **Eksamensfri undervisning**, primært i hovedfag (sang eller orgel), tilrettelagt i forløb af et undervisningsårs varighed. Henvender sig i særlig grad til ansatte kirkemusikere, der har brug for et fagligt løft i form af undervisning i orgel eller sang, men af den ene eller den anden grund fravælger at sigte på en uddannelse
c. **Efteruddannelse af kirkemusikere** med såvel en kirkemusikskoleuddannelse som en konservatorieuddannelse
d. **Kurser** i kortere forløb tilrettelagt for kirkemusikere og kirkemusikalske medarbejdere med henblik på opgradering i en bred vifte af fagligheder spændende fra babysalmesang over generalbasspil og sang med præg fra de rytmisk orienterede udtryksmåder til improvisation på orgel
e. **Klokkenister** (udbydes kun på Løgumkloster Kirkemusikskole)

For kirkemusikskolernes uddannelsestilbud gælder, at der i de fleste tilfælde er en mindre egenbetaling og i enkelte tilfælde fuld egenbetaling.

a. Uddannelser

Landets tre kirkemusikskoler har fælles studieplaner. Studieplanerne udarbejdes af kirkemusikskolerne og forelægges ud fra godkendelse i bestyrelserne til endelig godkendelse i Kirkeministeriet.

Det er kirkemusikskolerne, der i vid udstrækning har "serveretten" i forhold til uddannelsernes indhold. Som praksis har udmøntet sig, er det skolerne, der har taget initiativ til revision af studieplanerne ud fra de krav, det folkekirkelige kirkemusikalske landskab stiller til de uddannede kirkemusikere. I arbejdet med at tilpasse studierne til virkeligheden trækker kirkemusikskolerne bl.a. på de mængder af erfaringer om krav og ønsker, som kirkemusikskolernes lærere erfarer gennem deres egne ansættelser som kirkemusikere i folkekirken, en tilsvarende mængde af erfaringer, som kirkemusikskolerne får gennem arbejdet med kortere kurser og gennem dialogen med kursister m.m.

De senest reviderede studieplaner blev taget i brug i august 2013. Baggrunden for denne revision var i særlig grad de øgede krav til at arbejde med en bredere stilistisk vifte i salmesang, kormusik og orgelspil og de øgede krav til kirkemusikalsk og liturgisk refleksion og formidling, som et musikalsk, kirkemusikalsk og kirkeligt landskab under forandring naturligt stiller.

Med udgangspunkt i disse udviklingstrends blev der ved revisionen udarbejdet nye målbeskrivelser for en del fag, ligesom indhold og eksempler på eksamensværker

11 Gældende studieplaner kan ses på kirkemusikskolernes fælles hjemmeside: http://www.kirkemusikskole.dk/

i de musikalske færdighedsfag blev udvidet til i højere grad at omfatte nyere stilistiske udtryk.

Sagt på en anden måde: Den eksisterende fagviftes mange fag blev gennemgået, og målet blev korrigeret i forhold til virkeligheden, så de studerende ved endt uddannelse ville kunne stå bedre rustet til at møde den kirkemusikalske hverdags mangeartede krav.

Det var her kirkemusikskolernes samlede erfaring, at den almene viden om salmer og liturgi generelt set er på et niveau, hvor en opgradering til de krav, der stilles ude i den folkekirkelige virkelighed til nytænkende og nyfortolkende arbejde med såvel det traditionelle som det nytilkomne stof, havde vanskelige vilkår med det timetal, der var tillagt disse fag i de tidligere studieplaner. Her gav virkeligheden således anledning til et øget fokus på de kirkelige fag, hvor timetallet i såvel salmekundskab som liturgi blev udvidet, for derigennem at sikre en bredere indsigt i de nye salmer og danne basis for et mere velfunderet arbejde med de liturgiske former. Ud fra samme ønske om bredere fundering for det kirkemusikalske arbejde indførtes endvidere et kortere kursus i Bibel- og kirkekundskab.

Det kirkemusikalske arbejdsfelt stiller stigende krav til formidling, f.eks. over for konfirmander, i forbindelse med koncerter, samarbejdsprojekter af forskellig art og i forbindelse med øget fokus på PR, og for at imødekomme disse (nye) facetter i et kirkemusikalsk arbejde indførtes faget formidling, hvor der afsluttes med en konkret projektopgave om et kirkemusikalsk projekt omkring f.eks. babysalmesang, kor(sam-)arbejde eller liturgisk drama.

I forbindelse med arbejdet med de reviderede studieplaner blev kirkemusikskolerne i stigende grad opmærksomme på, at det kirkemusikalske arbejdsfelt er så bredt og så omfattende, at tiden var løbet fra betegnelser som "organist", "kirkesanger" og "korleder/kantor". Man gik derfor ind i overvejelser om et navneskifte og nåede frem til, at det ud fra den kirkemusikalske virkelighed samlet set ville give bedre mening at tale om "kirkemusikere". For det er det, de kirkemusikalske medarbejdere i dag er og skal anses for at være.

På den baggrund ændrede man navnene med de reviderede studieplaner fra 2013. Hvor kirkemusikskolernes studerende således før aflagde *Præliminær Orgelprøve (PO)*, *Kirkesangereksamen (KS)* eller *Kirkekorledereksamen (KKL)* som afgangseksamen, har de studerende siden 2013 været indskrevet på uddannelser, der afsluttes med en afgangseksamen som *Kirkemusiker*, og her henholdsvis *Kirkemusiker med orgel og korledelse (KMOK)*, *Kirkemusiker med sang (KMS)* eller *Kirkemusiker med sang og korledelse (KMSK)*.

De ændrede navne tydeliggør det omfattende og bredt favnende virke, en musiker i kirken har i dag, og det er kirkemusikskolernes opfattelse, at de ændrede navne signalerer, at der med respekt for såvel tradition og fornyelse er foretaget en revision af uddannelsernes art, omfang og faglige spændvidde, således at nye musikalske former og udtryksmåder inden for kirkemusikken har fundet større plads, samtidig med at der er sat større fokus på bl.a. indsigt i kirkens anliggender, kirkemusikkens historie og formidling.

En lignende benævnelse på kirkemusikuddannelser har længe været gældende på konservatorierne, hvor den afsluttende uddannelse (højeste uddannelsesniveau inden

for de kirkemusikalske uddannelser) tidligere hed "Kirkemusikalsk diplomeksamen" og nu er ændret til "Kirkemusiker – Orgel – Kandidat i musik (MMUS)".[12]

Kirkemusikskolernes uddannelser har ikke niveau, der ækvivalerer med Bolognamodellen. Der er således ikke tale om bachelorniveau. KMOK og KMSK er på 120 ECTS, og KMS på 60 ECTS. KMOK og KMS kan gennemføres som fuldtidsstudier på henholdsvis 2 år og 1 år, og studerende på fuldtid kan modtage SU.

b. Eksamensfri undervisning

Mange steder over hele landet er der ansat kirkemusikere med en kirkemusikalsk uddannelse. Og nok så mange steder er der ansat kirkemusikere uden nogen egentlig kirkemusikalsk uddannelse.

Kirkemusikskolerne søger så vidt muligt at imødekomme den fulde bredde af undervisnings- og uddannelsesbehov og har gennem mange år og, efter kirkemusikskolernes egen vurdering, med stor betydning for det kirkemusikalske niveau også i de mindre og de mindste sogne og kirker udbudt eksamensfri undervisning.

Den bærende tanke bag den eksamensfri undervisning er den enkle og indlysende, at alle kan have udbytte af at blive undervist, og at undervisning som oftest og på bedste vis fører til bevidstgørelse og bedre kvalifikationer uanset udgangspunkt. Det har stor betydning, også når den mulige undervisning ligger inden for en mindre skala.

Den eksamensfri undervisning er primært tilrettelagt i forløb over et undervisningsår og er – som det fremgår – et tilbud, der tager sigte på at undervise inden for det muliges rammer, forstået på den måde, at der er ansatte i kirkemusikalske stillinger i folkekirken, som af den ene eller den anden grund ikke har mulighed for at tage en egentlig kirkemusikalsk uddannelse, men dog kan opnå gode faglige fremskridt.

For at nå så langt ud med tilbuddet om eksamensfri undervisning som muligt har alle tre kirkemusikskoler en række afdelinger, således at en geografisk betinget udfordring, der måtte ligge i at nå frem til undervisning, gøres mindre/så lille som muligt.

Hertil kommer den yderligere geografiske fleksibilitet, at en stor del af kirkemusikskolernes orgellærere underviser i orgel i egne kirker, og at skolerne således kan udbyde undervisningstilbud af forskelligste art lokalt i store dele af landet.

c. Efteruddannelse

Til supplering af de faste uddannelsesforløb udbyder kirkemusikskolerne efteruddannelse af studerende, der har aflagt afsluttende eksamen. Der er her mulighed for at få efteruddannelse i hovedfag (sang eller orgel) – typisk i op til tre år.

Efteruddannelsen tilrettelægges individuelt og kan såvel have fokus på at opnå bedre niveau i allerede erhvervede instrumentale/vokale færdigheder, samt have form af egentlig opbygning af nye kompetencer.

12 https://www.dkdm.dk/~/media/Files/Studier/Studieordninger/Kandidatordninger%202018/Kandidat%20Kirkemusik-Orgel%202018.ashx – tilgået 24.10.2018

d. Kurser

Ved siden af de faste uddannelsesforløb, den eksamensfri undervisning og tilbuddet om efteruddannelse udbyder kirkemusikskolerne kortere kurser med henblik på såvel videreudvikling af erhvervede kompetencer som udvikling af supplerende kompetencer.

Kirkemusikskolernes kursusvirksomhed er kendetegnet ved stor fleksibilitet og en dermed forbundet mulighed for med endog meget kort varsel at kunne sætte kurser op ud fra konkrete behov.

Kurserne henvender sig til alle kirkemusikere uanset uddannelsesniveau, og enkelte kurser henvender sig desuden til andre, der er beskæftiget med musikalsk arbejde i kirkelige sammenhænge, herunder f.eks. kirke- og kulturmedarbejdere, præster, plejepersonale m.fl.

e. Klokkenistuddannelse

Ved siden af alle de øvrige uddannelses- og undervisningstilbud udbyder Løgumkloster Kirkemusikskole desuden – som den eneste af de tre kirkemusikskoler og som det eneste uddannelsessted i Norden – uddannelse til klokkenist.

Det kirkemusikalske uddannelseslandskab i øvrigt

Det kirkemusikalske landskab i Danmark er – og har historisk set længe været – kendetegnet ved et meget sammensat billede i henseende til faglige forudsætninger og uddannelsesniveau for de ansatte kirkemusikere, og disse forskelligheder spejles bl.a. i antal og art af faglige organisationer.

Landets tre musikkonservatorier varetager uddannelsen på højeste niveau. Uddannelserne på konservatorierne har siden 2004 været tilrettelagt efter Bologna-modellen med bachelor- og kandidatniveau.

De konservatorieuddannede kirkemusikere organiseres af DOKS (Dansk Organist- og Kantorsamfund), der siden 1905 har varetaget denne faggruppes særlige faglige interesser. De konservatorieuddannede organister var allerede fra 1885 organiseret i den ældre og stadig eksisterende Dansk Kirkemusikerforening, men tog initiativ til at danne egen forening i 1905 ud fra ønske om, at der i højere grad blev sat fokus på og arbejdet for de større stillingers art og ansættelsesvilkår.

Den opgave, som Folkekirkens Kirkemusikskoler varetager, placerer sig i det samlede billede som uddannelsesvirksomhed med sigte på næsthøjeste uddannelsesniveau. Kirkemusikere, der har aflagt afsluttende eksamen som *Kirkemusiker med orgel og korledelse (KMOK)*, eller som har den tidligere *Præliminære Orgelprøve*, organiseres i Organistforeningen (tidl. *Foreningen af prælimære organister* (FPO)).

I et ikke ubetydeligt antal kirker er der ansat kirkemusikere, der formelt set står uden uddannelse, men som på anden vis har skaffet sig kvalificationer til at varetage de funktioner, de er ansat til. Dansk Kirkemusikerforening varetager fagretslige interesser for øvrige ansatte kirkemusikere, hvoraf en del har en uddannelse som *Kirkemusiker med sang som hovedfag (KMS)* eller den tidligere *Kirkesangeruddannelse*, mens andre fx er uddannet ved de tre musikvidenskabelige institutter.

Efter første januar 2010 er der ved ny overenskomst ændret i forhold til tidligere praksis i henseende til klassificering af stillinger. Hvor stillinger som organist/kirkemusiker i den danske folkekirke førhen var klassificeret i henhold til stillingernes art og indhold med tilknyttet uddannelseskrav for stillinger i lønramme, er der fra denne dato og frem kun knyttet specifikke uddannelseskrav til landets ti domkirker, hvor ansættelse forudsætter højeste uddannelse for kirkemusikere (dvs. konservatorieuddannelse) eller tilsvarende uddannelse.

Alle øvrige stillinger som organist/kirkemusiker i den danske folkekirke kan søges af alle, og her gør kirkemusikere uddannet på landets kirkemusikskoler sig i høj grad gældende.

Hvor er kirkemusikken II – genre eller stilart?

Som tidligere nævnt er det af afgørende betydning for de kirkemusikalske uddannelser og dermed for de uddannedes efterfølgende kirkemusikalske virke, at kirkemusikskolerne i arbejdet med uddannelse af kirkemusikere forholder sig til den musikalske, herunder den kirkemusikalske, virkelighed i sognene.

I kirken og i kirkelige sammenhænge møder kirkens besøgende en bred vifte af musik. Det er imidlertid et åbent spørgsmål, om det nødvendigvis er kirkemusik, de møder? Ikke at der på nogen måde i vor tid findes endegyldige definitioner på, hvad kirkemusik er. Det lader sig kun vanskeligt definere, og i givet fald kun indirekte. Måske lader det sig ikke gøre på fuldt konsistent vis.

Men det giver alligevel – eller måske netop på den baggrund – mening med sådanne overvejelser. Det kan være såvel klargørende som inspirerende at betragte det samlede "musikbillede" i kirken og i den forbindelse at overveje, i hvor vidt omfang det giver mening at beskrive det samlede musikudbud og musikforbrug som kirkemusik.

At gå historisk til værks kan hjælpe sådanne overvejelser på vej: Går man tilbage til den sene del af 1800-tallet, var der folk, der gjorde sig store anstrengelser for at definere kirkemusik stilistisk, hvilket fik meget store konsekvenser for dansk kirkemusik og dansk kirkemusikalsk udvikling eller mangel på samme i lang tid. Måske helt op til over midten af 1900-tallet. Bannerfører var Thomas Laub,[13] der med sine skrifter og sine kompositioner talte for og gav mulighed for at forstå kirkemusikken som en (historisk) stilart. Man talte om "kirkestil". Ærindet var klart: Der var et ønske om ny og skærpet opmærksomhed omkring kirkemusikken og kirkemusikkens funktion, og man så et opgør med den romantiske og her særligt den senromantiske kirkemusik som værende af afgørende betydning for at nå hen til/tilbage til et adækvat kirkeligt udtryk i musikken. Som middel til at nå hen til en kirkemusik med den ønskede udtryksevne og -måde definerede Laub kirkemusik som musik med et bestemt stilistisk præg. Derfor: kirkestil.

Set i bakspejlet kan man undre sig over, at det kunne give mening, og at tanken fik så stor en udbredelse. For stor udbredelse fik tankerne. Et sent og lille, men ganske sigende udslag af denne måde at forstå kirkemusikken på, ses i *Den Danske Koralbog* fra

13 Se Laub 1887 og Laub 1920

1954, hvor udgiverne fandt det opportunt eller – om man vil – påkrævet og nødvendigt at ændre harmoniseringer i forhold til det, komponisterne selv havde fremlagt[14], for herigennem at sikre et musikalsk udtryk inden for de nu afstukne stilistiske rammer. En udførligere redegørelse for Laubs tanker, deres udbredelse og den senere kritik af Laubs tanker falder uden for rammerne af nærværende artikel. Den vigtige pointe her, som en udførligere redegørelse ville kunne uddybe, er, at tanken om kirkemusik som en specifik stilart har overlevet sig selv og gennem de seneste 50 år på afgørende vis har mistet fodfæste i dansk kirkemusikliv.

Når man i dag anvender begrebet kirkemusik, er det i langt de fleste tilfælde ud fra en forståelse af kirkemusik som en genrebetegnelse på lige fod med opera, kammermusik, lied, oratorium osv. Ligesom operaen rummer adskillige og meget forskelligartede stilistiske udtryk, kan man betragte kirkemusik som en kontekstbestemt genre, der rummer en rig vifte af stilistiske udtryk spændende fra middelalderens gregorianske sang over Palestrina i renæssancen, Bach i barokken, Brahms i romantikken op til vor tids værker af f.eks. Arvo Pärt. Genrebegrebet er ikke i sig selv entydigt,[15] men kan i nærværende sammenhæng tjene til en beskrivelse af kirkemusik, der går op imod den ovenfor beskrevne opfattelse af kirkemusik som en stilart.

Kirkemusikken betragtet som en pragmatisk genrebetegnelse vil i det følgende danne udgangspunkt for en skildring af det meget sammensatte og frodige billede, som folkekirkens musik udgør, til brug for en skildring af dette sammensatte billede og dermed til brug for en skildring af de stadige og nødvendige overvejelser om musikbrug i kirken. Kirkemusik defineres inden for rammerne af nærværende artikel som værker, der er komponeret til og dermed *tiltænkt* kirkeligt brug. Det er – som det ses nedenfor – en ganske snæver definition, og dertil en definition, der formentlig er ude af trit med den daglige brug af begrebet "kirkemusik". I nærværende sammenhæng synes det imidlertid at give mening og skabe klarhed. Ud fra den givne definition giver det sig, at en meget stor del af den musik, man møder i kirken, er kirkemusik. Samtidig giver det sig, at begrebet ikke rummer alt. I flere sammenhænge og på forskellig vis anvendes anden musik i kirken og i kirkens virke end den musik, der er komponeret til kirkeligt brug. Beskriver man det samlede "musikbillede" i kirken som "musikken i kirken", vil kirkemusik udgøre en delmængde af musikken i kirken. Kirkemusikerne er forpligtet på det samlede musikalske arbejde i kirken, og et kirkemusikalsk virke forstås inden for rammerne af denne artikel som omfattende det hele og fulde musikalske arbejde som kirkemusiker.

Hvor er kirkemusikken III – "kirkemusik" over for "kirkens musik"

Går man ud fra det ovenfor nævnte videre i overvejelser om musikken i kirken og kirkemusik, og her benytter begrebet "musikken i kirken" som en samlende betegnelse, kan det give perspektiv også til nutidens debat om kirkemusik og musikken i

14 Se f.eks. melodien til Du Herre Krist i *Den Danske Koralbog* 1954 med den i forhold til Berggreens originale sats ændrede harmonisering

15 Se f.eks. artiklen "genre" i Sohlmans musiklexikon.

kirken at betragte Weyse og Ingemanns morgen- og aftensange. Som navnet siger, er der tale om sange, og går man nøjere ind i sangenes historie og deres oprindelige bestemmelse, ser man, at der er tale om sange til skolebrug. "I østen stiger solen op" er skrevet til morgensang på Sorø Akademi – onsdagens morgensang.

Teksterne er i udgangspunktet sange, og således altså ikke salmer. Tilsvarende er melodierne i udgangspunktet melodier til sange til skolebrug og ikke melodier til salmer. Melodierne er skrevet til sange i skolen og ikke til salmer i kirken. Ud fra den ovenfor opstillede definition af kirkemusikken som genre, hvor den tiltænkte brug er afgørende for tilhørsforhold til genren, falder Weyses melodier uden for rammen. Dermed er melodien til "I østen stiger solen op" ikke kirkemusik.

Det giver mening ud fra den ovenfor opstillede afgrænsning af genren kirkemusik.

Samtidig virker det udfordrende og giver perspektiv, da Ingemanns og Weyses morgen- og aftensange ud fra en formentlig almen udbredt forståelse ses som en integreret del af den danske salmeskat. For som tiden er gået og brugen har udviklet sig, ses og forstås "I østen stiger solen op" som salme med plads i salmebogen, og melodien som salmemelodi ved siden af melodier skrevet direkte til kirkeligt brug. Vurderet herudfra kan udsagnet om, at Weyses melodier ikke er kirkemusik tendere mod det meningsløse.

Der er i dette tilfælde – der ikke er enestående[16] – sket det, at musik, der ikke oprindeligt er tænkt som kirkemusik, og dermed falder uden for genrebetegnelsen "kirkemusik", i en konkret sammenhæng inddrages i det kirkemusikalske arbejde af den enkle og meget vigtige grund, at det giver mening for kirkens arbejde. Musikken skaber sig plads under samlebetegnelsen "musikken i kirken" eller måske ligefrem "kirkens musik".

Det skaber et dynamisk og kreativt spændingsfelt, der er kendetegnende for det kirkemusikalske arbejde i kirken og dermed bestemmende for indhold i og form på kirkemusikskolernes uddannelsestilbud.

Hvor er kirkemusikken IV – de autoriserede salmetekster og de uautoriserede salmemelodier

Salmesangen indgår i gudstjenester og kirkelige handlinger, og som det ses af kirkemusikskolernes mission, er salmesangen og den øvrige musik ved gudstjenester bestemmende for kirkemusikskolernes virke.

Folkekirkens ordninger sætter rammer for gudstjenester og kirkelige handlinger. Den autoriserede *Alterbog* rummer den autoriserede *Højmesseordning* (ritual) og fastlægger kollekter og læsninger for kirkeårets søn- og helligdage, og *Ritualbogen* rummer de autoriserede ordninger, herunder ordninger for kirkelige handlinger. De salmer, der anvises plads i de autoriserede ordninger, forudsættes (formentlig/oprindeligt) valgt fra den autoriserede salmebog (*Den Danske Salmebog 2003*). Taget efter bestemmelsernes ordlyd skal der indhentes tilladelse fra biskoppen, i det omfang man ønsker at anvende salmer uden for den autoriserede salmebog. I praksis vælges der i et ikke ubetydeligt omfang salmer uden for salmebogen såvel til gudstjeneste som til kirkelige

16 Kingos morgen- og aftensange kan nævnes som et andet markant eksempel.

handlinger. På trods af eksisterende bestemmelser hersker der, på baggrund fra en omfattende fælles forståelse mellem biskopper og præster/menigheder, en udbredt frihed, der sikrer grødefulde vilkår for at anvende og afprøve nyere salmer.

Går man kirkens ordninger efter, ser man således, at salmesang og i et vist omfang musik til liturgisk brug anvises plads. Men heller ikke mere. Ordningerne er autoriserede, salmebogen er autoriseret, men musikken er fri. Musikken kan siges at være anvist plads, mens hverken form eller art på nogen måde er fastlagt. Det beror således på en grundlæggende misforståelse, når man ikke så sjældent møder den opfattelse, at salme*melodier* er autoriserede[17] til brug på lige fod med, at salmer i salmebogen er autoriserede til brug. Melodivalget til salmerne i salmebogen er fri af autoriserede bindinger el.lign. Det betyder, at der, hvor kirkemusiker(e), præst og menighed vil synge andre melodier end dem, der er henvist til i salmebogen, og som følge deraf er at finde i den tilknyttede koralbog, så er en indbyrdes enighed om det formålstjenlige i at prøve nyt fuldt tilstrækkeligt grundlag for at gå den vej. I praksis ses der da også en vis anvendelse af andre salmemelodier til salmetekster i den autoriserede salmebog end dem, der henvises til i salmebogen.[18]

Når der i de kirkelige ordninger anvises menighedssvar, er der tale om anvisning af plads og ordlyd, mens den musikalske iklædning på lige fod med salmemelodierne kan vælges frit. Det vil sige, at også her kan man ud fra lokal enighed benytte andre musikalske iklædninger end dem, der hidtil har vundet udbredelse og af den grund er at finde i koralbogens afsnit med den liturgiske musik. I praksis ses der imidlertid kun få eksempler på, at det frie valg i henseende til musikalsk iklædning af de liturgiske led udnyttes, og at man vælger andre musikalske former i de menighedssungne led, såsom f.eks. "Herren være med dig", "Amen", "Gud være lovet for sit glædelige budskab" eller i forbindelse med nadveren. Det er fuldt ud en mulighed, men den udnyttes kun få steder.[19]

Hvor er kirkemusikken V – de uautoriserede vejledninger om kirkemusik

Som det ses, hersker der ud fra de kirkelige ordninger en altomfattende frihed på det musikalske område. Det betyder imidlertid ikke, at der ikke i et vist omfang findes omtaler af musikken i gudstjenesten. Disse er blot ikke autoriserede og er derfor kendetegnede ved at være rubriceret som "vejledning" eller karakteriseret som "vejledende".

Dette gælder således anvisninger i *Højmessevejledningen*,[20] hvor musikkens plads og de musikalske muligheder omtales flere steder og især under pkt. 5 og 8. Der er her tale om anvisninger. *Højmessevejledningen* er – som ordet siger – en vejledning og som

17 Se f.eks. Wendler 1999.

18 Omfanget af denne melodibrug er senest dokumenteret i "Salme- og melodivalgsundersøgelsen 1988-1991 II: 'Melodierne'" 1994.

19 Et af de få eksempler er Lewkovitch 1974. *En dansk menighedsmesse*, der bl.a. benyttes i Vor Frelsers Kirke i København.

20 Se *Ritualbog* 1992, 9-16. Ritualbogen rummer en række autoriserede ritualer, men er ikke i sig selv autoriseret. Dermed er den *Højmessevejledning*, der bringes i *Ritualbogen*, ***ikke*** autoriseret.

sådan ikke autoriseret, og de anvisninger, der gives, er i vid udstrækning en beskrivelse ud fra (datidig) praksis.

Med *Gudstjenesteordning for Den Danske Folkekirke Musiktillæg I og II* 1994 fremlægges "vejledende udgivelse af højmessens og andre gudstjenesteformers musikalske led".[21] I forordet til *Musiktillæg I og II* anføres som begrundelse for udgivelsen, at "Folkekirkens nye gudstjenesteordning giver på flere måder rigere muligheder end hidtil for anvendelse af gudstjenestelig musik i vekselvirkning mellem præst, menighed, kor og organist", og at man derfor har besluttet at fremlægge denne vejledende udgivelse. Det vejledende understreges eksplicit i forbindelse med *Højmesseordning med noder*, hvor der umiddelbart under overskriften anføres: "*Vejledende eksempel*"[22].

Hvor er kirkemusikken VI – om melodisalmebogen og kirkemusikernes ansættelsesforhold

Den Danske Salmebog 2003 udkom i 2005 – altså efterfølgende – i en udgave med noder. Ret beset kunne denne, ud fra det ovenfor anførte, med rette betragtes og betegnes som "vejledende" for i analogi med angivelserne i *Musiktillæg I og II* at gøre opmærksom på, at melodistoffet ikke er autoriseret. Det er her værd at bemærke, at det, at salmebogen er autoriseret, og at salmebogen indeholder henvisninger til melodier til de enkelte salmer, traditionelt ikke tillægges betydning, dvs. at melodihenvisningerne nok står i den autoriserede salmebog, men at disse ikke forstås som autoriserede og dermed bindende eller begrænsende i forhold til en melodibrug i praksis. Alle melodier, der henvises til i den autoriserede salmebog 2003, er at finde i *Koralbog til Den Danske Salmebog 2003*, der som en naturlig følge af, at melodivalget er frit, har status som ikke-autoriseret.[23] Uagtet at melodierne til salmerne således er uautoriserede, hersker der en ikke ubetydelig usikkerhed om dette forhold, og ikke så få synes – som anført – at mene, at melodistoffet rent faktisk er autoriseret.

Dette kan være en afledt følge af det forhold, at tidligere regulativer for kirkemusikere indeholdt formuleringer i den obligatoriske "a-del", der begrænsede det antal melodier, som den ansatte kirkemusiker var forpligtet på at spille/synge. I forbindelse med overenskomst for kirkemusikere indført pr. første januar 2010 er de hidtil gældende standardregulativer bortfaldet og dermed også den standardiserede begrænsning af melodirepertoiret, der dog altid har kunnet "overskrides" i den daglige praksis gennem aftale og i regulativmæssig sammenhæng gennem tilføjelse i regulativernes "b-del", der indeholdt de lokalt gældende forhold.

Det nævnte standardregulativs bestemmelser er imidlertid i vidt omfang videreført i et af organisationerne i fællesskab med Landsforeningen af Menighedsråd affattet forslag til arbejdsbeskrivelse, som medarbejdere kan hente på Den Digitale Arbejdsplads.[24]

21 *Musiktillæg I*, 7
22 *Musiktillæg I*, 11
23 Den u-autoriserede status har *Koralbog til Salmebogen 2003* tilfælles med alle øvrige danske koralbøger.
24 https://intranet.kirkenettet.dk/sites/haandboeger/km/blanket_mhr/personale/tid/_layouts/15/WopiFrame.aspx?sourcedoc=/sites/haandboeger/km/blanket_mhr/personale/tid/Documents/OrganistArbejdsbeskrivelse.doc&action=default&DefaultItemOpen=1

Hvor er kirkemusikken VII – om orglet som kirkemusikalsk instrument

Musikken i kirken, og herunder i særlig grad kirkemusikken som genre ud fra den i denne artikel forsøgsvist opstillede afgrænsning, er præget af og til en vis grad kendetegnet ved orglet som betydende og prægende instrument.

I den gældende *Højmesseordning* nævnes orglet kun i forbindelse med altergangen, hvor det hedder: "Under uddelingen kan der synges en salme, der kan spilles orgelmusik, eller der kan være stilhed" (*Ritualbog* 1992, 30). Andre steder, hvor orglet traditionelt ofte lader sig høre, nævnes orglet ikke eksplicit. Det gælder således i forbindelse med såvel *INDGANG (præludium)* (*Ritualbog 1992*, 17) som *UDGANG (postludium)* (*Ritualbog 1992*, 36). Går man til *Højmessevejledning*, finder man under pkt. 5 denne uddybende, *vejledende* formulering: "Til indgang (præludium) og udgang (postludium) spilles normalt orgelmusik" (*Ritualbog 1992*, 11).

Orglet nævnes således i begrænset omfang i ordninger og – især – i vejledning og ses, som man vil vide, i langt de fleste kirker, men der foreligger ikke konkrete bestemmelser, som fastlægger, at orglet er instrumentet i kirken. Samlet set er vejene er åbne for kirkemusikkens stadige udvikling – åbne i den forstand, at der ikke ligger bindinger af det musikalske stof eller af valget af instrument indlejret i den kirkelige ordning eller lovgivning.

Hvor er kirkemusikken VIII – om nye veje

Nye veje inden for salmesangen er under stadig udvikling. Nye salmer og dermed i et vist mål nye salmemelodier er i brug i rigt mål, og der indvindes mængder af erfaringer.

Hvor der således nok er praksis for, at der i et vist omfang anvendes andre melodier til salmer *inden for* salmebogen end dem, der er henvist til med melodihenvisningerne, ses der til tider og på steder en ganske markant udvikling i henseende til nytilkomne musikalske udtryk i de menighedssungne musikbårne led til *nytilkomne* salmetekster.

Ud fra en historisk betragtning er dette sidste ikke overraskende. Det ses som et gennemgående træk i dansk salmehistorie og dansk salmemelodihistorie, at kirkelige/teologiske nybrud følges af et nybrud i salmedigtningen, der igen får følge af et nybrud i det musikalsk-melodiske. En nøjere redegørelse for dette forhold falder uden for nærværende artikel. Forholdet nævnes her for at belyse, at det musikalske og kirkemusikalske udtryk er under stadig udvikling i kirken, og at denne udvikling er uløseligt forbundet med den teologiske og kirkelige udvikling.

Der ses ikke på tilsvarende måde(r) en udvikling i den liturgiske musik. Et forhold, der kan undre, når man ser på den liturgisk-musikalske udvikling i det øvrige Norden, hvor der arbejdes med nykomposition af liturgisk musik ud fra forskellige musikalsk-stilistiske udtryk.

Hvor er kirkemusikken IX – om frihed og frihed

Betragter man de 23 led i *Højmesseordningen*,[25] ser man, at disse har et autoriseret indhold i henseende til teksters ordlyd ud fra den autoriserede *Alterbog*, der rummer liturgi, kollekter og læsninger. Den autoriserede *Salmebog* rummer tekster til salmer til brug i kirken, og disse suppleres, som nævnt ovenfor, i betragteligt omfang med salmer uden for den autoriserede salmebog.

Samlet set hersker der således to former for frihed inden for rammerne af den autoriserede gudstjenesteordning:

a) den frihed, der er givet med autoriseret indhold i form af fastlagte former og fastlagte tekster, der stiller menighed og præst fri for at foretage valg
b) den frihed, der er givet af, at musikken står som uautoriseret, og sætter menighed og præst fri til at vælge efter eget skøn

Sammenholder man denne måde at betragte højmesseordningen og dens iboende frihed(er) på med det faktum, at der ses en stigende interesse for og opmærksomhed omkring musikkens (store) betydning for det samlede udtryk og for gudstjenestens "kommunikative effekt", er det af betydning, at kirkemusikskolerne iagttager og forholder sig til, hvordan der fremover vil blive arbejdet inden for denne "tohed" af frihed.

Hvor er kirkemusikken X – hvilke veje?

Kirkemusikken og musikken i kirken er under stadig udvikling. Lydhørhed og åbenhed over for nye veje i det musikalske arbejde i kirken såvel i henseende til nye arbejdsformer (f.eks. babysalmesang) som i henseende til nye udtryksmåder er af afgørende betydning for kirkemusikernes virke, kirkemusikernes uddannelse og dermed for kirkemusikskolernes uddannelser.

Lydhørhed gælder her også lydhørhed over for de traditionelle kirkemusikalske udtryks evner for og muligheder for at gøre fyldest i et nutidigt kirkeligt arbejde.

Kirkemusikerne og samfundet

For kirkemusikskolerne og for kirkemusikerne er det af afgørende betydning at iagttage og forholde sig til udviklingen i det samlede kirkemusikalske arbejdsfelt, herunder de mange og oplagte samarbejdsrelationer i forhold til det omliggende samfund.

Den stadige udvikling inden for arbejdet med musikken og det musikalske udtryk lægger op til og nødvendiggør en kreativ og åben dialog såvel i den enkelte kirke som i relation til samarbejdspartnere i skole, musikskole, plejehjem, foreninger m.m. På den baggrund indførtes undervisning og afsluttende projektarbejde i formidling i de reviderede studieplaner for kirkemusikskolerne. Kirkemusikerne får gennem dem red-

25 Se bilag 1

skaber til at være udadrettede musikalske medarbejdere, der danner netværk og samarbejdsrelationer til det omliggende samfund. De ændringer og omlægninger, der blev foretaget i 2013 for at imødekomme nye krav, herunder de krav som opbygning og vedligehold af samarbejdsrelationer stiller, har givet genklang. Blandt de synlige udslag omkring det sidstnævnte kan nævnes, at kulturminister Marianne Jelved skrev kirkemusikskolerne ind i sin musikhandlingsplan:

> I kirkemusikernes arbejde – især som organister og korledere – med undervisning af børn og unge ligger der flere mulige berøringsflader til folkeskolens musikundervisning. Blandt andet har skolereformen åbnet op for et mere direkte samarbejde mellem skole og kirke. Det kan bl.a. dreje sig om tilrettelæggelse af undervisningsforløb i fællesskab mellem læreren og kirkemusikeren. Mange af kirkemusikskolernes studerende og kandidater varetager et kreativt breddearbejde blandt børn og unge, voksne og ældre fra alle dele af samfundet. Formidling er derfor efter de reviderede studieplaner på skemaet for alle studerende på kirkemusikskolerne[26]

Går man 30 eller 50 år tilbage i tiden, var der få – om nogen – der ville have spået, at musikken i kirken og herunder dansk kirkemusik ville opleve en så spændende, frugtbar og løfterig udvikling, som vi har været vidner til. Den gode, dygtige og velfunderede kirkemusiker har de bedste forudsætninger for at gå ind i arbejdet med kirkemusikken – også kirkemusikken af i morgen, som uden tvivl bliver anderledes. Hvordan den bliver anderledes, kan der kun spås om, og det er svært.

Men der kan iagttages, overvejes og arbejdes, og i dette felt vil kirkemusikskolerne være at finde også fremover.

26 MERE MUSIK – FRA EN STÆRK FØDEKÆDE. Publiceret af Kulturministeriet maj 2015. http://kum.dk/fileadmin/KUM/Documents/Publikationer/2015/Mere_musik_fra_en_st%C3%A6rk_f%C3%B8dek%C3%A6de_16_05.pdf

Referencer

Bekendtgørelse om folkekirkens kirkemusikskoler, 1996 ttps://www.retsinformation.dk/Forms/R0710.aspx?id=83323. Tilgået 3. juli 2018.

Den Danske Salmebog. 2003. København: Det kongelige Vajsenhus.

Den Danske Salmebog med noder. 2005. København: Det kongelige Vajsenhus.

Fischer-Møller, Peter. u.å. "Formanden har ordet". http://www.kirkemusikskole.dk/kirkemusikskolerne-i-danmark/sjaellands-kirkemusikskole/bestyrelsen/formanden-har-ordet. Tilgået 3. juli 2018.

Folkekirkens Kirkemusikskoler. Kirkemusikskolernes fælles vision og strategi. 2017. København: Kirkeministeriet.

Gudstjenesteordning for Den Danske Folkekirke. RITUALBOG. 1992. København: Det kongelige Vajsenhus.

*Gudstjenesteordning for Den Danske Folkekirke. Den Danske Alterbog.*1992. København: Det kongelige Vajsenhus.

Gudstjenesteordning for Den Danske Folkekirke København. MUSIKTILLÆG I og II. 1994. København: Det kongelige Vajsenhus.

Larsen, Jens Peter, og Mogens Wøldike. 1954. *Den Danske Koralbog.* København: Wilhelm Hansens Musikforlag.

Laub, Thomas. 1887. *Om Kirkesangen*. København: C.A. Reitzel.

Laub, Thomas. 1920. *Musik og Kirke.* København: C.A. Reitzel.

Lewkovitch, Bernhard. 1974. *En dansk menighedsmesse*. København: Edition Wilhelm Hansen.

Melodisamling til Den Danske Salmebog 2003. 2004. København: Kroghs Forlag.

Mere musik – fra en stærk fødekæde. Kulturministeriet maj 2015.

http://kum.dk/fileadmin/KUM/Documents/Publikationer/2015/Mere_musik_fra_en_st%C3%A6rk_f%C3%B8dek%C3%A6de_16_05.pdf. Tilgået 3. juli 2018.

"Salme- og melodivalgsundersøgelsen 1988-1991 II: 'Melodierne'." 1994. *Hymnologiske Meddelelser* 23. årg., april 1994, nr. 1, 64 ff.

Sohlmans Musiklexikon 1975. Sohlmans Förlag AB, Stockholm

Wendler, Merete. 1999. "OM MELODIERNE". In *Kærlighedens Søn*, udgivet af Merete Wendler og Hans Anker Jørgensen, Århus: Det Økumeniske Center.

BILAG 1*:* Musikken i gudstjenesten
Gennemser man *Højmesseordning* og sætter fokus på, hvilke led der implicerer musik i større eller mindre grad, så vil der vise sig følgende mønster:

	Musikbåret	Led med menigheds-sungne svar	Talte led
I. Indledning	1. Indledning		2. Indgangsbøn
	3. Indgangssalme	4. Hilsen	
		Kyrie og Gloria 1)	
		5. Indledningskollekt*)	
II. Ordet			6. Læsning fra GT
	7. Salme mellem læsningerne		8. Læsning fra NT
	9. Trosbekendelse 2)	9. Trosbekendelse 3)	
	10. Salme før prædikenen	11. Evangelielæsning*)	12. Prædiken
		13. Kirkebøn 4)	13. Kirkebøn
	14. Salme efter prædikenen		
III. Nadver		15. Nadverbøn a, b*), c*)	
		16. Fadervor	17. Indstiftelsesordene*)
	18. Nadvermåltidet 5)		18. Nadvermåltidet
IV. Afslutning		19. Slutningskollekt*)	
		20. Velsignelse*)	
	21. Udgangssalme		22. Udgangsbøn
	23. Udgang		

– alle led med markeringen *) kan siges eller messes

1) *Note 1 anviser mulighed for Kyrie og Gloria*
2) ″Trosbekendelse synges eller siges af præst og menighed (eller af præsten alene)″
3) ″Efter trosbekendelsen svarer menigheden med amen″
4) *Note 3 anviser mulighed for sunget ″Herre hør vor bøn″*
5) ″Under uddelingen kan der synges en salme, der kan spilles orgelmusik, eller der kan være stilhed″

Det ses, at minimum 7 led er musikbårne (1,3,7,10,14,21,23), at minimum 6 led rummer menighedssungne svar (4,5,15,16,19,20), at maksimalt 8 led er talte led (2,6,8,12,13,17,18,22), mens et led – nr. 9 Trosbekendelsen – er svært endegyldigt at placere i de nævnte rubriceringer.

BILAG 2: Folkekirkens Kirkemusikskoler – set i tal

I 2014-2015 gennemførtes en budgetanalyse af Folkekirkens Kirkemusikskoler. Tal fra denne analyse viser elevsammensætning 2014-2015 samt antal kandidater fra de tre kirkemusikskoler i årene 2010-2014.

Tabel 2.1: Elever fordelt på linier og undervisningssted

2014/2015		Organister	Kirkesangere	Klokkenister	Korledere	Undervisnings-sted i alt
Sjælland	Roskilde	74	54	0	1	129
	Toreby	7	13	0	0	20
	Bornholm	10	4	0	0	14
	I alt	*91*	*71*	*0*	*1*	*163*
Vestervig	Vestervig	23	16	0	0	39
	Aalborg	27	23	0	2	52
	Aarhus	29	18	0	1	48
	I alt	*79*	*57*	*0*	*3*	*139*
Løgum-kloster	Løgumkloster	44	36	9	0	89
	Horsens	6	8	0	0	14
	Odense	31	8	0	0	39
	Tarm	7	3	0	0	10
	I alt	*88*	*55*	*9*	*0*	*152*
Elever på linier i alt		258	183	9	4	454

Tabel 3.1: Dimittender fra eksamenslinier 2010-2014

Skole	Eksamenslinier	2014	2013	2012	2011	2010	Sum
Sjælland	*Organister*	10	14	16	14	13	*67*
	Sangere	8	7	4	7	6	*32*
	Kirkekorledere	0	0	1	0	2	*3*
Vestervig	*Organister*	14	19	8	15	20	*76*
	Sangere	10	12	9	4	11	*46*
	Kirkekorledere	0	0	0	1	0	*1*
Løgumkloster	*Organister*	7	11	7	11	11	*43*
	Sangere	6	13	8	5	5	*37*
	Kirkekorledere	0	0	0	0	0	*0*
	Klokkenister	2	2	1	1	1	*7*
Sum	*Organister*	*31*	*44*	*31*	*36*	*44*	*186*
	Sangere	*24*	*32*	*21*	*16*	*22*	*115*
	Kirkekorledere	*0*	*0*	*1*	*1*	*2*	*4*

Kilde: Kirkemusikskolernes årsrapporter 2010-2014

LARS OLE BONDE

'Institutionen opera' i Danmark – 50 års udviklingshistorie

Introduktion, baggrund og formål

Denne artikel beskæftiger sig med operagenrens og operainstitutionens situation i Danmark i perioden 1969-2018, med særligt fokus på de sidste 30-35 år. Siden begyndelsen af 1980'erne har opera i Danmark nemlig gennemgået en rivende udvikling, både produktions-, genre- og institutionsmæssigt. Det er naturligvis ikke muligt på relativt få sider at give en detaljeret historisk redegørelse, så denne artikel fokuserer på (1) operaens krise i 1960'erne og 70'erne, (2) vigtige begivenheder og tendenser i perioden 1980-2017, (3) situationen her og nu, med udblik til fremtiden. – Artiklen handler altså ikke om vigtige værker eller særligt profilerede operakomponister, men om 'institutionen opera', dvs. ikke kun de faktiske institutioner, der i perioden har haft til opgave at producere musikdramatik (operakompagnier, konservatorier, public service-medier, festivaler), men også andre sider af det danske operaliv, ikke mindst det modtagende publikum, de udøvende, dagbladskritikken og den akademiske diskurs. Metodemæssigt er artiklen primært heuristisk, idet den er baseret på mine personlige oplevelser som agent i feltet, men den inddrager også mange forskellige primær- og sekundærkilder. Min interesse er ikke udelukkende historisk; i artiklen vil jeg gerne vise, at operainstitutionen i Danmark ikke bare har en mangfoldig historie i det 20. århundrede, men også at jeg tror, den har en kunstnerisk udfordrende og institutionelt spændende fremtid.

Da Bent Lorentzen – Danmarks mest produktive, nulevende operakomponist – fyldte 70 år, skrev jeg sammen med Sanne Krogh Groth et "Musikdramatisk manifest" (Bonde og Groth 2005), hvori vi i dialogform ("Manifest" og "Modmanifest") gav vores bud på musikteatrets fremtid. I denne artikels sammenhæng er det mest interessante nok, at vi fra hver vores synsvinkel og ud fra samtaler med komponister og andre aktører pegede på mulighederne for at bygge en bro over den eksisterende kløft mellem den traditionelle/moderne musical og den traditionelle/moderne opera. Inspiration til fornyelsen af musikteatret kan komme mange steder fra, f.eks. fra filmmusik, computergames, danseteater, performancekunst og hybridformer, der kombinerer musik og scenekunst. Både institutioner og udøvende kunstnere (sangere, danser, musikere, scenografer osv.) må have et udtalt ønske om at kommunikere musikdramatisk med nutidens publikum på nutidens præmisser. Det betyder for ældre værkers vedkommende en konstant udforskning af spændingsfeltet mellem historisk budskab og aktuel relevans. For nye værkers vedkommende en forpligtelse på tidens tegn og tendenser.

Som eksempler på komponister, der på hver sin måde har forsøgt at bygge den nævnte bro, kan jeg nævne Bent Lorentzen, Andy Pape, Lars Klit, John Frandsen og Paul Schwartz, og blandt operakompagnier kan jeg fremhæve Den Anden opera, Aarhus Sommeropera, Opera i Midten og Den Fynske Opera . Diskussionen om operaens fremtid i Danmark har primært udspillet sig i dagspressen, som løbende akkompagnement til økonomiske kriser og chefskifter, og i Operaens Venners medlemsblad *Ascolta*; den har stort set ikke fundet stedet i akademiske fora. Undtagelser fra dette er Den Anden Operas 10-års jubilæumsskrift (Lisbjerg 2005) og *Peripeti*s temanummer om Musikteater (Parly og Bonde 2013) samt en kort debatartikel (Mo 2015).

I førstnævnte gennemgås fx den diskussion, der opstod i midten af 1990'erne i de små musikdramatiske gruppers kreds, da Den Anden Opera (DAO) fik opstartsmidler, mens andre grupper mistede deres tilskud. Det førte bl.a. til, at de små grupper dannede "Foreningen af Operaskabere i Danmark (FOD). Ret hurtigt stod det dog klart, at DAO snarere var en med- end en modspiller i udviklingen af ny dansk musikdramatik (Lisbjerg 2005). I *Peripetis* temanummer diskuteres ikke bare operaens, men "musikteatrets" nutid og fremtid meget bredt – med såvel samtidshistoriske og værkorienterede nedslag som genre- og stilanalyser og rapporter om performative forsøg (Bonde 2013, Eigtved 2013, Hodkinson 2013, Mielczarek og Tjørnhøj 2013, Parly 2013). Mest fremadrettede er nok Hodkinson, der beskriver udviklingen af helt nye IT-bårne genrer som chatopera og 'distributed opera', og Mielczarek og Tjørnhøj, der beretter om en international 'operaarena', koordineret af Aarhus Unge Tonekunstnere og med 'laboratoriet' som primær arbejdsform. Tjørnhøj har i 2018 modtaget Carl Nielsen-prisen for (især) sit nyskabende musikdramatiske arbejde, og hendes opera *Agony. An eating opera* (2017) går ad nye veje for at skabe dialog med publikum, som bl.a. får serveret den samme firerettersmenu, som den samspilsramte familie på scenen indtager.

Der er med andre ord en vis opmærksomhed på og støtte til den eksperimenterende del af musikteaterscenen, samtidig med at der investeres stærkt i det populære musikteater og landets største operainstitution har store vanskeligheder. "Musikteater i Danmark" kan i disse år næppe bruges som en samlet betegnelse for noget stilistisk homogent; fremover må vi snarere tale om (genre- og stilbestemte) "musikteatre", med operaen som en blandt mange andre genrer. En historisk redegørelse vil gøre det tydeligere, hvorfor det er sådan.

Metode: et vidneudsagn tøjlet af kendsgerninger

Der er næsten ikke skrevet noget samlet om dansk operahistorie fra 1975 til i dag. I 1975 slutter nemlig Gerhard Schepelerns oversigtsværk *Operaen i Danmark* (Schepelern 1995). Bogen rummer ganske vist et kapitel ("Afsluttende aktuelle betragtninger") om perioden 1975-95, men det er en stærkt polemisk tekst, hvor Schepelern især problematiserer nye tendenser på Det Kongelige Teater (instruktørernes dominans, overgangen fra at synge på dansk til på originalsprog med overtekster, stagione-princippet) – og fremhæver Den Jyske Opera som modbillede.

Brincker og Sørensen (1998, 327-352) skriver i oversigtsværket *Musik i Norden* om *Musikdramatik efter andra världskriget*. I afsnittet om Danmark (334-42) behandles perioden 1960-95 med fokus på ny dansk musikdramatik. Der gøres mest ud af Per Nørgårds fire operaer, men også TV-Operaens og Den Jyske Operas (DJO) indsats for ny musikdramatik omtales. Operaen på Det Kgl. Teater (DKT) kritiseres for sin restriktive holdning til ny (dansk) opera: Bortset fra "værkstedsopførelser uden for teaterhuset" og en opsætning i 1987 af Nørgårds *Siddharta* (som blev uropført i Stockholm 1983 og opført koncertant i Danmarks Radio året efter) var Lorentzens *Den stundesløse* i 1995 den første danske uropførelse i 25 år på DKT. Nationalscenen misrøgtede efter disse forfatteres mening en kerneopgave:

> Det saknas helt enkelt den röda tråd som en nationalopera med en ansvarsmedveten repertoarpolitik kan utgöra. I gengäld bildar enskilda tonsättare eller mer långvarig engagement i dansk opera ett nätverk som er svårt at följa men som erbjuder en rad mötespunkter och kollisioner, spännande at utforska. (Brincker og Sørensen 1998, 335)

I *Historien om Vor tids musik* (Andersen 2009, 295-314) gennemgår tidligere musikchef i DR, Mogens Andersen, bl.a. TV-Operaens historie fra 1960-90 (med samlet oversigt over de i alt 53 udsendte operaer s. 312-13). Der blev gennemsnitligt produceret tre større operaer om året 1965-78, "derefter halvanden indtil 1990". 34 af operaerne tilhørte samtidsrepertoiret. Fiaskoen med Henning Christiansens "operakrimi" i 4 afsnit, *Den otteøjede skorpion*, i 1979 blev startskuddet til en 10 år lang nedgangsperiode, hvor der mest blev sendt TV-bearbejdede transmissioner, mens egenproduktionerne blev færre og færre.

Der er publiceret historiske fremsillinger om enkelte operakompagnier (Birch og Kaltoft 2012, Bonde 1997, Lisbjerg 2005, Pihl 2017), og kompagniernes profil og selvforståelse kan også til en vis grad studeres gennem deres eksisterende hjemmesider og programhæfter gennem årene. Der er også skrevet enkelte genre- og værkanalyser (mest i form af universitetsspecialer), men den videnskabelige litteratur er forbløffende sparsom (Brincker 2017; Brincker og Sørensen 1998; Lorentzen 2012; Parly og Bonde 2013; Schepelern 1995). I arbejdet med artiklen har jeg derfor også konsulteret tilgængelig statistik om forestillingerne på Det Kgl. Teater og Den Jyske Opera, simpelthen for at få et mere officielt bud på operaproduktionens omfang og udvikling i de to største kompagnier. Men grundlæggende har jeg valgt at stole på min egen hukommelse og mit eget arkiv, og samtidig at basere fremstillingen på mit arbejde som musik-/operahistoriker i Danmark.

Min personlige baggrund er, at jeg som operaelsker og musikhistoriker med bopæl i Aarhus har fulgt Den Jyske Opera i det meste af perioden. Jeg var redaktør af DJO's 50-års jubilæumsbog (Bonde 1997) og har desuden været operaproducer og -producent i DR (1986-93). I en længere periode har jeg har været bestyrelsesformand for (og i korte perioder også medkunstnerisk leder af) Aarhus Sommeropera (1993-2005), jeg har skrevet et par librettoer og produceret nogle få operaopsætninger i årene efter 2005. Jeg har regelmæssigt – fra slutningen af 1970'erne – set forestillinger produceret af alle landets kompagnier, og med særlig interesse har jeg fulgt Under-

grunden, der er det eneste uafhængige kompagni, som har eksisteret i næsten hele perioden (1977-2013). Som forsker har jeg især arbejdet med Wagners musikdrama (Bonde 1993) og med Bent Lorentzens operaer, som jeg har skrevet en del om (Bonde 2005, 2009, 2013; Lorentzen 2012). Lorentzens operaer dækker hele den beskrevne periode, og en undersøgelse af udviklingen i hans operaproduktion kunne have været en alternativ, stærkt fokuseret indfaldsvinkel til dette narrativ. Jeg kunne også have valgt en mere receptionshistorisk indfaldsvinkel, bl.a. med inddragelse af operaanmeldelser gennem årene. Det ville dog have overskredet mine muligheder i denne kontekst; i øvrigt har jeg både som tilskuer og anmelder gennem årene følt mig på linje med anmeldere som John Christiansen (*Jyllands-Posten*, senere privat blog) og Thomas Michelsen (*Politiken*). Men jeg har altså her valgt den bredere og personlige vinkel, og fremstillingen vil derfor i høj grad bære præg af mit førstepersonsforhold til den historie, jeg fortæller. Det vil naturligvis præge en del af mine udsagn og vurderinger. Men samtidig vil jeg selvsagt forholde mig til objektive kendsgerninger, i det omfang jeg kan fremlægge dem på grundlag af de nævnte kilder. Jeg håber ikke læseren vil opfatte teksten som et rent subjektivt partsindlæg, men gerne som et vidneudsagn: personligt, til en vis grad involveret, men forpligtet på kendsgerningerne.

Operademonstrationen i Aarhus 1969 – og dansk opera i 1970'erne og 80'erne

Der skete noget enestående i Aarhus Teater 22.2.1969. Den Jyske Operas opførelse af to nyskrevne enaktere: Erling Brenes *Besøgeren* og Sv. S. Schultz' *Bryllupsrejse* blev afbrudt af en gruppe unge kunstnere og musikentusiaster, der krævede fornyelse af både operaens repertoire og organisationsform. "Operademonstrationen" – den første og foreløbig sidste af sin slags i dansk musikhistorie – førte til længere tids avispolemik, som dog mest hæftede sig ved det provokerende, ikke ved det faglige indhold af kritikken: at Aarhus hverken havde en egnet koncertsal til symfonisk musik eller en opera med en tidssvarende styreform og et kvalificeret forhold til ny musik i Danmark og resten af verden. "Vi troede faktisk ikke på, at operaen ville overleve som kunstart", forklarede en af deltagerne, komponisten Bent Lorentzen senere (Bonde 1997, 176). Instruktøren og operachefen Kasper Holten formulerer det samme problem således:

> "Mange komponister havde det, groft sagt, svært med at skrive opera i 60'erne, 70'erne og 80'erne. Det var en periode, hvor operaens patos og sentimentalitet og store formelle apparat stod i modsætning til det antihierarkiske og dekonstruerede, der dyrkedes i tiden. Komponisterne havde måske nok lyst til at arbejde med det store apparat, som kun operaen tilbyder dem, men de opfattede sig også som modstandere af netop dette apparat, af borgerskabets institutioner. Når de skrev opera, blev det derfor – med nogle få undtagelser – …. ofte skrevet som en slags antiopera. Operaen skulle bære dekonstruktionen af selve operaen i sig, værkerne var mistroiske over for deres egen identitet som opera og de institutioner, som komponisterne havde brug for at arbejde med for at realisere deres værker." (Holten 2018, 170-71).

Problemet var altså ikke specifikt dansk, men internationalt. Pierre Boulez havde allerede i 1967, i et interview i *Der Spiegel*, formuleret sit berømte retoriske spørgsmål, om man ikke skulle løse operaens problem ved at sprænge alle operahuse i luften?[1], og Karl Aage Rasmussen sagde i 1997 om 70'erne og de tidlige 80'ere, at "man som komponist af ny musikdramatik kun tøvende kaldte et værk for en opera, fordi allerede ordet virkede afskrækkende på det nye, yngre teaterpublikum, man gerne ville have i tale" (Rasmussen 1997, 163). I sin bog *Operaens historie i Danmark* kaldte Gerhard Schepelern (1995) kapitlet om perioden 1966-1975 på DKT "Opløsningens tid". Brincker og Sørensen (1998) forlænger som nævnt ovenfor kritikken langt ind i 90'erne. TV-Operaen, som havde stået for en lang række danske urpremierer og et stort antal produktioner og transmissioner af både gammel og ny musikdramatik, lukkede og slukkede i 1990 (Andersen 2009). Så uanset synsvinklen var operaens situation i denne periode meget problematisk.

Op gennem 1970'erne, da jeg var ung musikstuderende, senere kandidat i musikvidenskab og (lidt på tværs af tidens musikvidenskabelige politisering) operaelsker, oplevede jeg netop dette dilemma fra publikumssiden: Det var vanskeligt som ungt musik- og teaterinteresseret menneske at mobilisere megen begejstring for tingenes tilstand, for der var ikke sket meget på de to institutioner siden operademonstrationen i Aarhus. DKT og DJO var stort set de eneste egenproducenter på feltet. Turnerende, mest østeuropæiske, operakompagniers meget traditionelle opsætninger af kendte operaer kunne af og til opleves i de etablerede kulturhuse. Repertoiret på operaen i Kbh. var meget traditionelt; det musikalske niveau kunne næppe kaldes internationalt, og der blev færre og færre nyproduktioner (Schepelern 1995). Ny dansk musikdramatik blev slet ikke produceret, bortset fra den nævnte opførelse af *Siddharta*. DJO havde været igennem flere økonomiske og ledelsesmæssige kriser, og ingen af de nye danske operaer, som havde været kompagniets fremtidspant, havde givet megen fremdrift eller håb (Bonde 1997). Det mest levende alternativ, jeg oplevede i den periode, var det mere eller mindre anarkistiske foretagende, der gik under navnet *Undergrunden*. Dette uafhængige "kompagni" (Pihl 2017) havde udspring i den meget aktive Sangfaggruppe på Det Jyske Musikkkonservatorium (DJM), som specielt i Tage Nielsens rektortid (1963-83), med professor Peer Birch og pianisten Erik Kaltoft som drivende kræfter, skabte et stærkt og innovativt miljø for musikdramatik, ikke mindst ny dansk og udenlandsk opera, i en del af årene i tæt samarbejde med tidens førende ny musik-festival NUMUS (Birch og Kaltoft 2012). I den nævnte periode på godt 20 år stod DJM's sangfaggruppe/Undergrunden for ikke mindre end 39 komplette operaproduktioner, heraf 3 uropførelser, en del danske førsteopførelser og flere TV-produktioner. Det imponerende produktionstal holdt sig op gennem 80'erne og 90'erne, og scenisk opførelse af en opera blev skrevet ind i konservatoriets resultatkontrakt. DJM producerer fortsat bemærkelsesværdige operaproduktioner, fx i 2016 en uropførelse af Lorentzens *Der Steppenwolf*. – Også *Det Unge Tonekunstnerselskab* (DUT) i København arbejdede med musikdramatik, i en lang periode i samarbejde med ny musik-festivalen *Lerchenborg Musikdage* (1963-94), hvor mange unge komponister fik deres første erfaringer med genren.

1 http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-46353389.html - *Der Spiegel* 29.9.1967

Hvis man ikke ville "nøjes med" disse uddannelsesproduktioner, men ville se operaens hovedværker i moderne, professionelle fortolkninger, kunne man selvfølgelig individuelt reagere, som jeg selv gjorde: ved at rejse udenlands og opleve opera i fx Hamburg, München og Bayreuth. Men det satte sådan set kun den hjemlige situation i relief.

Operainstitutionen i Danmark i de sidste 30 år

Udviklingen vendte imidlertid i løbet af 80'erne og første halvdel af 90'erne, og jeg vil pege på tre elementer af afgørende betydning for dette: ansættelsen af Francesco Cristofoli som chef på DJO i 1981, ansættelsen af Elaine Padmore som operachef på DKT i 1993 og udviklingen af flere og flere små, uafhængige operakompagnier rundt om i landet. Som jeg ser det, er det altså især en historie om nogle faglige nøglepersoner med visioner for operaen som kunstart, indflydelsesrige mennesker og ildsjæle, som – med Karl Aage Rasmussens ord – fandt "sammenkoblingen af ord, musik, billeder og scenekunst uafrysteligt tiltrækkende" (Rasmussen 1997, 163). Jeg vil også nævne 100-års udgaven af Wagners *Ring* i Bayreuth (1976-80). Tetralogien blev TV-transmitteret og bidrog uden tvivl til den internationalisering af kunstarten, som nok også er en væsentlig del af forklaringen på operaens revival. Jubilæums-*Ringen* var en del af den samtidige nye bølge af det, der snart kom til at hedde "regiteater", en anden vigtig udenlandsk påvirkningsfaktor, som jeg vil diskutere senere i artiklen.

Cristofolis 'vision' om en dansk *Ring* i det nye musikhus i Aarhus er velkendt, og det var en præstation uden sidestykke i dansk operahistorie, at det lykkedes Cristofoli at virkeliggøre ikke bare én, men to samlede *Ring*-cyklusser i Aarhus (1983-87 og 1993-96, den sidste fastholdt på video af DR).[2] Cristofoli var en erfaren dirigent og havde i perioden 1972-78 været tilknyttet DJO som dirigent og kunstnerisk konsulent. Han udviklede sig til en dygtig administrator og stod også bag udviklingen af DJO's turnerende virksomhed til den form, den har i dag, og med det fremsynede indkøb af en transportabel "scene-rig" (til lys og scenografi, opfundet til store rockkoncerter) i 1987 blev det muligt at lave kvalitetsopsætninger ikke bare i de nye musikteatre, der skød op i hele landet i 90'erne, men også i sportshaller og på andre mere ydmyge steder i provinsen (Møller Rasmussen 1997). Cristofoli fortsatte også arbejdet med at udvikle ny dansk musikdramatik, vel vidende at et sådant "væksthus" var en nødvendighed, hvis operaen skulle overleve: i hans "regeringstid" blev der uropført ikke mindre end 14 danske operaer på DJO, heriblandt flere "nyklassikere" (Bonde 1997).

Elaine Padmore blev ansat på DKT i 1993. Hun var operaproducer, festivalleder og kom fra en post som kunstnerisk leder af Opera Ireland, og hun var en meget vigtig faktor i forvandlingen af Den Kgl. Opera fra en noget støvet og svagt profileret provinsopera i Europas udkant til en moderne institution med kunstneriske ambitioner

2 TV-Operaen ophørte som nævnt allerede i 1990, parallelt med TV-Teatret. I de sidste 30 år har dansk TV og radio således næsten kun sendt (TV-bearbejdede) operatransmissioner. I de sidste 10 år er transmissioner fra danske scener blevet sjældne, de fleste hentes via EBU-aftaler og de (af andre) sponsorerede Metropolitan-transmissioner.

på internationalt niveau. Repertoiret blev udvidet, nye instruktører og scenografer kom til, og der kom endelig gang i bestillingen og produktionen af ny dansk musikdramatik. Den internationale succes med Poul Ruders' *Tjenerindens fortælling* (2000) er et monument over det bedste i denne udvikling. Ruders var ikke nybegynder; hans første opera *Tycho* var en pæn succes på DJO (1987).

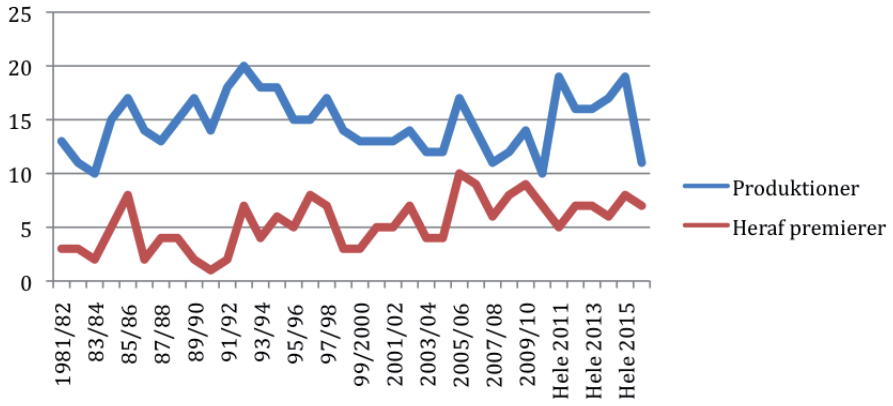
Tabel 1 og 2 viser udviklingen i antallet af operaproduktioner og årlige premierer på hhv. DKT og DJO i perioden 1981-2016. Som det ses af tabel 2, har Den Jyske Opera haft et forholdsvist stabilt budget gennem mange år (ca. 39 millioner om året siden 2009), og det afspejles i en stabilitet i produktionsniveauet. Den årlige norm er to turnéforestillinger, en stor, stationær sommerforestilling samt en opera for børn og/eller en anden mindre forestilling (stort set alle forestillinger hvert år er premierer) plus Den Jyske Operas Kors selvstændige produktioner. Tabel 1 viser, at DKT's operaproduktion toppede i 1990'erne, mens antallet af premierer toppede i de første år på Dokøen (2005-10). Siden da er såvel antallet af produktioner som premierer og forestillinger gået ned, men ikke så voldsomt, som kritikerne af og til hævder.

Tabel 1 bør naturligvis ses i forhold til institutionens årlige operabudgetter, men det har ikke været muligt at få pålidelige tal på udviklingen i disse i hele perioden. Det står dog klart, at DKT som helhed længe har været inde i en ganske voldsom spareperiode. Årsrapporten fra 2016, 66, nævner følgende regnskabstal for operaen i årene 2014-2015-2016: 200,5 – 203,5 – 175,3 mill. kr.

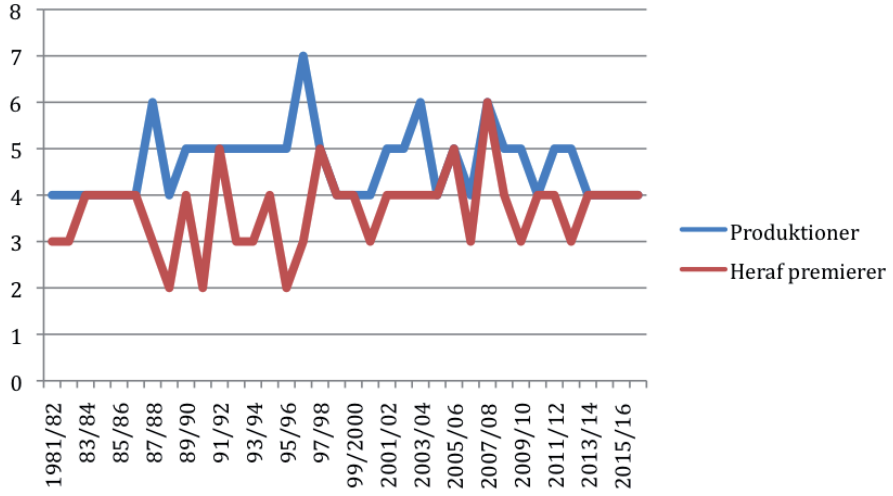
I 2016 var det samlede antal forestillinger 102, hvortil kom 18 aftener med gæstespil. Til sammenligning lå antallet af mellem 1980 og 1990 stabilt på lidt over 120 forestillinger pr. sæson (+ gæstespil og turnéer). Tendensen er utvivlsomt nedadgående. Et internationalt evalueringspanel gjorde allerede i 2010 (hvor DKT's samlede årsbudget var 777,5 mill.) opmærksom på, at de løbende, pålagte besparelser overskred de ekstramidler, der var blevet bevilget for at matche de stigende huslejeudgifter, og at problemet med de stigende bygningsudgifter var meget alvorligt. Besparelserne i de efterfølgende år (jf. forskellen på 28 millioner i operaregnskaberne 2015 og 2016) har bl.a. ført til store besparelser på kor, orkester og solistensemblet – og (som tabellerne viser) et lavere antal produktioner, premierer og forestillinger. Som nævnt ovenfor har DJO ikke været udsat for tilsvarende besparelser i perioden, budgettet har været stabilt og forudsigeligt i mange år.

Sideløbende med denne udvikling dukkede små, uafhængige kompagnier op over hele landet. København havde længe haft Studenteroperaen/*Musikdramatisk teater* (fra 1963), som i 2004 flyttede til Holstebro og blev egnsteater[3] (for kommunerne Struer, Holstebro, Herning og Ikast-Brande); i 2009 blev kompagniet omdøbt til *Operaen i Midten*. Senere kom *Holland House* (1988) og *Den Anden Opera* (1994) til, den sidste omdøbt til *PLEX* i 2006 og igen i 2009 til *Københavns Musikteater*. Sidstnævnte omdefinerede senere sin opgave til at producere "musikdramatiske forestillinger og scenekunstoplevelser for københavnere under 30 år" (hjemmeside), men kompag-

3 Et egnsteater er et professionelt producerende teater uden for de store byer, finansieret af en eller flere kommuner og med en vis statsstøtte. Der er i øjeblikket en snes godkendte egnsteatre i Danmark, heraf 4 operakompagnier.



Tabel 1. Antal operaproduktioner og premierer på Det Kongelige Teater 1981-2016 (Kilder: Danmarks Statistik og Det Kongelige Teaters årsrapporter 1981-1990 og 2011-16). Note: Der er en vis usikkerhed omkring tallene. I Det Kgl. Teaters årsrapporter er aktivitetstallene højere end i tallene fra Danmarks Statistik, fx angives der i årsrapporten 2015, 63, følgende tal for værktitler/premierer i årene 2011-2015: 2011: 19/5 – 2012: 16/7 – 2013: 16/7 – 2014: 17/6 – 2015: 19/8. – Oversigten over operaforestillinger 2015 viser 14 titler (egne produktioner) og 5 gæstespil – så medregning af gæstespil er nok forklaringen på de relativt høje tal fra 2011 og frem.



Tabel 2. Antal operaproduktioner og premierer på Den Jyske Opera 1981-2016 (Kilder: Danmarks Statistik, Den Jyske Operas årsoversigter (Bonde 1997 + sæsonoversigter 1998-2016).

niet måtte lukke i 2018, bl.a. som følge af stærkt faldende bevillinger. Hver sommer siden 2002 er der blevet opført opera udendørs i *Teater Hedeland*, en tidligere grusgrav ombygget til Danmarks største udendørsscene (amfiteater). Også *Hotel Pro Forma* (1986) og *Odin Teatret* (1964, permanent 1984) bør nævnes i denne sammenhæng, fordi begge disse eksperimenterende teatre har udviklet helt særlige musikteaterformer (Exe Christoffersen 2012; Lønstrup 2004). Små teaterkompagnier bidrager fort-

sat til udviklingen med kammeropera-produktioner nu og da. I Jylland startede sangeren og instruktøren Niels Pihl *Den Jyske Undergrund* (senere omdøbt til *Musikteatret Undergrunden*) i 1977. *Aarhus Sommeropera* dukkede op i 1989, fulgt af *Det Nordjyske Operakompagni* (1993-2009), *Den Fynske Opera* i Odense (1996) og *Den Ny Opera* i Esbjerg (1999). Endelig skal nævnes *Skjern Operaen*, der med opførelsen af Hornemanns *Aladdin* i 1990 viste, at opera også kunne være kernen i et stort folkeligt fællesskab, bekræftet i 1995 med *Carmen* og i 2006 med *Samson og Dalila*. *NordicOpera* har siden 2008 produceret 3 store, nyskrevne operaer som nordiske samarbejdsprojekter. *Operanord (nu Ope-N)* har siden 2005 produceret 5 store, genresprængende produktioner på forskellige lokationer. *Figura Ensemblet* har i sine 24 års levetid jævnligt produceret bemærkelsesværdige musikteaterforestillinger for børn såvel som voksne. Derudover findes flere mindre kompagnier og ensembler, som producerer små og mellemstore forestillinger, fx *Home Opera*, der har specialiseret sig i 'pop op'-forestillinger i private hjem (se faktaboks for en oversigt over aktive operakompganier). De fleste af de nævnte kompagnier har sammen med landets klassiske orkestre og basisensembler for nylig dannet organisationen *Danske Orkestre, Ensembler og Operakompagnier* (DEOO).

De små kompagnier har haft forskellig skæbne. *Den Anden Operas* ret turbulente transformationer er allerede nævnt. *Undergrunden* har haft en omskiftelig tilværelse, både som basisensemble på Fyn 1992-1995 og som stationært, opsøgende teater (og til sidst egnsteater) i Nordsjælland/Furesø Kommune 1996-2014 (Pihl 2017). *Det Nordjyske Operakompagni* blev professionaliseret i 2001, med ansat ledelse og status som egnsteater, men måtte indstille virksomheden igen i 2009. *Den Fynske Opera* (DFO) lever i bedste velgående, men var igennem et omdiskuteret chefskifte i 2016. *Aarhus Sommeropera* har haft 30 meget stabile år med et repertoire, der veksler mellem wienerklassisk opera og nyskreven dansk musikdramatik. *Den Ny Opera* har udviklet sig ekspansivt og spænder i dag fra barok (kammeropera) til *Nibelungens Ring*. *Operaen i Midten* præsenterer et bredt repertoire, inklusive ny dansk musikdramatik. I de senere år har kompagniet stået for en fokuseret indsats for opera for og med børn og unge.

To operafestivaler er opstået og har vist sig levedygtige: *Aalborg Operafestival* (fra 2001) og *Copenhagen Opera Festival* (fra 2009), som begge profilerer sig på at bringe operaen ud til folket på mangfoldige måder. Sidste skud på festivalstammen er børneoperafestivalen *GrowOp!* (2017), som er udviklet i et samarbejde mellem Operaen i Midten, Børnekulturhuset, Figura Ensemblet og Den Jyske Opera.

Den "folkelige operaopdragelse", som er foregået siden 1980'erne på folkeuniversiteterne, på højskoler og i Foreningen Operaens Venners regi, skal også nævnes. Det er ganske tankevækkende, at opera i mere end 20 år har været et kommercielt bæredygtigt produkt for mange højskoler og rejsebureauer. I modsætning til i Sverige findes der ikke noget professionelt operablad i Danmark. Operaens Venner har udgivet medlemsbladet *Ascolta* i 37 år, drevet af frivillige ildsjæle. Med musikhistorikeren Peter Wang fik *Ascolta* i 2015 for første gang en faguddannet redaktør, og det har højnet det faglige niveau mærkbart. Magasinet KLASSISK har jævnligt interviews med eller portrætter af sangere og (opera) dirigenter, men dækker ikke området systematisk. Det er kun i *Politiken*, *Berlingske* og *Weekendavisen*, at operanmeldelser optræder regelmæssigt.

To af landets mest erfarne operaanmeldere har – efter at de stoppede som dagbladsanmeldere – udviklet hver deres (meget læste) blogs: John Christiansen og Gregers Dirckinck-Holmfeld. En meget dygtig formidler af operaens kunst er Henrik Engelbrecht, som i bøger såvel som radioudsendelser/podcasts når ud til et stort publikum (Engelbrecht 2004, 2008, 2017, 2018 a og b).

I den anden ende af det genremæssige spektrum, som musikteatret dækker over, skete der store ændringer i perioden. Operetten afgik (næsten) ved døden som produktionsområde, symbolsk markeret allerede da Kay Abrahamsen måtte lukke sit turnerende operetteteater i 1973. Som 'rejsende landsdelsscene' overtog DJO ganske vist operetteforpligtelsen, og spilleplanen indeholdt helt frem til årtusindskiftet en årlig operette (meget bredt forstået – inkl. værker som Bernsteins *West Side Story* og *Candide*), men bortset fra lejlighedsvise produktioner af *Flagermusen* og *Den glade enke* er operetten stort set forsvundet fra de etablerede operakompagniers repertoire, ikke mindst fordi DJO's forpligtelse forsvandt i 00'erne. Undergrunden har dog gennem en stor del af sin levetid haft "musikalske lystspil", mest bearbejdelser af Offenbachs operetter, på plakaten (Pihl 2017), og der findes i dag to levende operettekompagnier, *Polyhymnia*, som i en snes år har opført danske og udenlandske operetter – en om året – på Hofteatret i København, og *Operettekompagniet*, som også bruger Hofteatret men i øvrigt turnerer over hele landet med sine forestillinger og operakoncerter. Til gengæld præsenterer provinsteatre og -kulturhuse et stort udvalg af – især udenlandske – musicals, ligesom egnsspil (ofte med nykomponeret musik) har været folkeligt og populært musikteater gennem årtier. På musicalområdet har den vigtigste institutionelle og kunstneriske nyskabelse uden tvivl været *Fredericia Teater*, som siden 2011 har markeret sig som producent af store internationale musicals, der også vises i København. Udviklingen af musicalproduktionen i Fredericia hænger tæt sammen med oprettelsen af *Det Danske Musicalakademi* i samme by (2000, med Erik Kaltoft som bestyrelsesformand i 15 år) – en uddannelse, som hurtigt blev SU-berettiget og fra 2015 en del af statens *Den Danske Scenekunstskole*, som med afdelinger i Aarhus, Odense, Fredericia, Odsherred og København samler en række forskellige scenekunstuddannelser. *Det Ny Teater* i København og Tivoli har i mange år produceret musicals uden statstilskud, og i 2019 – med "Lyset over Skagen" – åbner Falconer Scenen som Danmarks største musicalteater.

Events med kendte sangere i kendt repertoire i smukke udendørs omgivelser er fortsat i høj kurs. Kritikerne kalder det ofte en "Pavarottisering" af musikteaterlivet – selvfølgelig opkaldt efter koncertsuccesen med "De Tre Tenorer" (Pavarotti, Carreras og Domingo) i Caracallas termer i Rom 1990. Musicalinstitutionen/-produktionen har det særlige problem, at de eksisterende værker er omfattet af ophavsret på næsten alle punkter, hvorfor der sjældent bliver tale om nyfortolkninger, men snarere om replika, altså genopsætninger af en på forhånd fastlagt grundversion. Michael Eigtved ser i sin bog om *Det populære musikteater* (2003) to hovedtendenser fra midten af 90'erne: dels en "Disneyficering" af musicalområdet, hvor "en relativt tandløs, noget konservativ og massiv markedsført kulturproduktion er kendetegnet", dels en konsolidering af en bestemt musikalsk "elaboreret popstil", som kendetegner det store flertal af nyere musicals. Fornyelse har med andre ord meget vanskelige vilkår inden for dette område, hvilket er ærgerligt, fordi musicals

AKTIVE MUSIKDRAMATISKE KOMPAGNIER 2018

KOMPAGNI	**Operachef/Kunstnerisk leder**
Operaen DKT	John Fulljames / Musikchef Aleksandr Vedernikov
Den Jyske Opera	Philipp Kochheim begge funktioner Musikchef Tecwyn Evans
Undergrunden	Anders Ahnfeldt-Rønne
Den Fynske Opera	Thomas Storm
Den Ny Opera	Lars Ole Mathiassen
Operaen i Midten	Flemming Vistisen
Aarhus Sommeropera	David Riddell
Københavns Musikteater	Allan Klie (NB: LUKKET 30.6.2018)
Home Opera	Hetna Regitze Bruun
Operaakademiet	Anne Margrethe Dahl
Nordic Opera	Merete Sveistrup
Figura Ensemblet	Helene Gjerris/kollektiv
Cumulus Teatret	Birgitte Øigaard
Efterklang	Mads Brauer, Casper Clausen og Rasmus Stolberg
Hotel Pro Forma	Kirsten Dehlholm
Opera Hedeland	Claus Lynge
Opera på Grænsen	Erik Kaltoft
Figaros	Hans Dueholm
guidOpera	Guido Paevatalu
Helsingør Kammeropera	Camilla Illeborg
Operettekompagniet	Thomas Peter Koppel
Polyhymnia	Jacob Beck

Aktive danske opera- og operettekompagnier 2017-18 – og deres kunstneriske ledere eller bestyrelsesformænd. Herudover producerer musikkonservatorierne, operafestivalerne og enkelt andre aktører også musikdramatik. *Kilder*: *Ascolta* og kompagniernes hjemmesider.

– når de er bedst – forener det populære og det kunstneriske og "tager temperaturen på deres samtid og øjeblikkeligt skriver recepten ud" (Eigtved 1995, 12).

De såkaldte 'Teaterkoncerter' fra midten af 1990'erne har nok været en af de vigtigste fornyelser inden for det populære musikteater. Kendte sange fortolkes på nye måder inden for en dramatisk ramme, som ikke kræver et sammenhængende narrativ, men som til gengæld giver publikum mulighed for at være medskabende, altså performativt engageret i narrativerne, netop fordi det præsenterede univers er åbent og tvetydigt (Eigtved 2013).

Opera i Danmark anno 2017-18: En institution i udvikling?

På flere måder kan den danske operaelskers situation lige nu godt ligne det rene slaraffenland. Faktaboksen ovenfor viser, at mere end en snes kompagnier er aktive. Mangfoldigheden i stilarter og repertoire er stor, hvilket også kan dokumenteres med et tilfældigt nedslag i "Operakalenderen 2017" (tabel 3):

Kompagni/ Scene	**Komponist/Titel**	**Antal opførelser**	**Nyproduktion (N) Genoptagelse (G)**	**Bemærkninger**
Operaen/DKT	Heggie: Dead man walking	5	N	
	Opera2Go	2	N?	
	Puccini: La Boheme	4	N	
	Weill: Mahagonny	5	N	
	Rossini: Rejsen til Reims	10	G	
	Offenbach: Hoffmanns eventyr	12	N	
	Verdi: Macbeth	7	G	
		i alt 45		
Takkelloftet (DKT's intimscene)	Frandsen: Martyriet	3	N (urpremiere)	Prod. Cumulus Teatret
	Britten: Rape of Lucretia	3	N	Prod. Opera-Akademiet
Den Jyske Opera	Bruce: Intet	3	N (urpremiere)	
	70 års opera	13	N (kavalkade)	
Den Fynske Opera	Nielsen: Maskarade	9	N	
Den Ny Opera	Mestersangerne på Møllegaarden	10	N (collage)	Turnéforestilling
Home Opera	Udvalgte scener fra kendte operaer	3	?	Surprise opera i private hjem
Efterklang	Fundal: Leaves	1	G	Bestilt af Copenhagen Opera Festival 2016. Opført i VEGA som start på europæisk turné
Nordic Opera	Gudmundsson: Hamlet in Absentia	4	G	Gæstespil i Odense
I alt 9 kompagnier	I alt 15 værker	I alt 94 opførelser	I alt 10 N	

Tabel 3. Operaopførelser i Danmark 1.2.-10.6. 2017 (Kilde: *Ascolta* 35(4)). *Ascoltas* kalender medtager desuden operatransmissioner i radio og TV. I perioden sendte Sveriges Radios P2 16 transmissioner. DR's operatransmissioner er ikke medtaget, men "Lørdagsopera" er for tiden DR's bud på opera-radio.

Kvalitetsniveauet er ofte højt. Inden for det seneste år (forår 2017-forår 2018) har jeg personligt haft fornøjelsen af at anmelde fire meget forskellige, men glimrende fore-

stillinger produceret af såvel store som små kompagnier: Offenbachs *Hoffmanns eventyr* på Operaen, Wagners *Valkyrien* på Den Ny Opera i Esbjerg, Alenius' *Silent zone* under Copenhagen Opera Festival, *Orfeus og Eurydike* i Dansekapellet og Ades' *The exterminating angel* på Operaen (Bonde 2017a, 2017b, 2017c). Anmeldelserne kan læses i tidsskrifterne *Peripeti* og *Kulturkapellet*, der begge er digitale platforme med plads til grundige anmeldelser af musikdramatik). – Som vist i afsnit 4 har institutionen opera i Danmark gennemgået en rivende udvikling, men der er ikke tale om noget ensartet billede: Nogle kompagnier kæmper med skrantende økonomi og kunstnerisk krise; andre har fremgang og plads til fornyelse og eksperimenter. Lad os se nærmere på den aktuelle situation og tydelige udviklingstendenser ved igen at fokusere på henholdsvis Det Kongelige Teater, Den Jyske Opera og andre kompagnier.

Det Kongelige Teater

Udviklingen af Det Kgl. Teaters opera kan beskrives på mange måder. Man kan fx kaste et blik på foreningstidsskriftet *Ascolta*, som gennem fire årtier har præsenteret og kommenteret operalivet i Danmark, specielt i København. Foreningen Operaens Venner og dets tidsskrift startede bl.a. i protest mod udviklingen på DKT – den ovenfor omtalte stagnation i repertoire og kvalitet i 1980'erne. Men efter indvielsen af Operaen på Holmen i 2005 (overdragelsen fandt sted 1.10.2004) talte de kritiske røster i bladet mest om dårlige tilkørsels- og p-forhold på Holmen, om vanskeligheden ved at skaffe ekstrabilletter og om Operaens kaffepriser og manglende sans for publikums medbragte mad. Det vil føre for vidt at komme ind på forhistorien om byggeriet og om de kulturpolitiske problemer med, at Det Kongelige Teater på få år gik fra at have ét til tre huse. Lad os nøjes med Kasper Holtens tilbageblik:

> … det har været en skuffelse at de forudsætninger som dengang blev aftalt – at der også skulle være penge til at lave *kunst* på højt niveau i to operahuse – er blevet undermineret i en grad, så der i dag er færre penge tilbage til kunst end da man kun havde det ene af dem." [Men Danmark fik – med det, mange københavnere kalder 'Hr. Møllers opera'] – "et fantastisk teaterhus, hvor musikdramatikken kan folde sig ud i både stort og lille format (Holten 2018, 59-60).

Takkelloftet er en glimrende scene (black box) med en god akustik, velegnet til mange slags musikteater, hvilket udnyttes af mange kompagnier på gæstespil. Og så er der jo stadig Gamle Scene til operaerne fra Mozarts tid og bagud. De tre scener har betydet, at DKT's repertoire nu er stort og bredt, og også barokopera – der i Danmark kun kunne opleves som en sjældenhed indtil for 10 år siden – kan nu opleves regelmæssigt og på højt niveau (ofte med Concerto Copenhagen og Lars Ulrik Mortensen som musikalsk ansvarlige), og også den klassiske bel canto-opera er vendt tilbage til spilleplanen. Musical og operette har været forsøgt, men er igen forsvundet ud af repertoiret. Til sammenligning satser operaen i Malmø på såvel opera som musical og ny musikdramatik, men med langt færre årlige produktioner end operaen i København.

Ensemblet på operaen var i 00'erne af høj kvalitet, koret gennemgik en foryn-

gelseskur, kapellet spillede (og spiller stadig) på gode dage og med gode dirigenter fantastisk, og repertoiret var og er en passende blanding af kendte og mindre kendte værker, instruktører, scenografer og sangere. Det var især Kasper Bech Holtens og Michael Schønwandts fortjeneste; i deres chefår (2000-2011) ikke bare fuldførte de det arbejde, Padmore begyndte, de skabte også en indiskutabelt international scene med bravour, fantasi, kyndighed og stor sans for medieformidling – godt hjulpet af rimelige bevillinger i den nye operabygnings første år. I sine sidste chefår brugte Holten den gammeltestamentlige fortælling om "de 7 fede og de 7 magre år" som billede på Operaens fremtid. Man må desværre konstatere, at billedet har vist sig i hvert fald delvist korrekt: antallet af årlige forestillinger og produktioner er gået ned (jf. tabel 1), og Operaen producerer sjældent selv forestillinger på Takkelloftet. Opera- og musikchefer har de sidste 10 år måttet kæmpe med reducerede budgetter, og det har bl.a. medført, at 1) koret i 2012 blev reduceret fra 60 til 40 fastansatte sangere, 2) solistensemblet er reduceret og mange af de bedste sangere har søgt udenlands, 3) kapellet er reduceret til godt 100 fastansatte musikere, som har måttet acceptere "frivillig lønreduktion", 4) kerneaktiviteterne er reduceret så meget, at det store, flotte hus står tomt en stor del af tiden (når det ikke er lejet ud til andre formål end opera). Den nyansatte operachef John Fulljames, som (med baggrund i fem år som Kasper Holtens assistent på Royal Opera Covent Garden) i 2017 afløste Sven Müller, udtaler:

> Fremtidens operapublikum vil ikke definere sig selv som 'operagængere'… Opera kommer til at være én prioritet ud af mange lige gyldige. Vi er nødt til at tænke over formaterne og de måder, vi præsenterer opera på. Det, der sker inden for den ramme, vi har deroppe på scenen, er kun en del af det. Den sociale dimension betyder også enormt meget, og den kan vi udvikle. *Politiken* 29.11.2017

Udsagnets praktiske implikationer er ikke helt klare, men det falder fint i tråd med, at DKT siden 2015 har været vært for forskningsprojektet "A Suitcase of Methods", som fokuserer på publikums oplevelse og de forskellige forestillingsformaters betydning herfor – fremfor på selve repertoiret. Hvis belægningsprocenten skal hæves, er der uden tvivl behov for en gentænkning af den performative relation, fx om/hvordan DKT skal række ud til moderne børnefamilier (børn såvel som voksne). Udviklingsprojektet "Ung i operaen" – målrettet mod unge mellem 15 og 30 år – og "Publikumsorkestret", hvor gamle og unge, øvede og mindre øvede amatører spiller sammen under instruktion af musikere fra Det Kongelige Kapel – er også en del af denne gentænkningsproces.

Den Jyske Opera

Den Jyske Opera fik efter Cristofolis afsked (pga. sygdom) operasangeren og instruktøren Troels Kold som chef (1997). Kold, der havde stået i spidsen for Aarhus Sommeropera siden 1993, videreførte traditionen med spektakulære, stationære sommerforestillinger i Musikhuset med en vellykket serie Richard Strauss-operaer, og det lykkedes ham at få stjerneparret Gheorghiu/Alagna til at medvirke i *La Boheme* – nok den mest spektakulære enkelte forestilling nogensinde på DJO (2003). Han be-

stilte nye danske operaer og styrkede arbejdet med opera for børn. Giordano Bellincampi overtog ledelsen (2005-2013), og profilen blev i hans cheftid tegnet af solide turnéudgaver af standardværker, børneoperaer af høj kvalitet, særforestillinger med store stjerner og ny dansk musikdramatik (Reumert-prisen for bedste opera i 2007 gik til Niels Marthinsens *Skriftestolen*). En anden bemærkelsesværdig nyskabelse var Thomas Agerfeldt Olesens 'koreografiske opera' *The Picture of Dorian Gray* i 2013 (med dansere på scenen og sangere i orkestergraven). Som noget nyt på DJO afprøvede Bellincampi også samproduktion med udenlandske kompagnier. Med Annilese Miskimmon (fra 2017 chef på Den Norske Opera) fik DJO sin første udenlandske operachef (2013-17). Miskimmon indførte mange nye tiltag: Stagione-princippet (dvs. at sangerne hyres fra produktion til produktion) blev rendyrket, hvilket bl.a. bragte mange nye og ukendte udenlandske sangere til Danmark, og repertoiret blev fornyet med i Danmark næsten ukendte operaer, bl.a. nogle af Janáčeks mesterværker (*Jenufa*, *Katja Kabanova*) og Mascagnis *L'amico Fritz*, som også blev sendt på turné. Det opsøgende arbejde blev intensiveret, bl.a. med programmer for unge ("Operajomfruer") og med forarbejdet til børneoperafestivalen *GrowOp!*. I 2017 blev Philipp Kochheim udnævnt til ny chef for DJO. Han har meldt ud, at han vil producere en serie "glemte danske operaer" (begyndende med August Ennas *Kleopatra*), og han har fastansat fem unge sangere (heraf én dansker), som over en årrække skal prøve kræfter med helt store partier, så publikum kan følge deres udvikling.

Andre kompagnier

Bortset fra *Rialto Teatret*, som havde skabt sin helt egen niche med kammerudgaver af operaens standardværker, og *Det Nordjyske Operakompagni*, som ikke nåede den nødvendige konsolidering i lokalområdet, lever de fleste af de små, uafhængige kompagnier fra 80'erne og 90'erne stadig, og nye små kompagnier er kommet til (jf. faktaboksen). 'Flagskibet' i 90'erne, *Den Anden Opera*, overlevede ikke transformationen til *PLEX*, og PLEX – som ellers på de daværende præmisser lignede et helt nødvendigt musikdramatisk eksperimentarium med domicil i hovedstaden – måtte efter få år transformeres til *Københavns Musikteater*, som i skrivende stund har annonceret sin lukning pr. 30.6. 2018 – efter et par år på en Ydre Nørrebro-adresse, i et gammelt industrikvarter vest for Lyngbyvej. Ifølge pressemeddelelsen har KMT's bestyrelse "valgt at give stafetten videre til fire netværksorganisationer, der alle arbejder professionelt inden for feltet scenekunst, musik/lyd og kultursociale aktiviteter med publikumsudvikling i fokus." Det er med andre ord en meget problematisk situation, det eksperimenterende musikteater befinder sig i i hovedstaden. Som det er nu, indbefatter de store institutioners resultatkontrakter nemlig ikke, at de skal gøre en helhjertet og samtidig økonomisk risikofyldt indsats – med karakter af grundforskning – i nutidige multimedieperformancetyper og deres fremtidige muligheder. Men hvem skal så gøre det?

Det ældste uafhængige operakompagni hedder i dag *Egnsteatret Undergrunden* og holder til i Værløse, under ledelse af Anders Ahnfeldt-Rønne (tidligere leder af Rialto), som i 2014 afløste grundlæggerne Niels og Kaja Pihl. Nu som før arbejder kompagniet

med en meget bred vifte af musikdramatiske forestillinger og projekter, selvom Pihl og Pihls pionerarbejde med børneopera, ikke mindst det unikke dukkeopera-koncept, tilsyneladende ikke bliver videreført. *Aarhus Sommeropera* har siden 2000 haft dirigenten David Riddell som kunstnerisk leder, i et fast samarbejde med basisensemblet Randers Kammerorkester. Det stabile koncept har fra midten af 1990'erne været, at der hvert år opføres enten en opera fra det (wiener)klassiske repertoire eller en nyskreven dansk opera. Senest er barokopera føjet til viften. Det historiske Helsingør Theater i Den Gamle By er centrum for virksomheden, men der spilles også i byrum og på gæstespil. *Den Fynske Opera* har en historie, der går helt tilbage til 1948 (Schepelern 1995). Siden 1996 har DFO haft hjemsted i Odense, først med Undergrunden som egnsteater, senere med DFO som leverandør af både klassiske operaer og ny dansk musikdramatik (med en Reumert-pris 2015 for Andy Pape/Rasmus Zwickis *Andre Bygninger*). Scenen på Filosofgangen byder i indeværende sæson på en meget blandet menu, som både indeholder klassisk opera, operette og performanceteater.

Den Ny Opera i Esbjerg har siden 1999 som egnsteater produceret to turnerende voksenforestillinger og en børneopera om året – en bred operablanding, ofte i samarbejde med enten Sønderjyllands Symfoniorkester eller Syddansk Musikkonservatorium, spændende fra barokopera med orkester på historiske instrumenter, over børne- og skoleopera til nykomponeret dansk opera – plus det helt særlige projekt: Wagners *Nibelungens Ring*.

Også *Operaen i Midten* (OiM) er velkonsolideret som egnsteater. Kompagniet har en ambitiøs vision: "at være Danmarks førende operainstitution i udviklingen af opera såvel kunstnerisk som teknologisk med speciel opmærksomhed på børn og unge" (hjemmeside). Midlerne er uhøjtidelige og let tilgængelige opsætninger af klassiske og nye værker, og ikke mindst satsningen på at involvere børn og unge aktivt i produktionerne, senest med børn/familie/kirkeoperaen *Er Gud hjemme?* og Paul Schwartz' *Snehvide*, hvor solisterne kommer fra *Musikdramatisk Teaterskoles* Talentlinje. Man kunne håbe på, at OiM ville videreføre Undergrundens særlige tradition med dukkeopera.

Aktuelle udfordringer

I dette afsnit vil jeg – som basis for et afsluttende, diskuterende afsnit om operainstitutionens fremtid i Danmark – se på to af de udfordringer, institutionen står over for: (1) den ofte fremførte kritik af det såkaldte "regiteater" og instruktørernes mere eller mindre forståelige "moderniseringer" af det klassiske operarapertoire, (2) publikumssammensætningen, som nødvendiggør såkaldte "outreach-programmer" for at få yngre målgrupper i tale.

Regiteatret og kritikken af "operamoderniseringer" – med *Nibelungens Ring* **som eksempel**

Det indholdsmæssige kritikpunkt, der oftest dukker op i de sidste 20 års operadebat (fx i *Ascolta*, se Benny Welinders festtale, gengivet i *Ascolta* 2007/6) er kritikken af "regiteatret". For det meste er der tale om en kritik af, hvad mange oplever som operainstruktører-

nes enevoldsherredømme på operascenerne og af deres 'maltrakteringer' af nye og især gamle, elskede værker. Jeg mener denne kritik er forfejlet – uanset at en instruktør af og til begår overgreb på en forsvarsløs, gammel opera. Opera er som scenekunst ikke fundamentalt anderledes stillet end talt dramatik (eller for den sags skyld prosafiktion): Et værk skal til enhver tid fortolkes, dvs. sættes i relation til både sin egen tid og vores tid. En iscenesættelse skal ikke bare naivt fortælle "en historie", som komponist og tekstforfatter (måske) engang forestillede sig den; den skal helst kunne besvare to spørgsmål: (1) "Hvad ville komponist og tekstforfatter med dette værk i deres egen tid?" (Har det et budskab eller en morale?) og (2) "Hvad har dette værk at sige os i dag?" (Er historien eller budskabet relevant?). De fleste af operaens standardværker har ud over deres tidsbundne hensigt og budskab og noget god musik desuden nogle dybere psykologiske og musikalske lag, som gør dem relevante for et stort publikum hinsides tid og sted. Det gælder alle Mozarts store operaer (også seriaerne), mange af Verdis og næsten alle Wagners. Men såmænd også en del barokoperaer og Monteverdis fantastiske musikfortællinger. Jeg er meget på linje med Kasper Holten (Holten 2018), der slår fast, at

> den oprindelige forestilling" [eksisterer ikke] "i en ren form, upåvirket af tidens tand … Vi kan kun fortolke, vi kan kun forsøge at fortælle historien pånyt, og hvordan vi fortæller den, er et valg af form, som afhænger af både værk og kontekst … Scenekunst og musik findes kun som døde noder på et papir, som partitur, og bliver først levende når vi spiller den og fortolker den igen og igen … (Holten 2018, 126).

Wagners "Ring" som eksempel

Instruktører med sans for denne dobbelthed har eksisteret siden tidligt i forrige århundrede (Adolphe Appia), men det var med den moderne Wagner-bølge, først "Neo-Bayreuth" i 50'erne, derefter 70'ernes 'aktualiseringer', der for alvor skete noget. *Ringens* historie i Danmark illustrerer problematikken udmærket. Opførelserne på DKT i begyndelsen af det 20. århundrede tilhørte den naturalistiske tradition, som Cosima Wagner kolporterede, og som nok stadig gav mening i et samfund (stort set) uden moderne medier (Schepelern 1988). DJO's første og anden *Ring* i 80'erne var ægte moderne "regiteater", signeret Klaus Hoffmeier, Lars Juhl (og Francesco Cristofoli). Værkets nutidige relevans – og teatret i teatret – blev markeret, så det kunne både ses og høres. Denne produktion voksede til højt internationalt niveau (Bonde 1993, 1997).

Den første Esbjerg-*Ring* (2003-8) valgte at tackle problemet ved at lade fire forskellige instruktører give hver sit bud på en af tetralogiens dele. Der var altså – på bedste postmodernistiske vis – ingen sammenhængende tolkning eller vision. En af de fire instruktører var Kasper Wilton, som nu har fået til opgave at skabe en hel *Ring*. Begyndelsen med *Valkyrien* i 2017 er meget lovende – og interessant, fordi den ikke forsøger at aktualisere myten eksplicit. Tolkningen er på flere punkter tæt på Wieland Wagners (i efterkrigstiden revolutionerende) eksistentielle teater uden 'forstyrrende scenografi'. Musikken får på den baggrund lov til at folde sig ud, ikke mindst i en ny, overdækket orkestergrav i Musikhuset Esbjerg, inspireret af Wagners eget teater i Bayreuth (Bonde

2017b). I Odense har Aleksander Vedernikov som chefdirigent stået for noget så sjældent som en koncertant produktion af *Ringen* (2015-17) – og selvom Vedernikov nu er blevet musikchef på operaen i København, bliver projektet i skrivende stund fuldendt med en scenisk opførelse i det nye koncert- og teaterhus Odeon, forsommeren 2018. At dømme efter Thomas Michelsens anmeldelse af *Siegfried* og *Ragnarok* (*Politiken* 29. maj 2018) har der ikke været nogen markant samlende idé bag denne produktion, som primært har været båret af Odense Symfoniorkesters ambition om at markere sig i det musikalske landskab.

Kasper Holten & co. (ikke mindst Steffen Årfing, Marie í Dali og Michael Schønwandt og Kapellet) skabte for første gang i næsten 100 år en *Ring* i København, med alt, hvad det nye operahus kunne trække (heldigvis foreviget på DVD). Efter min mening var det et kunstnerisk fuldtonende og gyldigt bud på en fortolkning til det 21. århundredes mennesker. Slægtshistorien havde måske en enkelt logisk brist i Brünnhildes "graviditet over flere årtier", men som helhed blev Wagners historie om (bl.a.) magt og afmagt i det 19. århundredes Centraleuropa spejlet uforglemmeligt i det 20. århundredes blodige, tragiske og måske alligevel løfterige historie (Bonde 2008).

Ringen er også blevet fortolket i mini-format: Undergrunden opførte som tidligere nævnt Wagners mammutværk for børn og unge på 1-2 timer (Pihl 2017), og dirigenten Niels Borksand og sangeren/instruktøren Stig Fogh Andersen stod bag en semiscenisk, "slanket og forkortet" produktion i Christianskirken i Kbh. i 2013 – 200-året for Wagners fødsel.

Disse opsætninger er gode eksempler på, at der altid findes mange mulige og på et givet tidspunkt mange meningsfulde og gyldige fortolkninger af et værk. En sådan kræver svar på begge de ovenfor formulerede spørgsmål, og det må i hvert fald være en del af de danske operainstitutioners forpligtelse, at deres produktioner også kan svare på spørgsmål (2). Et problem er så, at man ikke uden videre kan byde 'nye tilskuere' en tolkning, som afviger markant fra, hvad man kan læse i en operafører eller se på video. Der er blevet langt mellem de traditionelle turnéproduktioner med udenlandske kompagnier med deres ukontroversielle, nærmest "bibeltro" udgaver af standardværkerne – opsætninger, som slet ikke eller ikke nævneværdigt interesserer sig for spørgsmål (2). Så hvor skal et nyt publikum få deres grunderfaring fra? Måske kan det tidligere nævnte forskningsprojekt "A Suitcase of Methods" give kvalificerede svar på dette vanskelige spørgsmål, som især trænger sig på for de to store kompagnier, DKT og DJO.

Publikumsprofiler og outreach

Den traditionelle opera skal såmænd nok klare sig i de kommende årtier – og til en vis grad forny sig, ikke mindst fordi de to operafestivaler ser det som deres opgave både at bevare og forny. *Aalborg Operafestival* var fra starten repertoiremæssigt ganske traditionel, men eksperimenterede til gengæld meget med former og steder, og den udvider stadig sit blik for genrens muligheder. *Copenhagen Opera Festival* (COF) udvider hvert år sit aktivitetsområde, og især de opsøgende aktiviteter (fx "cykelopera", "pop op-opera") er vellykkede. Man kan undre sig over, at samarbejdet med Operaen på Dokøen/DKT er minimalt – til gengæld fungerer samarbejdet med Malmø-operaen

godt, og COF's Michael Bojesen er da også i 2017 blevet chef der (og er på COF blevet afløst af tenoren Peter Lodahl). *Opera Hedeland* har vist mod til at skifte mellem kendte og mindre kendte værker – og til at invitere mindre kendte (danske og udenlandske) sangere og instruktører til at give deres bud på opera for et bredt publikum – under åben himmel.

Den del af publikum, som helst vil se traditionelle operaopsætninger, har fået det svært, fordi hverken store eller små kompagnier ser nogen pointe i at opføre "stå-opera" i klassiske kulisser. Måske er det mest et alders- eller generationsproblem: Det er bedsteforældregenerationen, "det grå guld", der har tid og råd/kulturel kapital nok til at gå ofte i operaen. Den største udfordring er snarere at gøre operaen tiltrækkende for det midaldrende og unge publikum. Heldigvis har både DKT og DJO markante og velgennemtænkte outreach-programmer med forskellige målgrupper, og flere af de små kompagnier gør også en stor indsats på den pædagogisk-formidlende front: DKT med *Ung i Operaen* og DJO ikke bare med børneoperaer (og festivalen *GrowOp!*), men også med et fornemt pædagogisk arbejde i folkeskolen og med *Talent-U*, et talentudviklingsprogram for unge sangere. Operaen i Midtens særlige uddannelsesprogram for unge sangere er nævnt tidligere.

Men som Francesco Cristofoli engang sagde det, er det måske ikke afgørende, om de 20-40-årige kommer i operaen en gang imellem. Det afgørende er, at mennesker har mødt kunstarten, *før* de går ind i den travleste del af deres liv. Hvis mødet har været stærkt, kommer de tilbage, når de har tid og overskud. Fordi de engang har oplevet, at opera er noget eventyrligt – også for voksne (Bonde 1997, 1997a). Netop derfor er outreach-programmer, uddannelsesinititaiver og performative projekter så vigtige, især til børn og unge, og disse står for tiden godt.

Fremtidens opera – musikteater med mere?

For mange operagængere kan tablet-opera, performanceinstallationer, koncertforestillinger, lydkunst og chatopera måske forekomme at have meget lidt med opera at gøre. Men hvordan var det nu lige operaen opstod som genre? Operetten? Reformatorer som Monteverdi, Gluck, Mozart, Offenbach og Wagner genopfandt i hver sin generation den overleverede genre ved at lade sig inspirere af nye udtryksmidler og muligheder i deres samtid og ud fra overvejelser over, hvad operaens/operettens opgave skulle være i forhold til sam- og eftertidens publikum.

Som nævnt i indledningen har jeg i de sidste 20 år forsket i komponisten Bent Lorentzens musik, ikke mindst hans mange operaer. Lorentzens operaer (fra *Mette*, 1963, til *Jeppe*, 2009) gennemgår en udvikling fra det modernistisk-dekonstruerende til det postmodernistisk-folkelige (Bonde 2013), som på flere måder er karakteristisk for den udvikling, jeg har forsøgt at tegne et billede af i artiklen indtil nu.

Et afgørende spørgsmål i forhold til operaens fremtid som genre er, om og hvordan operainstitutionerne skal være forpligtet på den historiske arv og derfor fastholde 'opera' som en genkendelig, klassisk orienteret størrelse – eller om operaen må (og komponisterne vil) lade sig inspirere af de moderne multimedier og en mere performativ

og dialogisk forståelse af musikteateroplevelsen? Anne-Brit Gran (2004) har argumenteret for, at vi lever i en "teatral tid", og at operaens relativt ekstreme og måske i positiv forstand anakronistiske udtryksform passer bedre til en tid med computergames, fantasy-film, rollespil osv. Et andet afgørende spørgsmål er, om opera og musical kan og vil nærme sig hinanden. Det er et spørgsmål, som ikke kun handler om komponisternes valg af stil, men også i høj grad om musikteaterkompagniernes profil og om musikpolitik (hvem skal have støttekronerne og med hvilken begrundelse?).

Hvis operafornyelse skal finde sted, må den støttes aktivt af danske opera- og teaterinstitutioner, komponistforeningerne med flere – det kan være i form af bestillinger, workshops, pædagogiske projekter osv., og initiativerne kunne følges op af mange slags forskere, som kan bidrage med relevant viden og orientering om komponisternes/ tekstforfatternes/billedmagernes/producenternes idéer og vilkår og om publikums oplevelser og behov. Præmissen (for alt andet end rene genre- og stileksperimenter, som imidlertid også er nødvendige) må være, at der skal præsenteres en problemstilling eller fortælles en god historie, som er relevant for et nutidigt publikum. Den skal fortælles 'a la opera', *fordi* dette er det bedst egnede medie, og selvfølgelig skal tidens musikalske, dramaturgiske og performancetekniske trends udnyttes.

Der kan nævnes mange eksempler på forestillinger og projekter, som er optaget af denne dagsorden. Lad mig til slut blot nævne nogle meget forskellige, nyskabende værker (opera for voksne), alle situeret i forskellige institutionelle og performative kontekster, som gennem årene har gjort stort indtryk på mig selv:

John Frandsen: Trilogien *Tugt og utugt i mellemtiden* (Aarhus Sommeropera 1996-2004). – Omsætning af et dansk litterært hovedværk (Svend Åge Madsens roman) til en seriøs men samtidig let tilgængelig samtidsopera.

Svend Hvidtfeldt Nielsen: *De profundis* (Undergrunden 2010-11). – Én sanger fortæller syngende en psykiatrisk patients smertelige historie til komponistens elektroniske båndmusik. Værket fungerede godt også som debatoplæg i psykiatriske institutioner.

Thomas Agerfeldt Olesen: *The Picture of Dorian Gray* (Den Jyske Opera 2013). En overraskende genremæssig nyskabelse: danse-opera med udelukkende dansere på scenen; sangerne var placeret i orkestergraven.

Louise Alenius: *Silent zone* (Copenhagen Opera Festival 2017). – Dybt alvorlig opera om incestramt familie – iscenesat, så publikum blev placeret som voyeurer.

Gluck/Jerome Baur: *Orfeus og Eurydike* (Meridiano Teatret, Nordic Opera, Den Fynske Opera i samarbejde med Uppercut Danseteater 2018). – Klassisk opera møder moderne danseteater og fortæller en eviggyldig historie på en ny måde.

Ades: *The exterminating angel* (Det Kongelige Teater 2018). Postmodernistisk opera for fuld udblæsning – måske den store professionelle operascenes bud på "opera 2.0" (jf. Trimarchi og Carbone 2012).

På hver sin måde peger disse værker mod en musikdramatisk fremtid, hvor der er plads til og behov for mange forskellige udtryk og oplevelsesmuligheder, ikke kun for kendere af traditionel opera, men også for børn, unge og voksne, der er vokset op med musik, sang, dans og billeder i alle mulige konstellationer.

Coda

Det sungne drama har nu over 400 år på bagen, og med sine mange forskellige fremtrædelsesformer kan operaen stadig på urimelig og næsten absurd vis forekomme tæt på virkeligheden. Alt teater leger legen *'Hvad nu hvis …?'* Musikteatret leger en på en gang mere enkel og mere kompliceret leg: *'Hvordan ville det føles, hvis nu …?'* Det er en ældgammel leg. Og musikken hjælper os med at lukke op – til eventyret, komedien og tragedien. Operaen er et paradoks: en overlevende dinosaur. Men som Kasper Holten siger det (Holten 2018, 139), kan vi ved at lytte til musikken og prøve at sætte os ind i dramaet også møde "vores egen (tids) intuition om, hvor det brænder på. Det er det, de geniale komponister kan; de giver os ikke bare et maleri, men et spejl."

Referencer

Andersen, Mogens. 2009. *Historien om Vor tids musik*, redigeret af Finn Gravesen og Agneta Mei Hytten. København: Edition Wilhelm Hansen.

Birch, Peer og Erik Kaltoft. 2012. *Det Jyske Musikkonservatorium. Sangfaggruppen gennem 45 år (1959-2004)*. Aarhus: Det Jyske Musikkonservatorium.

Bonde, Lars Ole. 1993. *Rundt om "Ringen". Veje til Wagners Verdensteater*. København: Danmarks Radio.

Bonde, Lars Ole., red. 1997. *Fra Århusopera til Landsopera. Den jyske Opera gennem 50 år. 1947-1997*. Aarhus: Den jyske Opera.

Bonde, Lars Ole. 1997a. "Operaen er død, operaen leve! Interview med Bent Lorentzen". In *Fra Århusopera til landsopera. Den jyske opera gennem 50 år 1947-1997*, redigeret af Lars Ole Bonde, 175–82. Aarhus: Den jyske Opera.

Bonde, Lars Ole. 1997b. "Operaens børn – fra Jette Tikjøb til Bent Lorentzen". In *Fra Århusopera til landsopera. Den jyske opera gennem 50 år 1947-1997*, redigeret af Lars Ole Bonde, 203-14. Aarhus, Den jyske Opera.

Bonde, Lars Ole. 2005. "Den folkelige avantgardist. Om lyd, vitalitet og humor i Bent Lorentzens musikalske univers". In *Skriftfest. Bent Lorentzen og hans musik*, 9-20.

Bonde, Lars Ole. 2008. "Familiesaga med kvindelig udgang". Anmeldelse af Wagner: Nibelungens Ring (DVD fra Operaen i København). *www.kulturkapellet.dk*

Bonde, Lars Ole. 2009. "Fra en alkoholikers fantasi: Jeppe på Bjerget som opera". *Klassisk*, *2009*(12), 70-74.

Bonde, Lars Ole. 2013. "Ej blot til lyst – eller trøst? Tragisk og komisk opera af Bent Lorentzen". *Peripeti*, *20*, 56-68.

Bonde, Lars Ole. 2013a. *Bent Lorentzen. Værkliste og Bibliografi*. København: Edition Wilhelm Hansen.

Bonde, Lars Ole. 2017a. "Et åbent mesterværk. Anmeldelse af Offenbach "Hoffmanns Eventyr" på Operaen". *Peripeti*, *Homepage*. Hentet 290518 fra http://www.peripeti.dk/2017/05/02/offenbach-hoffmanns-eventyr-det-kongelige-operakor-og-det-kongelige-kapel/

Bonde, Lars Ole. 2017b. "Valkyrien – smuk begyndelse på en ny "ring."" *Peripeti*, *homepage*. Hentet 290518 fra http://www.peripeti.dk/2017/09/12/valkyrien-den-ny-opera/

Bonde, Lars Ole. 2017c. "Det, der ikke kan tales om…. " *Peripeti*, *homepage*. Hentet 290518 fra: http://www.peripeti.dk/2017/09/15/silent-zone-opera-af-louise-alenius-understationen/

Bonde, Lars Ole og Sanne Krogh Groth. 2005. "Musikdramatisk manifest". In: *Skriftfest. Bent Lorentzen og hans musik*, 59-64. København: [Koncrt & Koncpt].

Brincker, Jens. 2017. *Ib Nørholm. Komponisten, musikken, tiden*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.

Brincker, Jens og Søren Møller Sørensen. 1998. "Musikdramatik efter andra världskriget". In *Musik i Norden*, 327-352. Trelleborg: Kungl. Musikaliska akademien.

Eigtved, Michael. 1995. *Musicals. Storbyscene og drømmerum*. København: Museum Tusculanum.

Eigtved, Michael. 2003. *Det populære musikteater. Fra rockritual til popmelodrama 1968-93*. København: Multivers.

Eigtved, Michael. 2013. "Teaterkoncerter: Kunstnerisk columbusæg eller cool kalkule?" *Peripeti*, *20*, 89-93.

Engelbrecht, Henrik. 2004. *Operaen – dengang – nu – altid*. København: Politikens Forlag.

Engelbrecht, Henrik. 2008. *Opera i øjenhøjde: en grundbog i 3 akter for entusiaster og begyndere*. København: Gyldendal.

Engelbrecht, Henrik. 2017. *Opera i guldalderens København*. København: Gyldendal.

Engelbrecht, Henrik. 2018a. Opera for alle. København: Forlaget henrikengelbrecht.dk

Engelbrecht, Henrik. 2018b. Ramaskrig! Da italienerne væltede Hofteatret. København: Teatermuseet i Hofteatret.

Exe Christoffersen, Erik. 2012. *Odin teatret: Et dansk verdensteater*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.

Gran, Anne-Brit. 2004. *Vår teatrale tid*. Oslo: Dinamo forlag.

Hodkinson, Juliana. 2013. "Distributed Opera: new stagings new roles". *Peripeti*, *20*, 29-42.

Holten, Kasper. 2018. *En lille bog om opera*. København: Lindhardt og Ringhof.

Lisbjerg, Britt. 2005. "En anden historie om ny musikdramatik". In *Den Anden Opera 10 År – Og Hvad Så?* redigeret af Britt Lisbjerg, 6-17. København: Den Anden Opera.

Lorentzen, Bent. 2012. *Musikdramaturgi. Bent Lorentzen om opera som teater*, redigeret af Lars Ole Bonde. København: Edition Wilhelm Hansen.

Lützhøft, Jesper. 2005. "De første år". In *Den Anden Opera 10 År – Og Hvad Så?* redigeret af Britt Lisbjerg, 28-33. København: Den Anden Opera.

Lønstrup, Ansa. 2004. *Stemmen og øret – studier i vokalitet og auditiv kultur*. Aarhus: KLIM.
Mielczarek, Andrea Michaelo, og Line Tjørnhøj. 2013. "coOPERAtion". *Peripeti*, *20*, 105-110.
Mo, Ingeborg Fangel. 2015. "Hvem er bange for moderne opera?" *Teater1*, (170), 50-51.
Møller Rasmussen, Lars. 1997. "Den rejsende opera". In *Fra Århusopera til Landsopera. Den jyske Opera gennem 50 år. 1947-1997*, 45-60. Aarhus: Den jyske Opera.
Parly, Nila. 2013. "Wagner's Rheingold i vridemaskinen. Et eksperiment med Kasper Holten". *Peripeti*, *20*, 42-55.
Parly, Nila og Lars Ole Bonde. 2013. "Musikteater". *Peripeti*, *20*. www.peripeti.dk
Pihl, Niels (2017). *Bogen om Undergrunden*. København: Undergrunden.
Rasmussen, Karl Aage. 1997. "Pardans med en ældre dame – eller tyve års samliv med Den jyske Opera". In *Fra Århusopera til Landsopera. Den jyske Opera gennem 50 år. 1947-1997*,163-174. Aarhus: Den jyske Opera.
Schepelern, Gerhard. 1988. *Wagners operaer i Denmark: Et dansk Wagner-Lexikon*. København: Amadeus.
Schepelern, Gerhard. 1995. *Operaens historie i Danmark 1634-1975*. København: Munksgaard-Rosinante.
Trimarchi, Michele og Allesandra Carbone. 2012. "Opera 2.0: Crowdsourcing the Stage". In *Cultural commons: a new perspective on the production and evolution of cultures,* redigeret af Enrico Bertacchini, Giangiacomo Bravo, Massimo Marrelli og Walter Santagata. Cheltenham: Edward Elgar
Welinder, Benny (2007). "Debatindlæg om regi-teatret". *Ascolta* 26(6).

LISBET TORP, ULLA HAHN RANMAR OG MARIE MARTENS

Musikmuseet – Musikhistorisk Museum & Carl Claudius' Samling

En udviklingshistorie

Introduktion

Musikmuseet er et af de tidligste musikmuseer i Europa. Det er internationalt anerkendt for sine udsøgte samlinger af historiske musikinstrumenter, hvortil kommer samlingerne af ikke-europæisk herkomst. Med artiklen ønsker vi gennem nedslag i Musikmuseets 120-årige historie at trække linjerne op fra museets åbning frem til i dag. I artiklen belyses museets forskellige funktioner: som museum, formidler af musikhistorie med udgangspunkt i musikinstrumenter og deres udvikling, samt dets plads i dansk musikliv som koncertarrangør og forskningsinstitution.

I 2008 begyndte Musikmuseet og Nationalmuseet at arbejde med planer om at flytte Musikmuseet fra gaden Åbenrå til lokaler i det tidligere Radiohus i Rosenørns Allé. Efter seks års forarbejde kunne Musikmuseet i 2014 åbne dørene til nye permanente udstillinger, et nyindrettet bibliotek og specialindrettede undervisningsfaciliteter på to etager i Vilhelm Lauritzens enestående bygning i Rosenørns Allé. Hermed er museet i dag nærmeste nabo til den levende musik repræsenteret ved Det Kgl. Danske Musikkonservatorium (DKDM), Copenhagen Phil, The Music Confucius Institute og Det Danske Suzuki Institut – det tidligere Radiohus er blevet et *musikkens hus* med oplagte muligheder for samarbejder på tværs af flere af musikkens institutioner.

Artiklen tager udgangspunkt i museets nuværende placering og dets styrkede indsats for børn og unge.

Nye omgivelser, nye muligheder: formidling og undervisning på Musikmuseet

Museets nye udstillinger er samlet på én etage i modsætning til tidligere, hvor udstillingen strakte sig over 29 små rum med 34 døre og mange trapper. De nye forhold har gjort det muligt at skabe et naturligt flow i formidlingen af musikken og dens genstande. De glidende overgange, som opstår af den umiddelbare nærhed mellem forskellige musikhistoriske perioder, medfører for eksempel, at den besøgende – stående med ryggen mod barokken – kan *se* udviklingen fra middelalderens blandede instrumentarium over renæssancens instrumentfamilier og – efter en drejning på 180° – stå over for barokkens solo- og continuo-instrumenter.

Middelalder møder renæssance i Musikmuseets udstilling. Foto: Kurt Larsen

De kronologiske udstillinger fortæller i to parallelforløb om den vestlige musikkultur fra antikken til slutningen af 1800-tallet og om dansk musikliv fra bronzealderen ligeledes til slutningen af 1800-tallet efterfulgt af det 20.-21. århundrede med tiltagende masseproduktion, globalisering og udvikling inden for elektrisk forstærkede og elektroniske musikinstrumenter. De to forløb udfolder sig omkring en bred midterakse med fri passage til og fra de øvrige dele af udstillingen. Her finder man udstillingens rygrad, *Lydarkaden*, hvor fem montrer visuelt og auditivt præsenterer de fem universelle lyddannelsesprincipper illustreret med idiofoner, membranofoner, aerofoner, chordofoner og elektrofoner fra forskellige kulturer. For enden af etagen – synlig fra indgangen gennem *Lydarkaden* – findes *Verdensrummet* med skiftende udstillinger og fokus på musikkulturer uden for Europa.

I umiddelbar tilknytning til *Verdensrummet* findes *Pragtrummet* – en art kunstkammer, hvor smukt håndværk, spændende former og interessante eksperimenter fra mange kulturer spiller op til hinanden. Som bindeled mellem *Pragtrummet* og det kronologiske udstillingsforløb finder man *Spillestedet* – et område, som bruges til fremførelse af levende musik og andre aktiviteter. I de nye rammer er der ikke plads til en egentlig koncertsal, men museet arbejder p.t. på indretning af et fleksibelt område til brug ved koncerter og foredrag. Museet anvender desuden Nationalmuseets festsal og biograf i *Prinsens Palæ*.

Det eneste klart afgrænsede rum i udstillingen er *Spil-selv-rummet*, et lydisoleret rum, hvor børn og voksne kan eksperimentere med forskellige instrumenter. Udstillingen er suppleret med lydlofter med indbyggede pir-styrede højtalere, tablets

Et kig gennem udstillingens "Lydarkade" med Angul Hammerich og Carl Claudius i forgrunden. Foto: Kurt Larsen

med musikeksempler og uddybende oplysninger om de udstillede genstande på dansk og engelsk. De nye rammer har således gjort det muligt både at dykke dybere ned i musikkens verden og de udstillede genstande *og* at styrke de besøgendes nysgerrige og sanselige tilgang til de udstillede genstande gennem bl.a. lydeksempler, skattejagter og museets nye faciliteter i såvel *Spil-selv-rummet* i udstillingen som i *Det Klingende Museum*.

Tablets som gæstens personlige guide gennem udstillingen

Et centralt element i udstillingens nye formidling er inddragelsen af tablets til museets individuelle besøgende. Museets tablets fungerer som de besøgendes personlige guide i udstillingen. Ved hjælp af et system af markører på alle montrer (drevet af NFC-teknologi) er tabletten hele tiden i stand til at lokalisere, hvor i udstillingen gæsten befinder sig, og hvilke informationer, der er relevante. Gæsten vil derfor have både udvidede udstillingstekster og lydeksempler til rådighed for de genstande, som han eller hun netop står over for. Det betyder, at gæsten kan vælge sin egen tur gennem udstillingen og lade nysgerrigheden styre.

Samtidig har tabletløsningen også åbnet muligheden for at udvikle to elementer med andre formidlingsmetoder for øje. Det første element er en type guidede ture til børn og børnefamilier i form af skattejagter, hvor der trækkes tråde på tværs af udstilling og genstande gennem særlige temaer og narrativer. I skattejagterne skal gæsterne bruge både øjne, ører, paratviden, eksisterende viden og erfaringer til at løse opgaver i udstillingen. Samtidig inkorporeres relevante informationer om genstandene som en del af skattejagtens fortælling. Formidlingen i skattejagterne hviler først og fremmest

på en spillogik (*gamification*), hvor det gælder om at indsamle point og nå i mål med en opgave – i modsætning til tablettens almindelige funktion.

Det andet interaktive element i museets tablets er funktionen *Den lille komponist*, som bidrager med et mere kreativt indslag i formidlingen. Modsat de mere gamificerede skattejagter er tilgangen her i højere grad eksperimenterende og legende. I *Den lille komponist* har gæsten mulighed for at eksperimentere med lyden fra forskellige instrumenter svarende til de udstillede genstande og lave sin egen udgave af den franske folkemelodi *Ah! Vous dirai-je, Maman/ABC-sangen*. Med udgangspunkt i denne velkendte sang kan gæsten begive sig rundt blandt udstillingens montrer og musikhistoriske perioder og "komponere" sig frem til en tidstypisk udgave af sangen med periodens instrumenter og med direkte reference til genstandene i montrerne.

Disse to elementer – skattejagter og *Den lille komponist* – spiller altså på alternative tilgange til et museumsbesøg, men stadig med fokus på at skabe oplevelser og læring omkring museets udstilling og genstande. Samtidig inddrages begge elementer i museets undervisningsaktiviteter.

Som en del af tilbuddet til museets generelle besøgende tilbydes omvisninger i udstillingen, enten i form af en highlights-tur eller som en rejse gennem musikhistorien. Omvisningerne er klassiske i deres opbygning og på et højt fagligt niveau. Musikmuseets korps af omvisere har qua deres store musikfaglige viden desuden mulighed for at tilrette omvisningerne til grupper med særlige ønsker eller musikinteresser. Dette område vil indgå i den udviklingsproces, som museets formidling gennemløber i de kommende år (se mere herom i efterfølgende afsnit).

Ny undervisningsafdeling på Musikmuseet – ny pædagogisk profil

I forbindelse med genåbningen af Musikmuseet i 2014 åbnede museet en ny undervisningsafdeling etableret i samarbejde med *Skoletjenesten*. Fokus for afdelingen har været at skabe undervisningsforløb målrettet til læreplaner lige fra dagtilbud til ungdomsuddannelser. Undervisningen sigter både på at aktivere og motivere eleverne og at åbne dørene til en verden, som mange børn og unge ikke har en umiddelbar adgang til.

Der arbejdes i denne sammenhæng med flere forskellige tilgange til læring, hvor den kropslige og sanselige tilgang til musikken ligger som et helt centralt fokus i alle undervisningstiltag. Ud fra en fænomenologisk tilgang til eleven som sansende krop og væsen har undervisningen fokus på de konkrete fysiske møder med musikinstrumenter og genstande; her spiller museets faciliteter i *Det Klingende Museum* og brugsinstrumentariet en essentiel rolle.

Ved at lade elever komme tæt på ellers ofte utilgængelige instrumenter og give dem en taktil/sanselig oplevelse heraf er det således muligt at skabe en undervisning og læring, som i første omgang er meget personlig og kropsligt forankret. I samspil med denne kropslige tilgang har undervisningen på Musikmuseet også fokus på det dialogiske potentiale i undervisningssituationen. Med udgangspunkt i Olga Dysthes begreb om autentisk dialog (Dysthe, Bernhardt og Esbjørn 2012) arbejdes der med italesættelse af erfaringer og viden. Dialogen i undervisningen sigter mod at lade elevernes erfaringer, viden og opdagelser komme i centrum, således at dette kan forankres og

Detaljerne i museets barokguitarer studeres. Foto: Kasper Kristoffersen

Hvor kommer lyden fra? To drenge og et valdhorn i *Det Klingende Museum*. Foto: Kasper Kristoffersen

gøres relevant for eleverne. I den autentiske dialog sker læringen ikke mindst i udvekslingen og relationerne mellem elever og undervisere om et vidensbegreb, som ikke er absolut men til forhandling.

Ved at arbejde i samspillet mellem den kropslige læring og den dialogiske proces, og ved at begreber som klang og lyd bliver en del af en taktil/kropslig, reflekteret og dialogisk læreproces, er det muligt at facilitere en læring, hvor musikkens ofte fremmede begreber og genstande kan gøres helt konkrete og begribelige (Knudsen 2009).

I museets udstilling tilbydes en række særligt tilrettelagte undervisningsforløb målrettet konkrete lærings- og fagmål til elever inden for aldersgruppen 3-18 år. Med ønsket om at inddrage eleverne aktivt i forløbene anvendes et rigt udbud af brugsinstrumenter, rammeskabende fortællinger, undersøgende spørgsmål, oplæg til autentisk dialog og elevøvelser.

Mange af Musikmuseets undervisningsforløb benytter sig af samspillet mellem udstillingen som undervisningsfacilitet og *Det Klingende Museum*. Ved dette dobbeltgreb kan undervisningen give materialiteten i udstillingens smukke, historiske og til tider fremmedartede genstande et helt konkret, taktilt og dybdegående medspil.

Det Klingende Museum

Det Klingende Museum er et af Musikmuseets centrale undervisningstiltag. Som et resultat af et pilotprojekt i 2002-03 (*Musikmuseet i nye omgivelser*, prospekt 2010) stod museet ved åbningen i september 2014 klar med helt nye faciliteter til at skabe oplevelser

Lyd er svingninger – overbevisende frembragt på en gong i slagtøjsrummet i *Det Klingende Museum*.
Foto: Kasper Kristoffersen

og læring med fokus på børn og unges møde med musikinstrumenter fra forskellige perioder og dele af verden. Faciliteterne består af fire specialindrettede rum, som indeholder et omfattende brugsinstrumentarium. *Det Klingende Museum* består i sin grundform af to forskellige spor med fokus på henholdsvis det klassiske europæiske symfoniorkester og på traditionelle, klassiske instrumenter fra Kina. Begge spor står emnemæssigt i direkte relation til dele af museets udstilling.

I forløb med fokus på symfoniorkestret får eleverne ved besøg i rummene mulighed for at prøve instrumenter fra alle instrumentgrupper under pædagogisk vejledning fra studerende fra *Det Kgl. Danske Musikkonservatorium* (DKDM). Rekruttering og bemanding af disse rum foregår blandt andet som en del af et samarbejde med DKDM's kursusrække inden for entreprenørskab. Et andet spor i *Det Klingende Museum* har p.t. fokus på klassiske instrumenter fra Østasien og Kina. Her møder eleverne unge musikere fra konservatoriet i Beijing i kraft af et samarbejde med *Music Confucius Institute*, der har en afdeling på DKDM. Begge forløb er tilrettelagt ud fra en antagelse om, at såvel mødet med instrumenterne som mødet med unge musikere har en helt særlig værdi. Forløbene bidrager til nogle konkrete læringsmål inden for musikfaget på såvel grundskole- som ungdomsuddannelsesniveau. Samtidig har museet gennem evalueringer blandt deltagende elever også fundet tegn på stærke, personlige succesoplevelser og sociale, fællesskabsstyrkende elementer i forløbene.[1] Det pædagogiske tilbud i *Det Klingende Museum* indeholder som udgangspunkt også et undervisningsforløb i museets udstilling og afsluttes med en koncert med henholdsvis *Copenhagen Phil* eller musikere fra *Music Confucius Institute*.

Faciliteterne i *Det Klingende Museum* har derudover skabt mulighed for udviklingen af andre undervisningsprojekter, stadig med udgangspunkt i børn og unges møde med musikinstrumenter, men med andre musikpædagogiske mål, tværfaglighed og processer for øje. Brugsinstrumentariet og faciliteterne i *Det Klingende Museum* danner her rammen for et eksperimentarium for lyd og kreativitet, hvor elever gennem forskellige workshops arbejder med skabende musikalske processer ud fra en vifte af æstetiske udgangspunkter. Med udgangspunkt i et optaget soundscape, i litteratur eller i et andet æstetisk udtryk arbejder eleverne med instrumentariet i strukturerede processer for at omskabe det æstetiske udgangspunkt til et musikalsk udtryk. Udgangspunktet er at tilgå musikinstrumenterne som lydkilder fremfor som musikinstrumenter forankret i en konkret musikalsk tradition. Eleverne arbejder undersøgende i forhold til instrumenterne – her er ikke fokus på spilleteknikker men i stedet på ideer og kreativitet. Ved at sætte fokus på den umiddelbare oplevelse af instrumenternes lyd og på elevernes eksisterende lyttekompetencer bliver instrumenterne og deres anvendelse sat fri. Kun fantasien sætter grænser for, hvilke lyde et sæt pauker kan generere – ved at kradse på

1 En elev fortalte, hvor speciel en oplevelse det var at gøre dette sammen med sin klasse – det skabte en god stemning mellem dem. Nogle elever er først forsigtige, når de præsenteres for de fremmedartede instrumenter, men udtrykker en fantastisk begejstring, når de efter meget kort tid har fået en dyb, flot lyd ud af tubaens store korpus. Ved den afsluttende dialog i forløbene er eleverne som regel særligt optagede af ét af de mange instrumenter, de har prøvet, og giver udtryk for, at det er kombinationen af klang, spilbarhed og instrumentet i sig selv, der fascinerer dem.

Kreative musikalske processer i *Det Klingende Museum*. Foto: Kasper Kristoffersen

siderne, ved at råbe ned i dem eller sætte en fidgetspinner til at rotere på skindet. Netop ved denne frisættelse fra traditioner frisættes også et stort potentiale i forhold til kreativitet og den æstetiske læreproces (Fink-Jensen og Nielsen 2009).

Formidling med ny organisatorisk forankring og nye fokusområder

Som et resultat af en organisatorisk forandring i foråret 2017 indgår Musikmuseets formidling og herunder undervisning nu i Nationalmuseets samlede formidlingsafdeling, hvilket har medført en opdeling mellem de to hovedområder **samlinger** og **formidling** fordelt på museets medarbejdere. Hermed skal museets formidlingstiltag og projekter fremover i højere grad samstemmes med Nationalmuseets overordnede strategier på området, og det kommer til at påvirke fremtidens formidlingstiltag på Musikmuseet.

Man har i endnu højere grad end tidligere ønsket i de kommende år at styrke undervisningen og arbejdet med børn og børnefamilier blandt museets generelle besøgende. De kommende års fortsatte udvikling af undervisning og formidling på Musikmuseet vil derfor blandt andet koncentrere sig om at styrke sammenhængen mellem udstillingen og de formidlingsmuligheder, som allerede nu findes i faciliteterne i *Det Klingende Museum* – at styrke det undersøgende og legende i udstillingen og at bringe de taktile og sanselige formidlingselementer endnu tættere på de udstillede genstande – samtidig med at aktiviteter i endnu højere grad kan relatere til nutidens og fremtidens musik.

Museet planlægger at indvie et nyt areal i udstillingen – et areal, som med stor fleksibilitet skal kunne rumme både koncerter, digitale kompositions-workshops og børnefamiliers leg med toner og klange. Aktiviteterne vil til enhver tid tage udgangs-

punkt i museets samling og samtidig også forsøge at pege udad og fremad. Det er derfor ikke usandsynligt, at musikområder som heavy metal og elektronisk musik vil blive taget op i fremtiden. Sideløbende vil det fleksible rum kunne fungere som aktivitetsområde, hvor museets almindelige publikum blandt andet kan udforske og lege med fremtidens musikinstrumenter, forundres over interaktive lydinstallationer og opleve koncertfilm i virtual reality.

Målet er at formidle musikkens magi både til dem, der allerede har opdaget den, og til dem, som har oplevelsen til gode. Musikken fylder meget i de fleste menneskers hverdag og verden; det skal Musikmuseet i endnu højere grad spille op imod, således at f.eks. både klassisk musik-elskere, dansktopfans og hiphoppere får en oplevelse, der kommer dem i møde – og samtidig rører dem og pirrer deres nysgerrighed.

De tanker, som ligger bag museets nuværende formidling, går på mange måder fint i tråd med de idéer, som museets stifter Angul Hammerich (1848-1931) og privatsamleren Carl Claudius (1855-1931) brændte for.

Fra idé til virkelighed – et historisk tilbageblik

Musikhistorisk Museum åbnede den 31. januar 1898 på initiativ af musikforskeren, dr.phil. Angul Hammerich, som havde allieret sig med en række personer i dansk kulturliv: to instrumentbyggere, en forhenværende musikhandler, en kgl. kapelmester, hele tre museumsdirektører og en kontorchef i Kultusministeriet. Med denne kombination af højt respekterede fagfolk og en fortaler på kontorchefniveau i ministeriet var udsigterne til, at planerne om et musikmuseum kunne realiseres, lovende.

Aktionen begyndte i maj 1897, hvor man i de danske dagblade kunne læse et opråb, underskrevet af Hammerich og hans støtter, hvori de efterlyste "gamle, selv ubrugbare Instrumenter af alle Arter" som bidrag til et kommende musikhistorisk museum. Instrumenterne skulle så vidt muligt sættes i spilbar stand, således at man ved at lytte til dem ville kunne danne sig "en Forestilling om, hvorledes de gamle Mestres Musik i Virkeligheden har lydt" og dermed sætte sig ind i "svundne Tiders Kultur" (Müller 1982, 4).

Inspirationen var hentet i udlandet. Initiativtagerne mente, at København – i lighed med Paris, Bruxelles, London, Berlin, Leipzig og Köln – burde have et musikmuseum, og formålet med opråbet var derfor at erhverve en instrumentsamling, der kunne danne grundlaget for etableringen af et sådant museum. Interessen for at bidrage til det nye museum var overvældende – og tidspunktet helt rigtigt. 1800-tallets teknologiske udvikling havde sat sit præg på instrumentfremstillingen, og en del ældre musikinstrumenter var gået ud af brug, i takt med at nye – og teknisk set bedre – instrumenter havde holdt deres indtog i såvel orkestrene som i hjemmene.

Støttekomitéens medlemmer tog deres opgave alvorligt. Ud over at agere på det strategiske plan bidrog de også – både personligt og gennem deres kontakter – til indsamlingen af genstande til det kommende museum. Fra indsamlingens start i maj 1897 til åbningen af Musikhistorisk Museum den 31. januar 1898 var det gennem gaver, indlån og køb lykkedes Hammerich og komitéen at fremskaffe ikke mindre end 300 musikinstrumenter, hvoraf de 200 efter større eller mindre istandsættelse kunne

udstilles. I løbet af museets første leveår voksede samlingen støt, dels takket være yderligere donationer, dels gennem køb i ind- og udland. Ikke mindst marts 1898 var en indbringende måned. Først modtog museet ved gavebrev 54 instrumenter af hovedsagelig europæisk oprindelse fra den danske generalkonsul og possementfabrikant[2] i Malmø, Carl Claudius, og senere på måneden ankom – efter 3 måneders sejlads fra Singapore – en sending med 48 instrumenter fra Syd- og Sydøstasien som gave fra administrator Frederik Lassen Landorph på Sumatra.[3]

Museets fysiske rammer og samarbejdsrelationer

Da der i 1898 skulle findes egnede lokaler til det nye museum, tilbød Kunstindustrimuseets direktør, Pietro Krohn, lokaler i Kunstindustrimuseets bygning ved Rådhuspladsen. Krohn var som medlem af støttekomitéen dybt involveret i projektet, og ud over at stille lokaler til rådighed lod Kunstindustrimuseet da også flere instrumenter fra museets egne samlinger indgå i det nye museum (Rasmussen 1979).

Også komitéens kontakter til Kultusministeriet gav bonus. På forslag fra regeringen bevilgede Rigsdagen allerede fra start et femårigt statstilskud på 2.000 kr. årligt til det nye museum til indkøb og reparation af musikinstrumenter. Fra 1903 blev tilskuddet gjort permanent, og museet fik yderligere en årlig bevillingsforøgelse på 1.000 kr. til betaling af husleje til Kunstindustrimuseet, som hidtil havde stillet lokalerne gratis til rådighed for Musikhistorisk Museum (Hammerich 1909, VIII). I 1963 – efter 65 års bofællesskab med Kunstindustrimuseet – lykkedes det museet med økonomisk støtte fra Kulturministeriet at erhverve og istandsætte Reformert Kirkes tidligere præstegård, en 1700-tals bygning i gaden Åbenrå. I 1966 kunne Musikhistorisk Museum så endelig slå dørene op for nye permanente udstillinger – denne gang i sit eget, smukt restaurerede hus. I 1977 blev museets instrumentsamlinger udvidet med Carl Claudius' omfattende privatsamling, som han ved sin død i 1931 havde testamenteret til staten, og som siden 1946 havde været administreret af den til enhver tid siddende direktør for Musikhistorisk Museum. Sammenlægningen af de to samlinger krævede udvidelse af det eksisterende areal, og endnu en gang trådte Kulturministeriet til. Ministeriet købte og istandsatte nabohusene, og i 1979 åbnede det nye museum, Musikhistorisk Museum og Carl Claudius' Samling, for publikum; museet rådede herefter over hele husrækken Åbenrå 26-34 (Torp 2010).

I sin egenskab af statsanerkendt[4] specialmuseum modtog museet nu størstedelen af sine driftsmidler fra ministeriet i henhold til § 16, stk. 2, i *Museumsloven af 1976*.[5]

I 2006 blev Musikhistorisk Museum en del af Nationalmuseet, og siden da er museets officielle betegnelse "Musikmuseet – Musikhistorisk Museum & Carl Claudius'

2 Firmaet producerede bånd, kvaster, overspundne knapper m.m. til pynt på møbler og uniformer.

3 Musikhistorisk Museum og Carl Claudius' Samlings accessionsprotokol 1898-1965.

4 For statsanerkendte museer gælder det, at de på tilfredsstillende vis skal bidrage med indsamling, registrering, bevaring, forskning og formidling – i daglig tale benævnt "de 5 museumssøjler".

5 §16. *Kulturministeren kan yde et særligt driftstilskud til statsanerkendte museer, som udfører en virksomhed af særlig betydning. Stk. 2. Kulturministeren kan yde tilskud til løsning af fællesopgaver, erhvervelser samt museers virksomhed i øvrigt.*

Samling"; navnet afspejler dermed museets 120 år lange historie (Torp 2006). Indtil sammenlægningen med Nationalmuseet havde Musikmuseet været en selvejende institution med egen bestyrelse. Sammenlægningen med Nationalmuseet betød, at Musikmuseet overgik til at være en del af et statsligt hovedmuseum.[6] Administrativt og organisatorisk medførte ændringen længere beslutningsveje – men til gengæld fik Musikmuseet hermed direkte adgang til konserverings- og bevaringsmæssig ekspertise og bistand samt mulighed for tværfagligt samarbejde med kolleger inden for Nationalmuseets mange specialer og administrative funktioner.

Musikmuseet – Musikhistorisk Museum og Carl Claudius' Samlings bygninger i gaden Åbenrå. Foto: Kurt Larsen

På det musikfaglige og organologiske område – læren om og studiet af musikinstrumenter – har det derimod ikke betydet nogen ændring i forhold til Musikmuseets målsætning, hovedopgaver og allerede eksisterende landsdækkende forpligtelser som specialmuseum, disse omfatter stadig:

- at indsamle, bevare og udforske musikinstrumenter og andet dokumentarisk materiale til belysning af musikken og dens udtryksformer i kulturhistorisk sammenhæng samt formidling heraf
- at fremme og bidrage til national og international forskning i museets samlinger
- at varetage sikring af musikinstrumenter og dokumentarisk materiale til belysning af danske musikforhold.

Overordnet kan man sige, at museet aldrig har haft de nødvendige ressourcer til at gennemføre egentligt feltarbejde. Hvad angår løbende erhvervelser af musikinstrumenter fra kulturer *uden for* Danmark, har museet haft tradition for at "trække på" musikforskere, der i forbindelse med deres feltarbejde på vegne af museet har udvalgt og hjemkøbt repræsentative musikinstrumenter. Museets samling af instrumenter fra

6 Museumsloven af 1976 Kapitel 2 §5: *Nationalmuseet er Danmarks kulturhistoriske hovedmuseum. Museet har til opgave at belyse Danmarks kultur og verdens kulturer og deres indbyrdes afhængighed. Stk. 2. For dansk kulturs vedkommende skal museet anlægge og opretholde repræsentative samlinger. Stk. 3. Museet skal synliggøre og perspektivere samlingerne ved deltagelse i internationalt samarbejde.* §12: *De statslige hovedmuseer yder museumsfaglig bistand til de øvrige statslige og til statsanerkendte museer.*

Bahrain er et sådant eksempel: indsamlet af musiketnologen Poul Rovsing Olsen i forbindelse med hans deltagelse i arkæologen P.V. Globs ekspeditioner til Bahrain i Den Arabiske Golf i 1960'erne. De respektive musiketnologer har ved hjemkomsten delt erfaringer fra deres feltarbejde med museets fagfolk, hvilket blandt andet er sket i samarbejde omkring særudstillinger og i form af foredrag (se Faktaboks 1).

Fra 1976 var museet hjemsted for et 3-årigt forskningsprojekt med titlen "Musik og musikalsk virksomhed i Danmark i perioden 1770 – til ca. 1850" iværksat af Statens Humanistiske Forskningsråd. Projektet resulterede i to større publikationer (Falcon Møller 1983; Reventlow 1983) foruden et omfattende referencearkiv – "Dansk musikhistorisk arkiv" – som er tilgængeligt på Musikmuseets bibliotek. I forbindelse med indsamling og dokumentation af folkelige musiktraditioner i Danmark samarbejdede museet i 1970'erne og 1980'erne – under folkemusikbevægelsen – med Dansk Folkemindesamling foruden med lokalhistoriske museer og arkiver samt andre aktører. Hertil kommer, at museets daværende daglige leder Mette Müller – blandt andet i forbindelse med erhvervelser til museet – interviewede såvel udøvere som ejere af traditionelle instrumenter. Undersøgelse af en given genstands proveniens inden erhvervelse er desuden almindelig museumspraksis og derfor også gældende for Musikmuseets arbejde – uanset hvilke aspekter af dansk musikliv museet beskæftiger sig med.

Formidling gennem tiderne

Siden åbningen i 1898 har skiftende direktører sat deres præg på museets indsamlings-, forsknings- og formidlingsstrategi; og museets fysiske flytninger til nye lokaliteter har i tidens løb givet yderligere anledning til gentænkning af museets plads i samtiden og dets samspil med musiklivet i øvrigt (se Faktaboks 2).

1898-1965

I begrundelsen for oprettelsen af et musikhistorisk museum i København blev der lagt vægt på værdien af musikinstrumenter som middel til udbredelse af viden om tidligere tiders musikkulturer. De indsamlede instrumenter skulle efter istandsættelse bringes i spilbar stand, således at de kunne høres ved koncerter og demonstreres ved foredrag både på museet og udenfor. Under programoverskriften "Historisk Koncert" afholdt det nyåbnede museum i vinteren 1898 sin første koncert i Hornung & Møllers koncertsal i Bredgade,[7] hvor man kunne høre i alt 10 forskellige historiske strenge-, blæse- og tasteinstrumenter håndteret af fremtrædende musikere fra blandt andet Det Kongelige Kapel.

Musikhistorikeren Angul Hammerich var en engageret fortaler for de "gamle instrumenter", som han også inddrog i sin undervisning på universitetet. Traditionen for afholdelse af koncerter og koncertforedrag med originalinstrumenter udgjorde således en central del af formidlingen fra museets åbning i 1898 til Hammerichs død

7 Pianofirmaet Hornung & Møller (1851-1972) havde fra 1872-1972 til huse i Dehns Palæ, Bredgade 54. Koncertsalen med plads til ca. 200 tilhørere blev indviet i 1882 (hentet 22.10.2018 fra www.kb.dk/da/nb/samling/ma/fokus/horn.html).

i 1931 (Jensen 1998). De "Historiske Koncerter" fortsatte under Hammerichs efterfølger Godtfred Skjerne – museets direktør i årene 1931-1955 – ligesom omvisninger i udstillingen og demonstration af udvalgte instrumenter indgik i museets udadvendte virksomhed. Skjerne (1880-1955), der var uddannet jurist, var en anerkendt musikforsker med flere tillidshverv inden for dansk musikliv blandt andet som redaktør af tidsskriftet *Musik* (I-IX, 1917-1925).

Efter Skjernes død overgik direktørstillingen til dr.phil. Henrik Glahn (1919-2006). Glahn var i 1950 blevet ansat som adjunkt på *Musikvidenskabeligt Institut*, hvor han i 1967 blev udnævnt til professor; han bestred således de to poster sideløbende.[8] I 1980 overgik stillingen som direktør for museet til Mette Müller, og Henrik Glahn fortsatte som formand for museets bestyrelse frem til 1994.

Med Henrik Glahn som direktør for Musikhistorisk Museum i 1955 øgedes koncertaktiviteterne. Museets sæsonprogrammer fra årene 1960-1980 afspejler ikke kun Glahns interesse og ekspertise inden for europæisk renæssancemusik men også hans store internationale netværk. I 1960-1961 kunne museet således præsentere såvel danske musikere som musikere og ensembler fra Holland, Schweiz og Tyskland ved en række koncerter med renæssance- og barokmusik i centrum og med rod i den voksende *tidlig musik-bevægelse*. Et blik på sæsonprogrammerne fra 1960-1980 viser, at såvel professionelle som amatører fra det danske tidlig musik-miljø fik stadig mere plads i museets koncertvirksomhed, som også inkluderede koncerter, hvor danske og udenlandske musikere optrådte sammen, hvilket utvivlsomt har været inspirerende for miljøet (se Faktaboks 3).

Koncerterne blev afholdt i Kunstindustrimuseets foredragssal, og det var almindeligt at benytte museets historiske tasteinstrumenter. Selv efter Musikhistorisk Museums flytning til Reformert Kirkes præstegård i 1966 foregik de fleste af museets koncerter i Kunstindustrimuseet. Traditionen ophørte først, da Musikmuseet fik sin egen koncertsal i 1979. Præsentationen af de udenlandske kunstnere foregik ofte i samarbejde med andre musikinstitutioner herunder Danmarks Radio, Det Kgl. Danske Musikkonservatorium og flere af byens kirker.

1966-2010

Henrik Glahn investerede i sin direktørtid fra 1955 til 1980 mange kræfter og politisk tæft i at sikre museet egnede bygninger og tidssvarende permanente udstillinger. Det var også takket være hans indsats, at Carl Claudius' historiske Samling i 1977 kunne overdrages fra staten til den selvejende institution Musikhistorisk Museum.

Ved åbningen af Musikhistorisk Museum i 1966 i Reformert Kirkes tidligere præstegård brillerede museet med noget så avanceret som afspilning af musik leveret fra store båndoptagere placeret i præstegårdens kælder og afspillet fra højtalere skjult bag vægbeklædningen i udvalgte udstillingslokaler. Udstillingen var tilrettelagt som en kronologisk vandring gennem de europæiske musikinstrumenters historie fra Middel-

8 Glahn var i 1960 blandt de stiftende medlemmer af *The International Committee of Music Museums and Collections* (CIMCIM) i *The International Council of Museums* (ICOM) under UNESCO.

Fra venstre mod højre: Rainer Weber (dulzian, pommer, zink og blokfløjte), Ingolf Olsen (lut), Oliver Hirsch (altgambe), Jørn Jørkov (kontratenor), Jette Fredborg (basgambe) og Ture Bergstrøm (sordun). Rainer Weber var tysk bygger og restaurator af træblæseinstrumenter. Koncerten blev afholdt d. 1.12.1968, og programmet bestod af musik fra 14-1500-tallet. Få dage inden koncerten på museet havde ensemblet optrådt med nogenlunde samme program i Bistrup Kirke og Catherine Zachariassen ved orglet. Pressefoto optaget i museets renæssancerum i udstillingen i Reformert Kirkes præstegård, november 1968 – bemærk de museale "overtrækssko". Fotograf ukendt.

alder til midten af 1800-tallet. De formidlingsmæssige ideer og planerne bag opbygningen af den nye udstilling må i vid udstrækning tilskrives samspillet mellem Henrik Glahn og Mette Müller (1930-). Mette Müller, som var cand.mag. i musik og fransk, var inspektør i årene 1964-1980, hvorefter hun overtog stillingen som museets direktør i perioden 1980-1998.

Mette Müller var også drivkraften og den kreative hjerne bag de formidlingsmæssige tiltag efter udvidelsen i 1979. Udstillingen i præstegården var fortsat kronologisk organiseret – nu dog udvidet og styrket med instrumenter fra Claudius' samling.

Der var indrettet et rum til særudstillinger, foruden to små musikalske legerum til børn. Hertil kom, at afspilningen af musik i udstillingen overgik fra spolebåndoptagere og højtalere til kassettebåndafspillere med hovedtelefoner; båndafspillerne blev i 1995 afløst af CD-afspillere. De forbedrede pladsforhold gav også museet mulighed for at opfylde et længe næret ønske om en egen sal til afholdelse af koncerter og foredrag. Salen, som kunne rumme i alt 85 personer, blev et vigtigt omdrejningspunkt for samspillet mellem den levende musik og de udstillede genstande. Man kunne orientere sig om kommende koncerter og foredrag i museets sæsonprogram, der som regel

Uddrag af barokudstillingen efter nyindretningen i 1979. Foto: Kurt Larsen

I de nytilkomne huse, Åbenrå 26-30, var udstillingen tematisk opbygget.

Traditionel dansk folkemusik præsenteret i to små rum i Åbenrå 26, et fredet "ildebrandshus" fra omkring 1750. Foto: Kurt Larsen

bød på 8-10 arrangementer. Der indførtes månedlige omvisninger i udstillingen under overskriften "En Times Tid" og workshops for børn foruden skiftende tema- og særudstillinger i det dertil indrettede lokale.

I 1998 tiltrådte dr.phil. Lisbet Torp (1949-) stillingen som direktør efter 4 år på posten som museumsinspektør. Efter Musikmuseets sammenlægning med Nationalmuseet i 2006 fortsatte hun i en stilling som overinspektør. I årene 2008-2014 var hun initiativtager og drivkraft bag museets flytning og nyopstilling i det tidligere Radiohus. Lisbet Torp gik på pension i 2017.[9] Flere af de permanente temaudstillinger blev i løbet af disse år erstattet med andre temaer. Den kronologiske udstilling i præstegården forblev derimod stort set uændret frem til 2011, hvor planerne om flytning af museet begyndte at tage form. Koncerter og temaomvisninger var fortsat på programmet, fra 1994 var museet en fast del af Kulturnatten, og i årene 1998-2008 indgik museet i Copenhagen Jazzfestival.

I 2001 tog museet fat på et emne, man ikke tidligere havde behandlet – det rytmiske instrumentarium. Museet havde på det tidspunkt ingen egne instrumenter at bidrage med, og særudstillingen *STRØM TIL! – En udstilling om el-guitarer og el-basser* blev til i nært samarbejde med musikere, samlere, byggere og forhandlere, der udlånte deres instrumenter til udstillingen og bidrog med deres ekspertise.

Et udsnit af de i alt 150 el-guitarer og el-basser, som kunne ses i udstillingen STRØM TIL! (2001-2002). I udstillingen indgik 37 danskbyggede instrumenter, herunder ikoniske instrumenter som for eksempel D.A.D's "Raketbas" og Cartoons "Revolverguitar", foruden forstærkere og andet gear. Foto: Kurt Larsen

Forarbejdet til *STRØM TIL!* gav museets ansatte nyttig specialviden inden for denne instrumentgruppe (Torp 2001), og i 2004 kunne museet med ekstern rådgivning fra el-bassist Søren Koch indkøbe et større antal instrumenter til sammenstykning af et komplet pigtrådsinstrumentarium fra begyndelsen af 1960 til opstilling i den permanente udstilling.

Omvisninger har siden museets åbning i 1898 altid været en del af tilbuddet til voksne – og efter genåbningen i Reformert Kirkes præstegård i 1966 også til børn. I midten af 1990'erne tilbød museet musikeventyret *Den fortryllede skov*[10] som opsøgende skoleforestilling, og i skoleåret 2002-2003 gennemførte museet pilotprojektet *Det Klingende Museum* i samarbejde med Radiosymfoniorkestret, Det Kgl. Danske Musikkonservatorium, Rytmisk Musikkonservatorium og Skoletjenesten.

9 I perioden 2010-2016 var Lisbet Torp præsident for *The International Committee of Music Museums and Collections* (CIMCIM) i *The International Council of Museums* (ICOM) under UNESCO.

10 Med musik af Kurt Larsen og tekst af Lisbet Torp.

Rosenørns Allé 22, Konservatoriets og Musikmuseets hovedindgang. Foto: Kurt Larsen

I perioden 2011-2014 var Musikmuseet lukket for publikum for at give tid til nedpakning af husene i Åbenrå, ombygning af to etager i det tidligere Radiohus samt indretning af det nye museum.

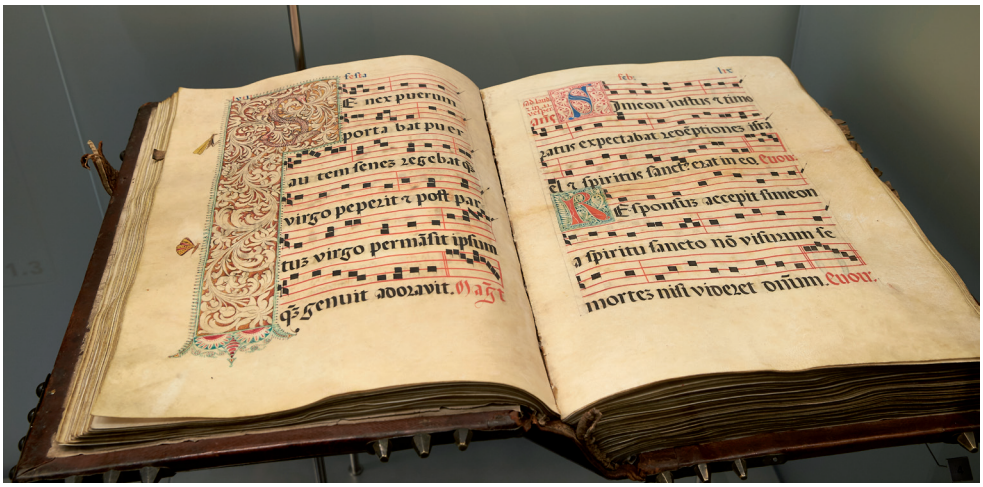
Musikmuseets forskningsbibliotek og arkiv

Musikmuseet har et omfattende bibliotek og arkiv, som helt fra museets oprettelse indtog en vigtig plads i samlingen. Af Musikhistorisk Museums første *Fortegnelse over Musikhistorisk Samlings Bibliothek* fra 1899 og de følgende år kan man således følge tilvæksten af bøger, noder og arkivalier. Fortegnelsen, udfærdiget af organist og klokkenist P.S. Rung-Keller (1879-1966), vidner med sine 43 indførsler om et bredt dækkende udvalg af litteratur om europæiske og ikke-europæiske musikinstrumenter, musikhistorie, instrumentskoler og kataloger fra udenlandske samlinger af musikinstrumenter. Hertil kommer mindst to liturgiske skrifter modtaget fra Carl Claudius, som tidligt havde en finger med i spillet og inden længe trådte ind i museets bestyrelse.

Ud over bøger, noder, arkivalier og billedkunst samlede både Angul Hammerich og Carl Claudius sjældne og kostbare hymnologiske manuskripter[11] og tryk.

Disse internationalt betydningsfulde samlinger af kirkelige nodeskrifter udgør i dag de ældste genstande i begge samlinger og er beskrevet i både Hammerichs og Claudius' kataloger (Hammerich 1909, 130-136; Hammerich 1911, 150-156; *Carl Claudius' Samling* … 1931, 394-412). Sidenhen har museets hymnologiske samling fået en til-

11 Hymnologi er læren om kirkesangens oprindelse, udforskning og udvikling.



Liturgisk skrift fra Carl Claudius' Samling. Det store antiphonarium er håndskrevet og er fremstillet i et franciskanerkloster i Rom i 1439. Foto: Jørgen Nielsen

vækst af koralbøger, melodibøger, salmebøger, hymnologisk litteratur og arkivalier fra salmeforsker, komponist og organist Ole Erland Thuner[12] (1886-1939), fra musikforsker og organist Søren Sørensen (1920-2001) og fra Henrik Glahn.

Hammerich og Claudius

Angul Hammerich lod Musikhistorisk Museums samlinger af arkivalier, billeder, fotos m.m. genstandsregistrere. En større samling af grammofonplader, *Dansk Grammofon-Bibliotek* – en gave fra Skandinavisk Grammofon Aktieselskab – er beskrevet kort i katalogen; samlingen har dog intet genstandsnummer, og tanken var, at den løbende skulle forøges.[13] Hammerich nævner desuden i sit forord til katalogen, at museet omfatter en bogsamling med specialværker om musikinstrumenter og om musikhistorie. Angul Hammerich og Carl Claudius indsamlede således de samme typer genstande, men på et tidspunkt, hvor det stadig var muligt at finde genstande til rimelige priser på markedet. Claudius beskriver selv sit syn på det at være samler – han er en "Konge i sin egen Samlings Rige" – og hvordan det omkring 1900 var et godt tidspunkt at samle musikinstrumenter (Claudius 1921, 29).

Carl Claudius var ikke musikvidenskabsmand, men samler om en hals. Da han øjensynligt samlede for sin fornøjelses skyld, kunne han tillade sig at købe efter egen smag og lyst, og dét har han tydeligvis gjort, vel ofte når konsulembedet bragte ham til udlandet. Såvel hans samling af musikinstrumenter som hans samling af bøger og noder afspejler, at han gik bevidst og målrettet efter deciderede samlerobjekter. I

12 Forfatterne takker organist Inge Bønnerup for oplysninger om O.E. Thuner

13 Pladesamlingen findes naturligvis stadig i Musikmuseets samlinger, men nu om stunder indsamler museet ikke lydbærende materialer i større stil. Ansvaret for at dokumentere dansk lydhistorie påhviler Det Kongelige Bibliotek – Aarhus. Musikmuseets lydbærende materiale relaterer sig typisk direkte til genstande og arkiver i museets samlinger.

Claudius' Samling finder man også 180 såkaldte RISM-værker – trykte og håndskrevne noder og teoretiske værker fra før 1800. Musikmuseets samling af RISM-værker omfatter i dag 1.142 titler, som alle er registreret som værende af Enestående National Betydning (ENB). Omfanget af Claudius' samling af bøger og noder udgør 1.255 titler, som – bortset fra de hymnologiske skrifter – ikke er registreret i hans katalog over samlingen.

Angul Hammerich havde fået Danmarks første filosofiske doktorgrad i musik på sin afhandling om musikken ved Christian IV's hof (Jensen 2002, 479-480). Hammerich blev den første docent i musikhistorie ved Københavns Universitet; et embede, han besad i årene 1896-1922. Musikvidenskab var blevet oprettet som fag ved Københavns Universitet i 1895 efter tysk forbillede og var på det tidspunkt ungt som humanistisk universitetsfag ("Musikvidenskab" 1987, 60-61).

Samlingerne i Musikhistorisk Museum blev således grundlagt efter ganske andre indsamlingsprincipper end hos Claudius, nemlig systematisk efter instrumenttyper, hvilket afspejler sig i Musikhistorisk Museums bibliotek. Her var biblioteket fra begyndelsen et forskningsbibliotek, som i høj grad var funderet på speciallitteratur om musikvidenskab, altså blandt andet musikhistorie og organologi.

Arkiverne, bøgerne og musikikonografien

Musikmuseets samlinger af original billedkunst – blandt andet malerier, tegninger og stik – er en del af arkivet. I Musikmuseets udstilling finder man adskillige malerier, kobberstik og tegninger. Musikikonografi er vigtig for forståelsen, idet gengivelser af musikinstrumenter og musikalske scener vidner om praksis og kultur på et givent tidspunkt. Et maleri kan således – i mange tilfælde bedre og mere præcist end en udstillingstekst – sætte udstillede musikinstrumenter i relief.

Også materialer fra museets bibliotek og arkiv indtager i dag en fremtrædende plads i udstillingen; musikalier og arkivalier sætter på samme vis som billedkunst forskellige tiders musikpraksis i perspektiv.

Desuden tjener materialerne til – delvis som et slags politisk statement – at understrege, at museets bibliotek og arkiv er en integreret del af samlingerne. Herved skiller Musikmuseet sig ud fra de fleste musikmuseer i udlandet.

Materialetyper

Musikmuseets formål er at belyse og dokumentere dansk musik og musikliv i særdeleshed, og det afspejler sig naturligvis i museets forskningsbibliotek og arkiv,[14] som dog også antager det brede verdensperspektiv. På læsesalen (med mediatek) kan man fordybe sig i museets omfattende håndbibliotek med speciallitteratur på adskillige sprog om musikinstrumenter, musikhistorie, musikteori, musikbiografier og musikteoretiske værker (de tidligste fra 1500-tallet). Dansk musikliv belyses gennem omfattende person- og institutionsarkiver; i hovedoverskrifter i form af små og store arkiver, breve, dagbogsoptegnelser, scrap- og stambøger, fotografier (og andre portrætformer med personer og musikinstrumenter som motiver), koncertprogrammer fra ca. 1850

14 Den følgende tekst er delvis baseret på beskrivelsen af Musikmuseets bibliotek og arkiv udarbejdet til prospektet i forbindelse med flytningen og nyopstillingen af Musikmuseet.

og frem samt omfattende udklipssamlinger foruden enkelte private lydoptagelser. Museet indsamler kun lydbærende materiale med direkte relation til samlingerne.

Nodesamlingen omfatter såvel trykte som håndskrevne noder fra 1000-tallet og frem. Fra Hammerichs og Claudius' tid findes en stor samling af nodeautografer af især danske komponister, blandt andet ikke tidligere udgivet musik, som kan danne – og i flere tilfælde *har* dannet – grundlag for repertoireudvidelse for nodeforlag og musikere. I samlingen af trykte noder er også titler, som udelukkende findes i Musikmuseets samlinger, idet pligtaflevering af noder til Det Kongelige Bibliotek først blev indført ved lov i 1902.[15]

Tidsskriftsamlingen indeholder danske og udenlandske periodica fra 1700-tallet og frem i form af både løbende og ældre abonnementer, hvoraf flere skrifter ikke findes andre steder i landet. Musikmuseet lægger desuden hus til Det Danske Orgelselskabs store samling af orgeltidsskrifter fra hele verden. Hertil kommer en komplet og løbende registrering af og materiale om samtlige orgler i Danmark, varetaget af Den Danske Orgelregistrant, som er indlejret i Musikmuseet.

Det er tillige muligt at studere tekniske tegninger og opmålinger af musikinstrumenter i Musikmuseets samlinger. Musikmuseet har jævnligt besøg af forskere og instrumentbyggere, som ønsker at opmåle et instrument med det formål at publicere en artikel eller en bog – eller at bygge en kopi af instrumentet. Museets genstandsarkiv er således levende og forøges løbende.

Museets bibliotek vokser i form af indkøb af den nyeste litteratur inden for organologi foruden gaver fra gavmilde givere, heriblandt *Magister Jürgen Balzers Fond* og *Musikhistorisk Museum og Carl Claudius' Samlings Fond*, med hvis støtte museet har kunnet anskaffe bogværker, hvis pris ligger ud over dets begrænsede biblioteksbudget. Tit og ofte modtager museets bibliotek og arkiv gaver fra offentligheden; i hvert enkelt tilfælde tages nøje stilling til materialets proveniens og historiske betydning for eftertiden, idet museet skal tage højde for såvel pladsforhold som konserveringsbehov på længere sigt.

Brugerne af museets bibliotek og arkiv er en mangefacetteret gruppe, der spænder fra skolebørn og gymnasieelever over almindeligt musikinteresserede til forskere og instrumentbyggere fra ind- og udland. Materialer i Musikmuseets forskningsbibliotek og arkiv er søgbare i form af bibliografiske poster i onlinekatalogen via Musikmuseets del af Nationalmuseets hjemmeside. Musikmuseets biblioteks- og arkivdatabase er en del af REX-fællesskabet med *Det Kongelige Bibliotek* som vært. Materialer i Musikmuseets bibliotek og arkiv kan desuden søges via Bibliotek.dk. Musikmuseets faginspektører besvarer såvel fysiske som skriftlige henvendelser inden for museets områder og samlinger.

Museets publikationer

Musikmuseets egne publikationer omfatter fra gammel tid Hammerichs katalog over samlingerne fra 1909, sidenhen udgivet på tysk i 1911 i en udvidet version, og Claudius' katalog fra 1931. Musikhistorisk Museums kataloger står som et øjebliksbillede af

15 Specialkonsulent ved Det Kongelige Bibliotek Anne Ørbæk Jensen takkes for oplysninger om *Lov om pligtaflevering af noder*, maj 1902 (se også Jürgensen 1998).

Billedkunst i Musikmuseets udstilling, i centrum ses Reinhold Timms maleri fra perioden 1622/1625 af Christian IV's musikanter. Foto: Jørgen Nielsen

H.C. Lumbyes trompeterbrev fra 1825. Tivolis første musikdirektør H.C. Lumbye (1810-1874) var uddannet trompetist og var i mange år ansat som militærmusiker ved Hestgarden i København. Som 15-årig blev H.C. Lumbye udlært trompeter ved Fyenske Regiment i Odense og fik sit "svendebrev". Trompeterbrevet var samtidig Lumbyes ansættelsesbrev ved regimentet. Foto: John Lee

samlingens art på det givne tidspunkt, medens Claudius' katalog giver det fulde billede, fordi det udkom på et tidspunkt, hvor hans samling ikke kunne vokse yderligere, eftersom han døde i 1931. Museet har ikke udgivet samlingskataloger siden 1911, men der arbejdes p.t. på et såkaldt highlight-katalog med udvalgte genstande i museets nyopstillede udstilling.

Musikhistorisk Museum har fra 1969 udgivet større og mindre kataloger i forbindelse med særudstillinger, og i 1982 udkom museets første skrift i serien *Meddelelser fra Musikhistorisk Museum og Carl Claudius' Samling* med beskrivelser af nyerhvervelser, forskning og andre museumsrelaterede emner og begivenheder.

Musikmuseets bibliotek og arkiv rummer masser af materiale til videre udforskning – der er med andre ord grobund for specialeskrivning og ph.d.-afhandlinger, ligesom musikere kan finde materiale om blandt andet opførelsespraksis. Med de mange typer brugere in mente udgør museets bibliotek og arkiv en kilde til læring inden for alle aspekter af musik som kulturelt udtryk.

Coda. Et museum er aldrig færdigt – eller bør i hvert fald ikke være det …[16]

En organisationsændring har i 2017 medført en opdeling mellem de to hovedområder **samlinger** og **formidling** fordelt på museets medarbejdere. Den organisatoriske forandring har som et positivt resultat blandt andet medført en væsentlig opnormering på formidlings- og undervisningsområdet, hvilket åbner helt nye muligheder for udvikling af området. Med den nye formidlingsindsats har museet valgt at fokusere på undervisning af børn og unge samt andre grupper i hverdagene. Til gengæld vil der fremover være events og aktivitetstilbud i udstillingen i weekender med det formål at tiltrække flere individuelle besøgende.

Nationalmuseets beslutning om at begrænse Musikmuseets åbningstider skal ses på baggrund af de statslige besparelser på akkumulerende 2 % årligt i perioden 2016-2020 (det såkaldte omprioriteringsbidrag) kombineret med et lavere besøgstal på hverdage end forventet siden museets genåbning i 2014.

Der er ingen tvivl om, at Musikmuseet i de kommende år vil stå over for udfordringer i form af nye udefrakommende krav og i mødet med skiftende tiders strømninger – udfordringer, som vil kræve både åbenhed og fleksibilitet.

Referencer

Carl Claudius' Samling af gamle Musikinstrumenter / Collection Carl Claudius, Beskrivende Katalog udgivet posthumt ved Godtfred Skjerne. 1931. København: Levin & Munksgaards Forlag.

Claudius, Carl. "Om Samlere." 1921. In *Musik. Tidsskrift for Tonekunst*, 5. Aargang, Nr. 3, redigeret af Godtfred Skjerne, 29-34. København.

16 Citat fra direktør Henrik Glahns åbningstale ved indvielsen af det nye Musikhistoriske Museum i Reformert Kirkes tidligere præstegård i 1966

Dysthe, Olga, Nana Bernhardt og Line Esbjørn. 2012. *Dialogbaseret undervisning – kunstmuseet som læringsrum*. Bergen: Unge Pædagoger.

Falcon Møller, Dorthe. 1983. *Danske instrumentbyggere 1770-1850. En erhvervshistorisk og biografisk fremstilling.* København: G.E.C. Gad.

Fink-Jensen, Kirsten og Anne Maj Nielsen. 2009. *Æstetiske læreprocesser – i teori og praksis.* Danmark: Billesø og Baltzer.

Hammerich, Angul. 1909. *Musikhistorisk Museum. Beskrivende illustreret Katalog*. København.

Hammerich, Angul. 1911. *Das musikhistorische Museum zu Kopenhagen. Beschreibender Katalog*. Kopenhagen.

Jensen, Anne Ørbæk. 1998. "Disse monumenter ere jo ikke stene." In *Musikkens tjenere. Instrument – forsker – musiker, Meddelelser fra Musikhistorisk Museum og Carl Claudius' Samling VI*: *1898-1998*, redigeret af Mette Müller og Lisbet Torp, 33-69. København: Museum Tusculanum Press.

Jensen, Anne Ørbæk. 2002. "Angul Hammerich." In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, begründet von Friedrich Blume, zweite, neubearbeitete Ausgabe hrsg. von Ludwig Finscher. Personenteil, Bd. 8. Kassel: Bärenreiter.

Jürgensen, Knud-Arne. 1998. "(Af)levering af musiktryk i Danmark – i lyst, pligt og nød". In *Den trykte kulturarv. Pligtaflevering gennem 300 år*, redigeret af Henrik Horstbøll og John T. Lauridsen, 169-194. København.

Knudsen, Lars Emmerik Damgaard. 2009. "At lære fra kroppen." In *Læring og erkendelse*, redigeret af Merete Wiberg, Maziar Etemadi, Michael Paulsen, Søren Harnow Klausen, 137-66. Aalborg: Aalborg Universitetsforlag.

Krogh, Torben. 1979-1984. "Godtfred Skjerne". In Dansk Biografisk Leksikon, 3. udg. København: Gyldendal. Hentet 4. juni 2018 fra http://denstoredanske.dk/index.php?sideId=297501

Martens, Marie. 2010. "Bibliotek og Arkiv." In *Musikmuseet i Nye omgivelser*, redigeret af Lisbet Torp et al., 41-45. København.

"Musikvidenskab." 1987. In *Gads Musikleksikon*, M-Å, 2. reviderede udgave, redigeret af Søren Sørensen et al. København: G.E.C. Gad.

Müller, Mette. 1982. "Musikhistorisk Museum og Carl Claudius' Samling." In *Musikhistorisk Museum og Carl Claudius' Samling 1980/81*, redigeret af Mette Müller, 4-22. København.

Rasmussen, Holger. 1979. *Bernhard Olsen. Virke og Værker*, *Folkelivsstudier 6*, 213-14. København: Nationalmuseet.

Reventlow, Sibylle. 1983. *MUSIK på FYN blandt kendere og liebhavere.* København: G.E.C. Gad.

Torp, Lisbet. 2001. *STRØM TIL! En udstilling om el-guitarer og el-basser*, redigeret af Lisbet Torp. København.

Torp, Lisbet. 2006. "Musik skal der til!". In *NYT 111*, redigeret af Bodil Bundgaard Rasmussen, 4-9. København: Nationalmuseet.

Torp, Lisbet. 2010. "Musikmuseet og dets huse." In *Meddelelser fra Musikmuseet XI 2007-2009*, redigeret af Lisbet Torp, 88-119. København.

FAKTABOKS 1 – Udvalgte udstillinger i perioden 1966 -2014

1966	Åbning af nye permanente udstillinger i Åbenrå 32-34
1969	Classical Indian Musical Instruments (i samarbejde med musiketnolog Erik Kirchheiner)
1971	Træk og tryk og pust og sug – fra asiatisk mundorgel til europæisk harmonika
1972	From Bone Pipe and Cattle Horn to Fiddle and Psaltery
1975	Musik og mennesker i Thailands bjerge (i samarbejde med musiketnolog Hans Peter Larsen)
1979	Åbning af nye permanente udstillinger i Åbenrå 26-34
1980	Musikinstrumenter i Kina, Japan og Korea
1980	Kvinder komponerer
1982	Musical Instruments from Africa South of the Sahara (i samarbejde med etnograf Åke Norborg)
1982	Joseph Haydn 1982. Vandreudstilling
1985	Heinrich Schütz og Danmark
1987	På sporet af lyden. En udstilling om optagelse og gengivelse af musik
1988	Christian IV og Europa (deltagelse i den 19. Europarådsudstilling, Danmark 1988, på Kronborg)
1990	MASSER AF MESSING – en udstilling om trompetinstrumenter (i samarbejde med bl.a. Det Danske Trompeterlaug)
1991	Mandolin i Danmark – En udstilling om instrumentets byggere, brugere og betydning
1992	Musik og reklame
1993	Harpens kraft / The Power of the Harp
1996	Musik på væven – Charlotte Schrøder på Musikhistorisk Museum
1999	Stadsmusikanter i Danmark (i samarbejde med Jens Henrik Koudal, Dansk Folkemindesamling). Vandreudstilling
2001	STRØM TIL! – En udstilling om el-guitarer og el-basser (i samarbejde med musikere, samlere, byggere og forhandlere)
2003	MUSIK TIL SALG. Dansk lyd i hundrede år – En udstilling om Den Danske Musikbranche 1903-2003 (i samarbejde med Morten Hein og Søren A. Olsen). Vandreudstilling
2005	Det danske klaver – fra piano til forte (i samarbejde med bl.a. Dorthe Falcon Møller og Bach Klaver & Flygler)
2014	Åbning af nye permanente udstillinger i det tidligere Radiohus i Rosenørns Allé

FAKTABOKS 2 – Musikmuseets historie 1898-2014

1898	Den selvejende institution Musikhistorisk Museum åbner i lånte lokaler i Kunstindustrimuseets bygning ved Rådhuspladsen.
1926	Musikhistorisk Museum følger med Kunstindustrimuseet til Bredgade.
1931	Museets første direktør, Angul Hammerich, dør.
1931	Privatsamleren, fabrikant Carl Claudius, dør. Han har inden sin død testamenteret sin store samling til staten.
1965	Musikhistorisk Museum flytter til gaden Åbenrå 32-34, Reformert Kirkes tidligere præstegård.
1966	Musikhistorisk Museum åbner for publikum i egen museumsbygning.
1977	Musikhistorisk Museum og Carl Claudius' musikhistoriske Samling sammenlægges til ét museum. Museet skifter navn til Musikhistorisk Museum og Carl Claudius' Samling.
1979	Museet udvider med nabohusene Åbenrå 26-30.
2006	Musikhistorisk Museum og Carl Claudius' Samling bliver en del af Nationalmuseet, og museet ændrer navn til Musikmuseet – Musikhistorisk Museum & Carl Claudius' Samling.
2014	Musikmuseet åbner i nyindrettede lokaler i det tidligere Radiohus i Rosenørns Allé og bliver nærmeste nabo til Det Kongelige Danske Musikkonservatorium, som flyttede ind i bygningen i 2008.

FAKTABOKS 3 –Udvalgte musikere 1960-1981

Middelalder – Renæssance – Barokmusik

1960	Viola da gamba-kvartet fra Schola Cantorum Basiliensis med bl.a. August Wenzinger
1961	Kammermusik-Trio Köln
1961	Musica da Camera, Basel
1961	Alfred Deller (kontratenor), England, og Finn Reiff (orgel) i Frederiksberg Kirke
1961	Kammermusikkreis Ferdinand Conrad, Tyskland
1961	Gustav Leonhardt (cembalo), Marie Leonhardt og Lars Frydén (barokvioliner), Holland
1962	Das Lauten Collegium, Tyskland
1962	Italiensk barokmusik: Christine Philipsen og Gurli Plesner (sang), Gunner Frederiksen og Thomas Rosenberg (viola da gamba), Karl Johan Isaksen (cembalo)
1962	Fransk barokmusik: Liselotte Selbiger (cembalo), Asta Ejvin Andersen (spinet), Ejvin Andersen (viola d'amore) og gambekvartet: Thomas Rosenberg, Hilmer Vigandt Nielsen, Charlotte Alstrup og Jørgen Glode
1963	Koret "Cantilena" (dir. Tamás Vetö), Mogens Johansen (bas), Jette Fredborg (viola da gamba), Jørn Jørkov (lut), Uffe Zachariassen (cembalo)
1963	Alfred Deller (kontratenor), England, Robert Conant (cembalo), USA
1963	Studio der Frühen Musik, München
1964	Viola da gamba-kvartet fra Schola Cantorum Basiliensis med bl.a. August Wenzinger
1964	The Julian Bream Consort, Enland (koncert i Odd Fellow Palæet i samarbejde med Gymnamusa)
1964	Kammertrio Köln
1964	Det danske Renaissance-kapel under ledelse af Ebbe Knudsen
1965	Capella Hafniensis under ledelse af Aksel H. Mathiesen
1965	Studio der frühen Musik, München
1965	Frans Brüggen (blokfløjte) og Gustav Leonhardt (cembalo), Amsterdam
1965	René Rosso (sang og vielle), Schweiz
1965	Jill Nott-Bower (sang) og Robert Spencer (lut, theorbe, chittarone, guitar), England
1965	Mariolina De Robertis (cembalo) og Angelo Stefanato (violin), Italien
1966	Joan Benson (clavichord), USA
1966	Alfred Deller (kontratenor), England, Uffe Zachariassen (cembalo) og Viola da gamba-kvartet fra Schola Cantorum Basiliensis med bl.a. August Wenzinger
1966	Helga Gammeltoft-Hansen (viola d'amore), Asta Ejvin Andersen (cembalo), Ejvin Andersen (viola d'amore og clavichord), Jørgen Glode (viola da gamba)

1967	Concentus Musicus Wien – Ensemble für alte Musik, Wien
1967	Studio der frühen Musik, München
1968	Sertum Musicale Coloniense, Køln
1968	Rainer Weber (bas-dulzian, pommer, tenor-zink og tenorblokfløjte), Tyskland, Jørn Jørkov (kontratenor), Ingolf Olsen (lut), Oliver Hirsch (altgambe), Jette Fredborg (basgambe) og Ture Bergstrøm (tenor-sordun)
1968	Jørn Jørkov (kontratenor), Ingolf Olsen (lut), gambekvartet: Charlotte Alstrup (diskant), Lone Vigand (alt), Jette Fredborg (bas), Jacob Rehling (bas) samt Uffe Zachariassen (cembalo)
1968	Ralph Kilpatrick (cembalo), England
1969	Berliner Ensemble für alte Musik
1969	Charlotte Alstrup (viola da gamba), Toke Lund Christiansen (tværfløjte), Per-Olof Johnson (lut og guitar), Knud Aage Larsen (viola d'amore), Catherina Zachariassen (cembalo)
1970	Syntagma Musicum – Amsterdam
1972	Medlemmer af Schola Cantorum Basiliensis med bl.a. August Wenzinger
1972	The Early Music Consort of London
1973	Eduard Melkus (violin), Wien, Yngve Trede (cembalo) og Lars Geisler (cello)
1974	Ars Viva: Susanne Ejvin Paltbo (mezzosopran), Kerstin Widengaard (cello), Ulla Wijk (blokfløjte), [Uffe] Eilif Zachariassen (cembalo)
1974	Camerata Hafniensis, Danmark: blandet renæssanceensemble
1975	Sigiswald Kuijken (barokviolin og viola da gamba), Jeanne Vandermeer (barokviolin), René Jacobs (kontratenor), Wieland Kuijken (viola da gamba), Robert Kohnen (cembalo), Belgien
1975	Bruce Haynes (obo og klarinet) og Naoyuke Otake (blokføjte og fagot), Belgien, Eva Legène Andersson (blokfløjte) og Karen Englund (cembalo)
1975	Colin Tilney (cembalo), England
1976	Den danske Violonbande: Troels Svendsen (violin), Jørgen Buhl Pedersen (violin), Wim Ten Have (viola), Dijcke Koster (cello), Karen Englund (cembalo)
1980/81	Omvisninger i udstillingen og foredrag i samarbejde med Center for Historisk Musik. Medvirkende bl.a. Lars Ulrik Mortensen, Jesper Bøje Christensen, Ture Bergstrøm, Troels Svendsen, Charlotte Lund Christiansen, Toke Lund Christiansen, Wim Ten Have, Merethe Westergaard, Christian Ancher Grøn og Den danske Saxofonkvartet

RASMUS REX PEDERSEN

Musikbranchen i Danmark

Introduktion

Denne artikel redegør for organiseringen af musikbranchen i Danmark som et netværk af institutioner, der skaber, distribuerer, formidler, arrangerer og forvalter rettigheder relateret til musik. Artiklen bidrager derudover med analytiske perspektiver på, hvordan danske aktører bliver påvirket af globaliseringen af musikbranchen og ændrede internationale branchestrukturer. Forståelsen af musikbranchen som et netværk, snarere end som en sammenhængende industri eller værdikæde, fungerer i den henseende som en fleksibel analyseramme, som kan hjælpe til at rumme betydelige forskelligheder i enkelte aktørers tilgange til deres roller såvel som overlap i arbejdsopgaver på tværs af forskellige grupper af aktører.

Artiklen tager udgangspunkt i en inddeling af musikbranchen i tre overordnede industrier for hhv. indspillet musik, livemusik og rettighedsforvaltning, men branchens netværksstruktur og dynamik gør, at de enkelte aktører ofte agerer på tværs af disse skel, hvilket i visse tilfælde udvisker grænserne mellem musikindustrierne.

I et internationalt perspektiv findes der betydningsfuld forskning, som analyserer organiseringen af musikbranchen i et sociologisk perspektiv (se eksempelvis Frith 2001; Hesmondhalgh 2012; Negus 1993, 1997; Toynbee 2000; Wikström 2013). Denne litteratur tager imidlertid udgangspunkt i populærmusikkens globale centre i Storbritannien og USA og behandler således ikke de specifikke vilkår og problemstillinger, som gør sig gældende for musikbrancher i mindre lande, som på én gang er fokuseret på små nationale markeder og samtidig indgår i en globaliseret musikøkonomi. En betydelig undtagelse fra dette er Wallis og Malms bog *Big Sounds From Small Peoples: The Music Industry in Small Countries* (1984).

Litteraturen specifikt om musikbranchen i Danmark er yderst begrænset. I 2000'erne var Mark Lorenzen forfatter til flere væsentlige bidrag, som undersøgte musikbranchen som et led i et overordnet fokus på organisation og økonomi i de kreative erhverv (Lorenzen og Frederiksen 2005; Lorenzen og Frederiksen 2003). Fabian Holt har bidraget med vigtige perspektiver på den danske musikbranche som et led i en analyse af strukturelle forandringer på et makroplan i det nordiske musiklandskab gennem såvel akademiske artikler som gennem bidrag til konsulentrapporter (se eksempelvis Holt 2017; NIRAS 2010). I anden halvdel af 2010'erne har jeg desuden selv bidraget med undersøgelser af digitaliseringens konsekvenser for musikere i relation til organisation, kommunikation og kreativt arbejde (R.R. Pedersen 2014; R.R. Pedersen 2015; R.R. Pedersen 2016; R.R. Pedersen 2018). Det samlede billede af litteraturen om musikbranchen i Danmark er imidlertid, at den er båret af enkeltpersoners ind-

sats. Den eksisterende litteratur om musikbranchen i Danmark er således formet af fokuserede forskningsagendaer, men uden en fælles, overordnet institutionel rammesætning og prioritering. En af konsekvenserne af dette er, at der mangler en sammenhængende redegørelse for de indbyrdes relationer mellem de institutioner, som udgør musikbranchen i Danmark.

Denne artikel søger at etablere en grundlæggende forståelse af organiseringen af musikbranchen i Danmark, som kan danne fundament for analyser på tværs af forskningsmæssige interesseområder. Derfor redegør en betydelig del af artiklen for de væsentligste institutioner i den danske musikbranche, med et særligt fokus på at beskrive de funktioner, de varetager og at kortlægge deres indbyrdes relationer. Dette ses som en nødvendighed for at kunne give et overblik over de forskelligartede aktiviteter, som spiller sammen for at gøre musikken til et bæredygtigt kommercielt marked. Det tjener derudover også det formål at beskrive de specifikke aktører, som opererer i den danske musikbranche, for nok er musikbranchen globalt forankret, men den er samtidig befolket af en mangfoldighed af lokale aktører, som til tider indholdsudfylder deres roller forskelligt fra lignende aktører i andre lande. Redegørelsen er derfor nødvendig for en forståelse af de særegne kendetegn ved musikbranchen i Danmark. Den danner desuden grundlag for en analyse af musikbranchen i Danmark fra et netværksperspektiv og med et analytisk fokus på forandringer i såvel den interne organisering som den danske branches position i en global kontekst. Analysen bliver udviklet i dialog med eksisterende forskning i musikbranchens organisering i et internationalt perspektiv.

Metodisk og teoretisk ramme: musikbranchen som et netværk

På det empiriske plan trækker artiklen i høj grad på information om musikbranchens vilkår, struktur og organisering, som stammer fra konsulentrapporter samt internt og eksternt orienterede undersøgelser foretaget af interesseorganisationer fra branchen. Derudover trækkes der på viden indsamlet gennem formelle og uformelle interviews med en lang række aktører fra musikbranchen gennemført i perioden siden 2012 og på den viden, jeg har oparbejdet i min egenskab af underviser på uddannelsen i Music Management ved Rytmisk Musikkonservatorium. En betydelig del af artiklens empiriske og analytiske udgangspunkt er skabt internt i branchen, hvilket privilegerer interne forståelser af branchen, typisk fra et instrumentelt perspektiv, og med en politisk og/eller økonomisk agenda. Derfor har jeg i arbejdet med artiklen også løbende perspektiveret til international forskning.

En udbredt tilgang er at behandle musikbranchen som sammenfattet af tre delindustrier (Hesmondhalgh 2012, 17; Rogers 2013, 15; Wikström 2009, 49). Denne analyse af de danske musikbrancheinstitutioner er også inddelt i tre primære dele, som beskæftiger sig med henholdsvis markederne for salg af *indspillet musik, livemusik og rettighedsforvaltning*. Tidlige analyser af musikbranchen byggede på en forståelse af, at branchens fremkomst var affødt af en teknologisk udvikling inden for produktion og distribution af musik, som medvirkede til at omforme musikken til håndgribe-

lige produkter (noder og fonogrammer), som kunne masseproduceres (Adorno 1990; Horkheimer og Adorno 2006; Hirsch 1972).

Dette har ført til, at forskere ofte har haft en tendens til at fokusere på markederne for indspillet musik og noder (se fx Burnett 1996). Denne tilgang overser imidlertid markedet for livemusik, og selvom der er betydelige forskelle på de organisatoriske og økonomiske rammer og på varens karakter, er livemusik en central del af branchen i både økonomisk og kulturel forstand.

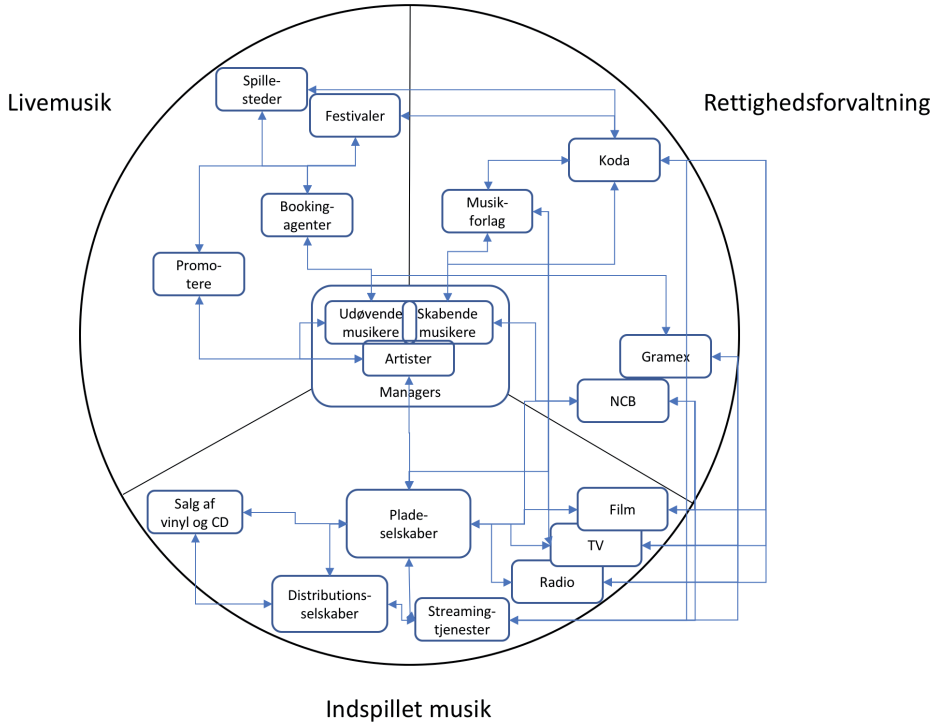
Dette indikerer et behov for at nuancere forståelsen af musikbranchen som en sammenhængende musikindustri (i ental). I stedet må man betragte musikbranchen som flere gensidigt relaterede industrier: "When we go looking for unity inside a music industry, we should instead assume a polymorphous set of relations among radically different industries and concerns, especially when we analyze economic activity around or through music. There is no 'music industry.' There are many industries with many relationships to music" (Sterne 2014, 53).

Tredelingen er dog heller ikke uproblematisk, da der er betydelige overlap imellem de enkelte markeder. Man kan argumentere for, at alle musikindustrier handler om rettighedsudnyttelse (Wikström 2009). Inddelingen ligger imidlertid i forlængelse af tre primære måder at søge økonomisk udnyttelse af musik på: 1) som indspillet musik, der, som materielt eller immaterielt produkt, sælges til en forbruger, 2) som oplevelser, hvor musikken danner omdrejningspunkt for koncerter og andre events, og 3) som musikværker, der danner grundlag for indspilninger og andre fremførelser af musik.

Patrik Wikström foreslår, inspireret af Negus (Negus 1992), at definere musikbranchen som "those companies concerned with developing musical content and personalities which can be communicated across multiple media" (Wikström 2009, 49). Netop musikkens bevægelse på tværs af medier betoner de komplekse sammenhænge i musikbranchen, hvor relationerne mellem aktørerne i de forskellige musikindustrier er åbne og dynamiske og derfor er svære at karakterisere entydigt.

Fra et markedsperspektiv kan det give mening at fokusere på pengenes vej gennem de indbyrdes relationer mellem institutioner i musikbranchen, således som eksempelvis Tschmuck (Tschmuck 2017) gør det. Dette perspektiv nedtoner betydningen af musikkens vej fra musiker til forbruger, som ellers har været en dominerende tilgang inden for musikbrancheforskningen. Her har der været en bevægelse fra en lineær tilgang, som opfattede musikbranchen som struktureret omkring en række gatekeeping-aktiviteter (Hirsch 1972), til en mere kompleks forståelse af brancheaktører som kulturelle mellemled (Negus 1992). Fælles for de sidstnævnte er, at de primært fokuserer på gensidige relationer internt i de enkelte musikindustrier.

En anden mulighed er at fokusere på relationer i en bredere forstand. Musikbranchen kan fra dette perspektiv beskrives som et sammenhængende sæt af netværk inden for kreativitet, reproduktion, distribution og forbrug (Leyshon 2001), hvilket lægger vægten på de mange indbyrdes relationer, som danner baggrund for musikkens vej fra musiker til forbruger. Et andet bud på den netværksorienterede tilgang er at forstå musikbranchen som løst forbundne systemer, hvor forbindelserne er stærkere internt i de enkelte systemer end eksternt (Burnett og Weber 1989 refereret i Wikström 2009).



Figur 1: Netværk over markedsrelationer i musikbranchen i Danmark

Det er min opfattelse, at forståelsen af musikbranchen som netværk er egnet til at forstå de komplekse institutionelle relationer i den danske musikbranche.

Figur 1 illustrerer den forståelsesmæssige ramme omkring musikbranchen i Danmark, som denne artikel anlægger. Som modellen viser, kan der identificeres industrispecifikke netværk, men der er også betydelige netværksrelationer på tværs af branchens enkelte delindustrier. Figuren bør ikke ses som en fyldestgørende illustration af branchens netværk, men bør ses som en overordnet visualisering af branchens gensidigt overlappende delindustrier. Sådanne konceptuelle repræsentationer, som søger at indfange organiseringen af musikbranchen, bliver ofte mangelfulde. Enten ved at fremstille musikbranchen som lineært organiseret (Hirsch 1972) eller ved at overse centrale institutioner i branchen, såsom rettighedsforvaltning (Burnett og Weber 1989) eller liveindustrien (Leyshon 2001). En væsentlig pointe i figuren er, at musikerne betragtes som centralt placerede i branchen. Dette står i kontrast til andre modeller, som ofte placerer musikerne i periferien. Modellen tydeliggør, at branchens delindustrier først og fremmest er bundet sammen af, at de hver især beskæftiger sig med at udvikle og levere musikalske oplevelser til et publikum. Det, som binder disse aktiviteter sammen, er i høj grad, at musikerne, såvel som den musik, de skaber, opbygger deres kulturelle og markedsmæssige værdi ved at søge synergier på tværs af delindustrierne.

Figur 1 illustrerer således de aktører, som jeg har valgt at fokusere på og deres gensidige markedsrelationer på tværs af industrierne for indspillet musik, livemusik og rettighedsforvaltning. På de kommende sider vil jeg gennemgå de enkelte aktørers virkeområder samt relationerne internt mellem aktører i de enkelte industrier og eksternt mellem industrierne. Jeg vil endvidere løbende perspektivere de enkelte aktørers relationer til internationale netværk.

Industrien for indspillet musik

Historisk set har der været en uheldig tendens til at bruge begrebet musikindustrien som et synonym for pladeindustrien. På mange måder er det forståeligt, da pladeindustrien i hvert fald siden midten af det 20. århundrede har haft en helt central rolle i udbredelsen af populærmusik. Jeg har valgt at behandle denne under en mere overordnet ramme som industrien for indspillet musik. Betegnelsen imødekommer flere udviklinger i markedet: For det første er produktionen af egentlige fysiske plader i CD- eller LP-format efterhånden kun en marginal del af pladeindustrien (IFPI Danmark 2017). For det andet kommer indtægterne fra indspillet musik i stigende grad fra en mangfoldighed af kilder, som repræsenterer de mange forskellige medieformer og -platforme, som indspillet musik bidrager til.

Pladeselskaber indtager en helt central placering internt i pladeindustrien såvel som i musikbranchens brede netværk og inddeles ofte i såkaldte indie- og majorlabels. Kategorierne hentyder til betydelige forskelle i pladeselskabernes størrelser og ejerskabsforhold. Gennem årtiers konsolidering og opkøb er antallet af majorlabels gradvist faldet, og i skrivende stund er der tre: Universal Music Group, Sony Music Entertainment og Warner Music Group. Disse tre selskaber er kendetegnet ved at være multinationale pladeselskaber med lokal repræsentation af datterselskaber i en lang række lande i hele verden, samt af at de er ejet af og integreret i endnu større mediekonglomerater.

De uafhængige pladeselskaber (indielabels) er en mere broget skare. Ud over *ikke* at være forankret i internationale mediekonglomerater er det største fællestræk for de uafhængige pladeselskaber, at de arbejder inden for mere eller mindre afgrænsede genrer. Gruppen af uafhængige pladeselskaber spænder fra mellemstore selskaber, som fungerer som selvstændige og kommercielt bæredygtige forretninger, over selskaber, som i praksis fungerer i et tæt samarbejde med majorlabels, til en underskov af små pladeselskaber, som er kendetegnet ved en mangfoldighed af konstruktioner. Ofte er sidstnævnte meget tæt bundet til et socialt netværk omkring en specifik musikscene eller -genre og til tider drevet af – eller i samarbejde med – musikere fra det pågældende netværk.

Traditionelt har uafhængige pladeselskaber været anskuet som en økonomisk, ideologisk og æstetisk modpol til majorselskaberne. Dikotomien mellem de to har således været udgangspunkt for opfattelsen af indies som bærere af en stærkere værdimæssig sammenhæng mellem musikken og det label, den er udgivet på. I praksis er sondringen mellem major- og indielabels imidlertid noget mere broget. Indielabels er ikke nødvendigvis så uafhængige, som navnet antyder.

Store internationale selskabers tilgang til tilstedeværelsen på mindre markeder har historisk været præget at koncentration og integration. Ofte har det udmøntet sig i en strategi, hvor de store pladeselskaber har gjort deres investeringer i lokalt repertoire gældende gennem opkøb af lokalt repertoire og lokale selskaber snarere end gennem direkte investeringer (Wallis og Malm 1984, 76). I starten af 1970'erne havde den stigende dominans af majorselskaber og disse selskabers fokus på internationalt repertoire den effekt, at en række små, lokale selskaber i mindre lande engagerede sig i vertikal integration og eksempelvis integrerede studier og distribution (i samarbejde med andre lokale uafhængige selskaber) i deres forretning (Wallis og Malm 1984, 77).

Dette var til dels også tilfældet i Danmark, hvor en lignende dynamik opstod i forbindelse med en generel konsolidering i årene omkring årtusindeskiftet. Gennem opkøb skabte majorselskaberne i denne periode hver deres portfolio af datterselskaber med varierende grader af økonomisk og kunstnerisk uafhængighed. Universal Musics opkøb af MBO Group i 2011 og Artpeople i 2018 kan ses som eksempler på dette. Gennem disse opkøb har Universal optaget nogle af de allermest populære navne på den nationale danske musikscene, såsom Nik & Jay, Nephew, Burhan G (Copenhagen Records/MBO) og Rasmus Seebach (Artpeople).

Selv de teknisk set uafhængige pladeselskaber er til tider ret tæt forbundet til majorlabels. Eksempelvis rummer IFPIs liste over de største uafhængige selskaber Disco:wax og Labelmade, som i praksis har tætte samarbejder med henholdsvis Sony Music og Universal Music. Dette kan ses som et eksempel på de uklare grænser mellem major- og indielabels, men er i lige så høj grad et udtryk for de tætte netværksforbindelser, som eksisterer internt mellem selskaber af forskellig størrelse.

På baggrund af den utydelige distinktion mellem indie- og majorselskaber anbefaler Negus at betragte pladeindustrien som et netværk af større ('major') og mindre ('minor') selskaber (Negus 1992). En sådan tilgang har den fordel, at den betoner mangfoldigheden i pladeselskabers organisering, værdigrundlag og integration med andre forretningsområder uden at binde disse til selskabernes ejerforhold. Det er dog samtidig væsentligt at holde sig for øje, at de strukturelle rammer for at arbejde med musikken på tværs af nationale og regionale grænser er væsentligt forskellige for indie- og majorselskaber.

I forlængelse af Hirschs 'filter flow'-model, hvor musikken gennemgår en kæde af gatekeepingprocesser (Hirsch 1972), har pladeselskaber ofte været forstået som delt i to relativt autonome enheder – henholdsvis en 'input boundary' og en 'output boundary'. Funktionerne, som knytter sig til input, handler primært om at udvælge og udvikle musik, musikere, producere, personligheder etc. Disse funktioner er traditionelt blevet varetaget af pladeselskabets A&R-enhed (Schlüter, Bay og Mathiasen 2006). Funktionerne, som knytter sig til output, relaterer sig i højere grad til arbejdet med at producere, distribuere og markedsføre indspillet musik som materielle eller immaterielle produkter. Traditionelt har der været en relativt skarp arbejdsdeling imellem de to enheder. Især i større pladeselskaber har berøringsfladerne mellem de input- og output-orienterede enheder været præget af en opdeling, hvor medarbejdere i hver enkelt enhed hver især ser deres arbejdsområde som det centrale (Negus 1992). Efter plade-

selskabernes økonomiske krise i 2000'erne har der imidlertid været en tendens til i langt højere grad at organisere arbejdet i tværfaglige projektbaserede teams, hvilket kan ses som udtryk for, at der også internt i organisationerne i stigende grad vælges en netværksorienteret tilgang med direkte samarbejde mellem medarbejdere fra forskellige faggrupper.

Når musikere og pladeselskab har produceret en udgivelse, skal den distribueres til forbrugerne gennem forskellige detailled. I Danmark er distributionen af fysiske formater (CD og vinyl) til detailhandlen traditionelt blevet varetaget af deciderede distributionsselskaber, men i takt med overgangen til digitale formater er disse blevet marginaliserede.

I detailledet er det digitale musikmarked domineret af internationale platforme som hhv. Spotify (streaming) og iTunes (downloads). Og i forhold til distribution varetager de store selskaber i overvejende grad selv distributionen direkte til de enkelte platforme, hvorimod de mindre pladeselskaber oftest benytter sig af digitale distributører, og selvom der findes danske virksomheder, som tilbyder digital distribution (eksempelvis DiGiDi og GateWay), har internationale virksomheder såsom Believe Digital, Phonofile og The Orchard[1] vist sig at være mere populære samarbejdspartnere for mindre danske pladeselskaber.

Samlet set indgår selskaber på markedet for indspillet musik i Danmark i nationale, regionale og internationale netværk, som ofte går på tværs af skellet mellem major- og indielabels.

Siden konsolideringen af den internationale pladeindustri i 1970'erne og 1980'erne har et af de centrale temaer været de multinationale selskabers indflydelse på de nationale markeder. Wallis og Malm identificerer en interessant dynamik, når de påpeger, at multinationale selskaber gør deres indflydelse gældende i en løbende tilpasning til de lokale markeder, med udgangspunkt i det, som oprindeligt var et slogan for Ford Motor Company: "To be a multinational group, it is necessary to be national everywhere" (Wallis og Malm 1984, 8). For de små nationale musikmarkeder betyder det, at musik produceret af hjemlige musikere er underlagt en betydelig konkurrence fra internationale musikere. I 1970'erne og 1980'erne var konsekvensen, at en del af diversiteten i den lokale musikkultur kom under pres (Wallis og Malm 1984, 11).

I et netværksperspektiv står pladeselskaberne som centrale knudepunkter på markedet for indspillet musik – såvel i forhold til det økonomiske flow og investering som i forhold til udviklingen og markedsføringen af musik og musikere. Især i kraft af den sidstnævnte rolle strækker pladeindustriens indflydelse sig på tværs af de andre musikindustrier.

Med overgangen til digital distribution udfordres den nationale forankring af distributionen af musik i Danmark. Med digitaliseringen møder publikum langt overvejende den indspillede musik via internationale platforme, og fordi digital distribution

1 The Orchard blev opkøbt af Sony Music Entertainment i 2015, men fungerer i skrivende stund stadig som uafhængigt datterselskab (http://www.theorchard.com/about/history/). The Orchard opkøbte i 2017 Phonofile, som ligeledes fungerer som datterselskab (http://www.theorchard.com/about/press/)

fungerer friktionsløst uafhængigt af de begrænsninger, som kendetegner markeder for fysiske formater, er det fordelagtigt for de fleste selskaber at samarbejde med partnere, som opererer internationalt. Dette kan ses som et led i den tendens til decentralisering af den nordiske musikbranche og svækkelse af Stockholm som regionalt branchecentrum, som Fabian Holt (2017) har dokumenteret. Holt argumenterer for en forståelse af globaliseringen af musikbranchen i de nordiske lande som en konsekvens af stigende medialisering og kulturel modernitet, som danner grundlag for udbredelsen af transnationale nichekulturer (Holt 2017).

Udviklingen af markedet for indspillet musik i Danmark kan anskues som et eksempel på denne udvikling. Pladeselskabernes krise i årene efter 2000 er efterhånden velbeskrevet (Tschmuck 2017; Rogers 2013), men der er også tydelige tegn på, at overgangen til streaming har ført til en begyndende vækst – især i Skandinavien (Nordgård 2016; R.R. Pedersen 2016). Det er imidlertid også værd at bemærke, at dansk repertoires markedsandel for indspillet musik har været støt nedadgående siden lanceringen af Spotify i Danmark i 2011 (R.R. Pedersen 2016). I det lys udgør internationaliseringen af markedet for indspillet musik en konkret udfordring for produktionen og udbredelsen af lokal musik på det danske marked, samtidig med at betingelserne for at eksportere danskproduceret musik forbedres. Her bliver netop betydningen af de internationale netværk central for bæredygtigheden af det danske marked for indspillet musik.

Industrierne for livemusik

Fra et brancheperspektiv er markedet for livemusik – i Danmark såvel som i udlandet – kendetegnet ved at omfatte en række vidt forskellige aktører. Særligt afgrænsningen af en egentlig (professionel) musikbranche fra sociale og kulturelle aktiviteter i lokale samfund kan rumme store udfordringer. Livemarkedet i Danmark er kendetegnet ved nogle få meget store aktører og en lang række af mindre aktører, og en simpel kategorisering efter organisationsform eller ud fra kriterier, såsom hvorvidt publikum betaler entré, kan ikke adskille de forskellige aktører.

Centralt i liveindustrien står de enkelte musikvenues, hvoraf de vigtigste er spillesteder, festivaler, kulturhuse og koncertsale. Hertil kommer en mangfoldig gruppe af koncertarrangører, musikforeninger og folkekirker (Rambøll 2010, 3). Selvom sidstnævnte gruppe arrangerer et betydeligt antal koncerter, er de perifert placeret i en branchekontekst.

Spillesteder kategoriseres ofte ud fra størrelse og/eller musikprofil (se fx Reynolds 2008). Dette giver mulighed for at forstå forskellene mellem at drive spillesteder, der fokuserer på vækstlag og nichemusik, og at tiltrække og præsentere kendte nationale og internationale kunstnere. Desuden muliggør det et fokus på de specifikke vilkår, som kendetegner enkelte genrer. I en dansk kontekst har den offentlige støtte til spillesteder en helt central betydning for de institutionelle rammer for livemusik, og der kan skelnes grundlæggende mellem tre kategorier af spillesteder, som relaterer sig direkte til deres støtteformer: de regionale spillesteder, de honorarstøttede spillesteder og de ikke-støttede spillesteder. En sådan inddeling betoner de betydelige forskelle i

organisering, formål og vilkår, som gælder for støttede og ikke-støttede spillesteder, og at denne forskel – sammen med størrelsen af spillestedet – er definerende for de enkelte institutioners roller og rammevilkår i musikbranchen.

Der er et politisk krav om, at de regionale og honorarstøttede spillesteder ikke bare afvikler koncerter, men at de i forskellige grader arbejder aktivt med et bredere kulturpolitisk sigte om formidling og udvikling af lokal, regional, national og international musik – også uden for en etableret mainstream.[2]

Som forudsætning for at modtage støtte stiller Statens Kunstfond krav om betydelig kommunal medfinansiering af koncertaktiviteterne, hvilket er tænkt som en motivation for at sikre lokalt engagement omkring spillestedet. Dette krav styrkes desuden af særlige individuelle krav til de enkelte spillesteder, som ofte knytter an til kommunale kultur- og musikpolitiske tiltag.

De ikke-støttede spillesteder er den mest brogede kategori. Den dækker over steder, som huser livemusik under vidt forskellige forhold og med vidt forskellige agendaer. I den ene ende af skalaen findes barer, cafeer og diskoteker, som understøtter deres almindelige drift ved at tilbyde livemusik. For denne type af spillesteder er billetindtægterne typisk relativt beskedne, og udgifterne til musikken tjenes primært hjem gennem salg af mad og drikkevarer. I den anden ende af skalaen findes arenaerne, som har den største publikumskapacitet, og som derfor også huser koncerter med de største nationale og internationale navne. Da koncerter i denne størrelsesorden ikke er nær så hyppige som koncerter i mindre skala, er arenaerne ofte fleksible rum, som også anvendes til sport, messer og andre store publikumsrettede aktiviteter. Imellem yderpunkterne rummer denne kategori også en mangfoldighed af spillesteder, som udefra til forveksling ligner de støttede spillesteder. Denne type af spillesteder opererer typisk med nogle strukturelle og økonomiske rammer, som er sammenlignelige med de støttede spillesteder. De arbejder med at præsentere musik af høj kvalitet og har billetindtægter i samme størrelsesorden. Forskellen mellem de to kategorier er, at de ikke-støttede spillesteder i højere grad supplerer indtægterne fra koncertaktivitet ved at udnytte huset til andre aktiviteter, når der ikke er koncerter. Det kan være gennem lokaleudlejning eller ved at huse andre former for publikumsaktiviteter.

Generelt er landskabet af musikfestivaler, ligesom det er tilfældet for spillesteder, kendetegnet ved nogle få store festivaler, som primært præsenterer rock, men også jazz og elektronisk musik, og så en underskov af små og mellemstore musikfestivaler, der ofte præsenterer genrer som klassisk musik, folk, verdensmusik og ny kompositionsmusik. Hvor de store rockfestivaler typisk er lokalitetsfestivaler med én samlet festivalplads, er festivaler for jazz, folk og klassisk musik oftere programfestivaler med et fælles program på tværs af forskellige lokaliteter (NIRAS 2010).

Størstedelen af de danske musikfestivaler er organiseret af foreninger eller fonde. Dette bunder primært i to faktorer: For det første underbygger det inddragelsen af ulønnet frivillig arbejdskraft, og for det andet giver det skattemæssige fordele (NIRAS 2010, 36). Det mindretal af musikfestivaler, som ikke er organiseret af foreninger el-

2 Se eksempelvis "Mission og vision for de regionale spillesteder 2017-2020" (https://kum.dk/videnet/institutionsdrift/musik/regionale-spillesteder/).

ler fonde, er overvejende organiseret af private virksomheder, men det er væsentligt at holde sig for øje, at selv blandt sådanne festivaler trækkes der på frivillig arbejdskraft.

Fra et brancheperspektiv er festivalers rolle oftest blevet behandlet ud fra betragtninger om deres betydning for lokal udvikling og branding af byer og regioner (K.M. Pedersen 2010; Rambøll 2011). Men i en musikbranchekontekst er det værd også at beskæftige sig med festivalernes rolle som platforme for udforskning af ny musik og som indtjeningsgrundlag for musikere og andre brancheaktører. Visse festivaler er et attraktivt udstillingsvindue for især nyere bands og kunstnere, der får mulighed for at nå ud til et publikum, som de ellers ikke ville få fat i. Dette gør sig også gældende for de mere veletablerede kunstnere, men for sådanne kunstnere kan festivalerne også være kilde til en betydelig indtjening. Den overordnede dynamik er, at de kunstnere, som er tilstrækkeligt store til, at de medvirker til at profilere festivalen og dermed tiltrække publikum, står i en gunstig forhandlingssituation, når der skal forhandles honorar. For de allerstørste festivaler betyder det, at det primært er internationale stjerner, som har denne forhandlingsposition, og at kun få danske kunstnere kan gøre sig gældende som billetsælgere. Men mellemstore og små festivaler er i større omfang afhængige af etablerede danske navne for at kunne sælge billetter og kan for disse være en betydelig indtægtskilde. En direkte effekt af dette er, at danske musikere sjældent tager på spillestedsturneer i festivalsæsonen.

En helt central rolle i liveindustrien er kontakten mellem musikere og venues såsom spillesteder og festivaler. Her skelnes der mellem bookere, bookingagenter og promotere.

I en dansk kontekst er rammerne for booking historisk set i høj grad formet af de specifikke strukturelle rammer på det danske livemarked. Danske spillesteder har, som beskrevet tidligere, i stort omfang offentlig støtte som en del af deres økonomiske grundlag, og for at kunne leve op til de forpligtelser, der knytter sig til denne støtte, har spillestederne ofte behov for at have kontrol over, hvilken musik der præsenteres på spillestedet. For de honorarstøttede spillesteder gælder desuden, at støtten netop gives som tilskud til musikernes honorar, hvilket gør det nødvendigt, at det er spillestedet, som afholder koncerterne. Dette står i kontrast til den dominerende organisering af spillesteder i eksempelvis Storbritannien og USA, hvor spillestedet oftere blot udlejer rammerne (lokaler, udstyr, personale) til en promoter, som så står for at indgå aftaler med kunstnere samt promovere og afvikle koncerten (Passman 2011).

Bookingagenturerne varetager som udgangspunkt artistens interesser ved at udbyde koncerter til arrangører og forhandle kontrakterne for dette. De er derfor også normalt lønnet gennem provision for de aftaler, de indgår for kunstneren.

Af musikbranchens tre delindustrier er liveindustrien den mest betydningsfulde – i hvert fald i økonomisk forstand. For det første er liveindustrien, på brancheniveau, den største økonomi (Rambøll 2016).[3] For det andet udgør indtægter fra koncerter gennemsnitligt den største indtægtskilde for såvel udøvende som skabende rytmiske musikere (Rambøll 2010). Denne centrale økonomiske position for liveindustrien

3 Rambølls opgørelse estimerer den samlede omsætning i detailleddet, inkl. visse sekundære indtægtskilder, og kan derfor ikke sammenlignes med andre omsætningstal i denne artikel.

er, i et historisk perspektiv, ikke ny. Men den er blevet forstærket af pladeindustriens krise i årene efter årtusindeskiftet, som svækkede pladeselskaberne økonomisk, samtidig med at liveindustrien oplevede økonomisk vækst, hvorved såvel pladeselskaber som musikere vendte deres opmærksomhed mod livemarkedet som en mulig redningsplanke i en økonomisk svær periode. Dette førte i begyndelsen af 2000'erne til en hyppigere turneaktivitet blandt især de større kunstnere, samtidig med at pladeselskaberne forsøgte at få andel i kunstnernes liveindtægter gennem indgåelse af såkaldte 360-graders kontrakter eller de mindre omfattende 'multiple rights deals' (R.R. Pedersen 2016).

På bookingområdet optræder nogle virksomheder som bookingagenter, samtidig med at de varetager andre opgaver. Eksempelvis optræder de også som promotere/koncertarrangører og indgår aktivt i at arrangere koncerter på etablerede spillesteder, eller bookingagenten optræder samtidig som manager for kunstneren og repræsenterer og rådgiver dermed kunstneren i en slags totalentreprise på tværs af alle forretningsområder.

Livemarkedet i Danmark har gennemgået en betydelig organisatorisk udvikling gennem de seneste årtier. Indtil midten af 1990'erne blev koncerter stort set udelukkende arrangeret af en række lokale spillesteder og foreningsdrevne festivaler. Sådanne udgør stadig en central del af livemarkedet i Danmark, men de har gennem de seneste år fået konkurrence fra store internationale virksomheder, som har etableret sig på det danske marked. Denne udvikling minder på mange områder om udviklingen i pladeindustrien i 1970'erne og 1980'erne, hvor konsolidering og vertikal integration var medvirkende til at indskrive det danske marked i en global musikøkonomi.

Udviklingen på livemarkedet kan således ses som en direkte økonomisk udfordring for lokalt funderede aktører i Danmark. Men vigtigere er det måske, at det indskriver livemarkedet langt mere direkte i netværk af internationale virksomheder. Hvor det internationale netværk tidligere var afgrænset til den del, som havde med booking af internationale musikere til danske musikscener at gøre, bliver de økonomiske organisatoriske relationer internt i liveindustrien i stigende grad internationale.

Dette er sket parallelt med en udvikling i offentlige støttestrukturer. Hvor støtten til livemusik fra såvel statslig som kommunal side ofte har været centreret omkring lokalt forankrede spillesteder, har kommunale turisme- og byudviklingsstrategier i kølvandet på en boomende festivalkultur arbejdet aktivt med at understøtte udviklingen af nye festivaler – ofte i partnerskaber med disse internationale koncerner. Dette indebærer en gradvis forandring af liveindustrien fra en placering i civilsamfundet i retning af en højere grad af professionalisering og tydeligere fundering i en markedsbaseret international liveindustri.

Industrier for rettighedsforvaltning

Som nævnt i indledningen kan man argumentere for, at hele musikbranchen er en rettighedsbaseret branche (Wikström 2009). I denne artikel forstås rettighedsforvaltning imidlertid en smule smallere, som forvaltningen af de tilfælde, hvor værker og ind-

spilninger ikke sælges som selvstændigt produkt, men bliver anvendt inden for andre forretningsområder. Sådanne rettigheder forvaltes i Danmark overvejende af organisationerne Koda, Gramex og NCB (Figur 2). Derudover eksisterer der også individuelt forhandlede aftaler, som typisk forhandles af musikforlag.

Rettigheder	Rettighedshavere: Skabende musikere og musikforlag	Rettighedshavere: Udøvende musikere og pladeselskaber
Indspilning	NCB	
Offentlig fremførelse	Koda	Gramex

Figur 2: Oversigt over forvaltningsorganisationer samt de rettigheder og rettighedshavere, som de repræsenterer

De tre forvaltningsorganisationer arbejder med afsæt i ophavsretsloven og forhandler kollektive aftaler samt opkræver og fordeler vederlag på vegne af deres medlemmer. På et overordnet plan er der en klar arbejdsfordeling på området for rettighedsforvaltning.

Koda (Komponistrettigheder i Danmark) er den største af de tre organisationer og har som primær opgave at forvalte rettigheder til offentlig fremførelse af musikværker på vegne af komponister, tekstforfattere og musikforlæggere (Koda 2018). Dette sker ved, at Koda forhandler, opkræver og fordeler vederlag for offentlig fremførelse af musik på vegne af skabende kunstnere. Definitionen af offentlig fremførelse inkluderer eksempelvis fremførelse af musik til koncerter samt afspilning af musik på radio, diskoteker, restaurationer og i butikker.

Når et værk forvaltes af Koda, anmeldes det normalt også automatisk til NCB (Nordisk Copyright Bureau). NCB varetager komponister, tekstforfattere og musikforlags rettigheder til indspilning og kopiering af deres musikværker. Disse rettigheder dækker over de såkaldte 'mekaniske rettigheder' forbundet med indspilning af værker på CD, vinyl etc. (som tidligere var en egentlig mekanisk reproduktion af musikken) såvel som de såkaldte 'synkroniseringsrettigheder', hvor musikken anvendes i forbindelse (er synkroniseret) med billeder; dvs. tv, film og andre audiovisuelle produktioner.

Gramex indhenter og administrerer, ligesom Koda, betaling for offentlig fremførelse af musik i Danmark. Men hvor Koda administrerer de rettigheder, som knytter sig til musikværket – og dermed repræsenterer komponister, sangskrivere og musikforlag – så administrerer Gramex de rettigheder, som knytter sig til indspilningen af musikværket. Det betyder, at Gramex repræsenterer udøvende kunstnere og pladeselskaber.

Da både Gramex og Koda forvalter rettigheder vedrørende offentlig fremførelse af musik, har de valgt at indgå et tæt samarbejde om opkrævning af betaling fra brugere.

I praksis er Kodas virkeområde større end Gramex', idet de også administrerer rettigheder for offentlig fremførelse af musikværker ved livekoncerter (ikke indspilninger). For at forenkle proceduren for at anmelde og betale for brug af musik, har Koda og Gramex derfor besluttet, at Koda indgår aftaler og opkræver betaling på vegne af Gramex for offentlig fremførelse af indspilninger på alle områder undtagen anvendelse i radio og på tv (Schlüter, Bay, og Mathiasen 2006, 56).

Som beskrevet ovenfor har Koda og NCB således varetaget komponister, sangskrivere og musikforlags rettigheder ud fra en grundlæggende skelnen mellem, om musikken bliver anvendt til offentlig fremførelse eller danner grundlag for en (mekanisk) reproduktion. Med fremkomsten af digital musikdistribution kommer imidlertid også en ontologisk diskussion om, hvordan online-musikdistribution skal forstås. På den ene side repræsenteres musikken, når den afspilles online af en immateriel form som binære koder, og manifesterer sig således først fysisk, når den afspilles. Dermed kan det synes oplagt at sammenligne med radioen og kategorisere det som offentlig fremførelse. På den anden side har onlineformater erstattet musikforbrug, som tidligere fandt sted gennem fysiske formater som CD og vinyl, og der kan derfor argumenteres for, at de hører ind under mekaniske rettigheder. Denne diskussion har vigtige kulturelle og markedsmæssige implikationer, som endnu er uløste. I relation til rettighedsforvaltning har man imidlertid valgt en pragmatisk tilgang, som påbyder udbydere af musik online at indgå aftaler og betale til såvel Koda som NCB for anvendelsen af musikværker. I praksis betyder dette, at Koda og NCB knyttes endnu tættere til markedet for indspillet musik gennem den direkte markedsrelation til streamingtjenesterne.

I et netværksperspektiv har Koda, NCB og Gramex en central position i den danske musikbranche. Den portfolio af interesser, som de repræsenterer, gør, at de står centralt i branchens økonomiske netværk, idet de tilsammen står for opkrævning og fordeling af rettighedsmidler fra langt størstedelen af musikkens anvendelsesområder (koncerter, indspilninger, radio, tv, streaming etc.) til såvel udøvende og skabende musikere som pladeselskaber og musikforlag. Selvom de tre organisationer har klart afgrænsede virkeområder, fungerer administrationen af rettighederne i praksis i et tæt samarbejde.

Det er imidlertid værd at bemærke, at forvaltningsorganisationerne er afgrænset til at spille en økonomisk rolle – i modsætning til eksempelvis spillesteder, pladeselskaber og musikforlag, som også kan siges at have en direkte eller indirekte indflydelse på skabelsen og formidlingen af musikken gennem investeringer og kuratering.[4]

Da rettighedsforvaltning ofte bygger på national lovgivning, indgår Koda, NCB og Gramex i internationale netværk, som gennem gensidige aftaler sikrer, at rettighedshavere bliver betalt for brugen af deres musik på tværs af landegrænser. Med digitaliseringen er især musikmarkedet såvel som andre mediemarkeder kendetegnet ved i stigende grad at nedbryde nationale grænser. Dette har på den ene side medført øgede indtægter, i takt med at udbuddet af mediekanaler (især tv og radio) er steget. Men i

4 Det skal dog nævnes, at en beskeden andel af indtægterne fordeles til medlemmer som kunstnerisk motiveret støtte via de såkaldte 'kollektive midler', som udgør 10 % af Kodas nettoindtægt.

takt med at globale streamingtjenester i stigende grad overtager markedet for radio og tv, benytter de største rettighedshavere sig i stigende grad af muligheden for at indgå direkte aftaler med disse platforme, hvilket udhuler indtægtsgrundlaget for de nationale kollektive forvaltningsselskaber.

Musikere

Musikerne er ofte kun perifert til stede i forskningslitteraturen om musikbranchen (R.R. Pedersen 2015). Dette skal dog formentligt ses som et udtryk for, at musikernes rolle ikke lader sig udsætte for en egentlig industriel rationalisering (Hirsch 1972; Adorno 1990; Negus 1992), snarere end som en manglende anerkendelse af musikernes bidrag. I forlængelse af forskningslitteraturen har jeg hidtil i denne artikel valgt at fokusere på de virksomheder og organisationer, som beskæftiger sig med produktion, distribution, formidling og rettighedsforvaltning i forbindelse med musikken.

De ovenstående afsnits gennemgang af musikbranchens delindustrier viser, at de enkelte industrier i høj grad har deres egne logikker, samtidig med at der findes betydelige netværksforbindelser på tværs af industrierne. Inddelingen i tre delindustrier rejser imidlertid også spørgsmålet om, hvad der binder disse industrier sammen i en samlet branche.

Jeg mener, at man, i forlængelse af ideen om musikbranchen som bindeled mellem musikere og publikum, kan betragte musikerne som leverandører af det råmateriale, som danner udgangspunkt for branchen. Som illustreret i figur 1 er musikerne centrale i musikbranchens netværk, idet det er deres værker, optrædener og personaer, som danner råmaterialet for resten af branchens virke. Det er imidlertid også væsentligt at notere sig, at musikernes praksis således ikke eksisterer i et vakuum, men at de skaber og udøver deres musik i kontinuerlig dialog med kulturelle mellemled (Negus 2002).

I musikbranchen skelnes der mellem forskellige musikerroller. Man skelner mellem skabende musikere (som komponerer musik og/eller skriver sangtekster) og udøvende musikere (som fremfører musikken live eller på indspilninger). En særlig gren af kategorien udøvende musikere bliver til tider benævnt *artister*. *Artister* er udøvende musikere, der, ud over at fremføre musikken, i ét eller andet omfang også skaber værdi gennem den persona, som rammesætter musikken.

I praksis vil mange musikere indtage flere af disse roller, men det er væsentligt at forstå, at hver af disse roller relaterer sig til specifikke rettigheder (til værket, til indspilningen, til brandet som band/solist), som varetages af forskellige dele af musikbranchen.

Musikeres arbejde i musikbranchen blev tidligere forstået i relation til en skarp dikotomi mellem kunst og økonomi. Forståelsen indebar, at musikken i mødet med markedsøkonomien og jagten på økonomisk gevinst sås som genstand for en rationaliserings- og industrialiseringsproces, som førte til standardisering af såvel musikken som publikums reaktioner (Adorno 1990). Men motivationen for de fleste musikere er faktisk at udvikle deres kunstneriske udtryk, og derfor er kunstnerisk frihed blevet en institutionaliseret del af produktionen – i musikbranchen ligesom i andre kulturindustrier (Toynbee 2003).

I takt med opbruddet i musikbranchens organisering og økonomi i kølvandet på digitaliseringen har musikere i stigende grad påtaget sig en rolle som *ad hoc-iværksættere* (R.R. Pedersen 2015). De organiserer sig på ad hoc-basis som modsvar på konkrete forretningsmæssige udfordringer og muligheder og benytter sig af emergente strategier, hvor kunstneriske værdier former deres forretningsstrategier og dispositioner. I dette arbejde trækker mange musikere i høj grad på deres egne kompetencer såvel som på personer i deres sociale netværk (R.R. Pedersen 2015, 196). Disse sociale netværk er i stigende grad transnationale, i takt med at sociale netværksmedier har skabt grobund for transnationale scener for nichemusik.

Udviklingen af entreprenørskabstænkningen kan ses som et modsvar på de ovenstående udfordringer omkring økonomisk bæredygtighed og kunstnerisk frihed i en musikbranche, hvor musikernes immaterielle produkter udnyttes på tværs af flere forskellige musikindustrier. Det betyder samtidig, at udviklingen af opfattelsen af musikere som kunstneriske iværksættere indgår i et dialektisk forhold til opfattelsen af musikbranchen i Danmark i relation til industrispecifikke, nationale og internationale netværk.

Musikernes status som centrale knudepunkter for musikbranchen betyder, at musikerne skal navigere i et komplekst marked. Etablerede musikere vælger derfor ofte at indgå et samarbejde med en manager. Managerens rolle kan variere meget, men det er oftest en person eller en virksomhed, som varetager musikerens interesser i forhandlinger af kontrakter. I mange tilfælde indgår manageren imidlertid også som en kunstnerisk eller personlig sparringspartner. I den forstand er managerens rolle svær at generalisere og vil derfor ikke blive behandlet tilbundsgående her, men manageren kan i mange tilfælde ses som et bindeled mellem musikerne som kunstnere og det markedsorienterede branchenetværk.

Den danske musikbranche i et globalt perspektiv

Som fastslået i indledningen er den danske musikbranche kendetegnet ved at fungere som et netværk af institutioner, som samarbejder om at udbrede og udnytte musik på tværs af musikkens tre primære udnyttelsesområder; som indspillet musik, som immaterielle rettigheder og som livemusik. I denne forstand fungerer den danske musikbranche som en integreret del af den internationale musikbranche, som i overvejende grad er formet af de logikker, som er givet af internationale forhold og branchedynamikker. Som netværk er musikbranchen i Danmark imidlertid også tydeligt formet af strukturelle og kulturelle forhold. Dette kommer især til udtryk gennem rammevilkårene inden for tre forskellige, gensidigt relaterede områder: kulturpolitikken, musikkens medielandskab og globaliseringen af musikmarkeder.

På tværs af medier har digitaliseringen ført til betydelige kvalitative og kvantitative forandringer i musikkens medielandskab. I denne proces mindskes traditionelle mediers indflydelse på musikforbruget, og de bliver dermed marginaliseret i musikbranchens netværk. På mindre end ti år har streamingtjenesterne etableret sig som helt centrale knudepunkter for markedet for indspillet musik, idet de har overtaget rollen som

detailled for salg af musik. Medvirkende hertil er, at de har etableret sig som knudepunkt for musikopdagelsen, og dermed også har fået en betydelig indflydelse på, hvilken musik der bliver efterspurgt på tværs af både indspillet musik og livemusik.

Udviklingen på markedet for indspillet musik kan således ses som repræsentativ for en udvikling i retning af en globalisering af musikmarkederne, som kan siges at gøre sig gældende for hele den danske musikbranche. Dette skal ikke forstås således, at musikbranchen ikke har været international inden da (den har tværtimod i høj grad været centreret om globale stjerner), men dansk musik har haft en privilegeret position på det danske marked, da de centrale institutioner inden for distribution, salg, formidling, organisering af koncerter og rettighedsforvaltning har været nationalt forankret og ofte understøttet af kulturpolitiske støttemidler, som har været medvirkende til at forme vilkårene for den danske musikbranche til fordel for danskproduceret musik. I takt med at internationale streamingtjenester overtager og integrerer funktioner relateret til distribution, salg og formidling af musik, mister dansk musik markedsandele (R.R. Pedersen 2016).

Der findes ikke tilsvarende tal tilgængelige for musikbranchens andre industrier. Der er dog tegn på, at musikbranchen i Danmark også på disse områder i stigende grad udbygger internationale netværksrelationer. I liveindustrien kan dette eksempelvis ses ved, at internationale virksomheder i stigende grad etablerer sig som koncert- og festivalarrangører, enten direkte eller i partnerskab med lokale aktører. Royal Arena i København samt festivaler som Tinderbox i Odense, Northside i Aarhus og Copenhell i København kan ses som eksempler på dette. For rettighedsforvaltning er grundlaget for indtægterne i vidt omfang baseret direkte på national lovgivning om ophavsret, og globaliseringen ses her således primært i kraft af et stigende behov for smidige internationale samarbejder, som gør det muligt at indkræve royalties på tværs af en global musikøkonomi. Men digitaliseringen og globaliseringen af mediebilledet medfører også et betydeligt pres på de danske institutioner, som opkræver vederlag for brug af musik på radio og tv, for i takt med at disse medier gradvist bliver erstattet af internationale platforme, vil de største internationale rettighedshavere i stigende grad forventes at indgå direkte aftaler med medieplatformene, hvilket vil svække de nationale institutioner for rettighedsforvaltning såsom Koda, NCB og Gramex.

Den øgede internationale konkurrence har dog ikke udelukkende haft en negativ indflydelse på vilkårene for dansk musik. Internt på det danske marked modsvares den således af en øget tilgængelighed af internationale markeder for danske musikere. Denne udvikling ses tydeligst for skabende og udøvende musikere, som i stigende grad ser ud over landets grænser for at finde samarbejdspartnere såvel som publikum – i høj grad understøttet af pladeselskaber og musikforlag, som med afsæt i internationale gennembrud for artister som Volbeat, Mø og Lukas Graham har set, at der er et potentiale i at investere i at udbrede dansk musik til internationale markeder.

Samlet set bør globaliseringen af musikbranchen således forstås i relation til såvel tendensen til globalisering af medierpraksisser og -industrier som udviklingen af internationale branchenetværk. I relation til dette har kulturpolitiske initiativer såsom

støtteordninger for livemusik og de stærke public service-medier haft en betydelig påvirkning af rammevilkårene for musikbranchen i Danmark. Udviklingen i retning af en svækkelse af især radioens rolle som musikformidler samt udviklingen i retning af øget fokus på direkte partnerskaber med internationale brancheaktører kan ses som en svækkelse af den privilegerede position, som danske aktører har haft på musikmarkedet i Danmark, hvilket igen er medvirkende faktorer til den danske musikbranches øgede integration i internationale branchenetværk.

Referencer

Adorno, Theodor. 1990. "On Popular Music." In *On Record: Rock, Pop, and the Written Word*, redigeret af Simon Frith og Andrew Goodwin. London: Routledge.

Burnett, Robert. 1996. *The Global Jukebox: The International Music Industry*. London: Routledge.

Burnett, Robert og R.P. Weber. 1989. "Concentration and Diversity in the Popular Music Industry 1948-1981". Paper presentd at the Annual Meeting of the American Sociological Association, Aug. San Fransisco.

Frith, Simon. 2001. "The Popular Music Industry." In *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, redigeret af John Street, Will Straw og Simon Frith. Cambridge: Cambridge University Press.

Hesmondhalgh, David. 2012. *The Cultural Industries*. 3. udg. London: SAGE.

Hirsch, Paul M. 1972. "Processing Fads and Fashions: An Organization-Set Analysis of Cultural Industry Systems." *American Journal of Sociology* 77 (4): 639-659.

Holt, Fabian. 2017. "Nordic Modernity and the Structure of the Musical Landscape." In *The Oxford Handbook of Popular Music in the Nordic Countries*, redigeret af Fabian Holt og Antti-Ville Kärjä. Oxford: Oxford University Press. doi:10.1093/oxfordhb/9780190603908.001.0001.

Horkheimer, Max og Theodor W Adorno. 2006. "The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception." In *Media and Cultural Studies: Keyworks*, redigeret af Meenash Gigi Durham og Douglas M Kellner. Malden: Blackwell.

IFPI Danmark. 2017. *Musikselskaber 2016*. http://www.ifpi.dk/publikationer/Musikselskaber2016.pdf.

Koda. 2018. "Kodas Vedtægter." https://www.koda.dk/media/99040/koda-vedtægter_01062017.pdf. Tilgået 1. februar 2018.

Kulturministeriet. n.d. "Mission og vision for de regionale spillesteder 2017-2020". https://kum.dk/videnne t/institutionsdrift/musik/regionale-spillesteder/. Tilgået 24. oktober 2018.

Leyshon, Andrew. 2001. "Time - Space (and Digital) Compression: Software Formats, Musical Networks, and the Reorganisation of the Music Industry." *Environ. Plann. A* 33 (1): 49-77. doi:10.1068/a3360.

Lorenzen, Mark og Lars Frederiksen. 2003. "Mapping of the Danish Pop Music Industry" 1-35. Frederiksberg, Copenhagen Business School.

Lorenzen, Mark og Lars Frederiksen. 2005. "The Management of Projects and Product Experimentation: Examples from the Music Industry." *European Management Review* 2 (3): 198-211. doi:10.1057/palgrave.emr.1500044.

Negus, Keith. 1992. *Producing Pop: Culture and Conflict in the Popular Music Industry*. London: Edward Arnold.

Negus, Keith. 1997. "The Production of Culture." In *Production of Culture/Cultures of Production*, redigeret af P. Gay, 67-118. London: Sage.

Negus, Keith. 2002. "The Work of Cultural Intermediaries and the Enduring Distance Between Production and Consumption." *Cultural Studies* 16 (4): 501-515. doi:10.1080/09502380210139089.

NIRAS. 2010. *Analyse Af Danske Musikfestivaler*. http://dansklive.dk/wp-content/uploads/NIRAS_Musikfestivalanalyse_2010.pdf. Tilgået 1. februar 2018.

Nordgård, Daniel. 2016. "Lessons From the World's Most Advanced Market for Music." In *Business Innovation and Disruption in the Music Industry*, redigeret af Patrik Wikström og Robert DeFillippi. Cheltenham: Edward Elgar Publishing.

Passman, Donald S. 2011. *All You Need to Know about the Music Business*. 7. udg. London: Penguin Books.

Pedersen, Kristine Munkgård. 2010. *Flygtige Forbindelser og Midlertidige Mobiliseringer. Om Kulturel Produktion på Roskilde Festival*. Copenhagen Business School. http://openarchive.cbs.dk/handle/10398/8058.

Pedersen, Rasmus Rex. 2014. *Music Streaming In Denmark: An Analysis of Listening Patterns and the Consequences of a per User Settlement Model Based on Streaming Data from WiMP*. http://www.koda.dk/fileadmin/user_upload/docs/Analysis_Music-Streaming-In-Denmark_2014.pdf. Tilgået 1. februar 2018.

Pedersen, Rasmus Rex. 2015. "Ad Hoc Entrepreneurs: Middle-Layer Musicians and the Contemporary Media Landscape." Roskilde Universitet. Upubliceret ph.d.-afhandling.

Pedersen, Rasmus Rex. 2016. "Den Digitale (r)Evolution: Institutionelle Forandringer i Den Danske Musikbranche." In *Populærmusikkultur i Danmark siden 2000*, redigeret af Mads Krogh og Henrik Marstal, 377-397. Odense: Syddansk Universitetsforlag.

Pedersen, Rasmus Rex. 2018. "Exploring Bounty and Spread: Key Changes in the Danish Music Streaming Economy." *International Journal of Music Business Research* 7 (1): 6-25.

Rambøll. 2010. *Analyse af Pengestrømme og Ressourcer i Dansk Musikliv*. København: Statens Kunstråds Musikudvalg.

Rambøll. 2011. "De Danske Musikfestivaler: Den Kulturelle og Økonomiske Betydning." http://dansklive.dk/wp-content/uploads/Musikfestivaler-Rapport_marts2011.pdf.

Rambøll. 2016. *Dansk Musikomsætning 2016*. http://gramex.dk/wp-content/uploads/2017/06/Dansk-musikomsaetning_2016_final.pdf.

Reynolds, Andy. 2008. *The Tour Book: How to Get Your Music on the Road*. Boston, MA: Thomson Course Technology.

Rogers, Jim. 2013. *The Death and Life of the Music Industry in the Digital Age*. London: Bloomsbury.

Schlüter, Johan, Jesper Bay og Jakob Plesner Mathiasen. 2006. *Musikaftaler*. København: Forlaget Thomson.

Sterne, Jonathan. 2014. "There Is No Music Industry." *Media Industries* 1 (1): 50-55.
The Orchard. u.d. "History". http://www.theorchard.com/about/history/. Tilgået 24. oktober 2018.
The Orchard. u.d. "The Orchard Acquires finetunes GmbH and Phonofile AS". http://www.theorchard.com/about/press/. Tilgået d. 24. oktober 2018.
Toynbee, Jason. 2000. *Making Popular Music: Musicians, Creativity and Institutions*. London: Arnold.
Toynbee, Jason. 2003. "Fingers to the Bone or Spaced out on Creativity? Labour Process and Ideology in the Production of Pop." In *Cultural Work: Understanding the Cultural Industries*, redigeret af Andrew Beck. London: Routledge.
Tschmuck, Peter. 2017. *The Economics of Music*. Newcastle Upon Tyne: Agenda Publishing.
Wallis, Roger og Krister Malm. 1984. *Big Sounds From Small Peoples: The Music Industry in Small Countries*. New York: Pendragon Press.
Wikström, Patrik. 2009. *The Music Industry: Music in the Cloud*. Cambridge: Polity Press.
Wikström, Patrik. 2013. *The Music Industry: Music in the Cloud [Kindle Edition]*. 2nd ed. Cambridge: Polity.

ANDREAS OTTE

Musikskolerne i Grønland – i spændet mellem formel og uformel læring

Introduktion

Denne artikel tager udgangspunkt i et paradoks, jeg oplevede, da jeg gik fra at forske i den grønlandske populærmusikscene og til at undervise på Grønlands eneste videregående musikuddannelse – linjefaget Musik, Sang, Drama og Bevægelse på Ilisimatusarfiks (Grønlands Universitets) læreruddannelse. I forbindelse med min tidligere forskning havde jeg oplevet en enorm interesse for at spille og synge og havde observeret, at rigtig mange mennesker i Grønland kan spille guitar i et eller andet omfang. Men i min undervisning oplevede jeg, blandt mange af mine studerende, en decideret modvilje imod at indgå i formel musikundervisning. Denne artikel er første forsøg på at udrede dette paradoks ved at redegøre for den historiske udvikling og diskutere didaktiske tematikker omkring musikundervisning og -uddannelse i Grønland.

Artiklen beskæftiger sig med fritidsundervisning i musik og herunder primært musikskolerne. Didaktisk fokuserer den på mødet imellem uformelle og formelle læringsmiljøer i henholdsvis Nuuk Byorkester og på musikskolerne i Nuuk og Sisimiut, dels fordi disse institutioner har været de mest indflydelsesrige fritidstilbud i musikundervisning i Grønland i nyere tid, og dels fordi det har været muligt at indhente etnografiske interviews med nøglepersoner fra disse institutioner. Disse nøglepersoner er centrale i denne artikel, fordi jeg mener, at deres undervisningsmetoder og personlige visioner er afgørende for, hvordan de har arbejdet med undervisning og læring, og dermed hvordan de har præget det lokale musikliv. Deres overordnede udfordring synes dog at være den samme, nemlig hvordan tiltrækker og fastholder man elever til institutionaliseret musikundervisning i Grønland, hvor der på den ene side allerede foregår uformel musikalsk læring og på den anden side er en begrænset tradition for formel musikundervisning? Dette spændingsfelt er det analytiske omdrejningspunkt for artiklen, som samtidig redegør for den historiske udvikling i de tre nævnte institutioner, hvoraf den ældste – Nuuk Byorkester – strækker sig tilbage til 1979.

Projektet kan måske synes lidt perifert, hvis man ikke interesserer sig for grønlandske forhold. Jeg mener dog, at artiklen kan give interessante perspektiver på musikundervisning i almindelighed og fritidsundervisning i særdeleshed, fordi undervisere og ledere i Grønland, på både godt og ondt, har relativt frie tøjler til at tilrettelægge

deres undervisning og føre deres personlige projekter ud i livet. Derved er musikundervisningslandskabet i Grønland blevet meget varieret, men også inkonsistent.

Artiklen lægger ud med en historisk redegørelse, som dels bygger på avisartikler og dels på semistrukturerede etnografiske interviews, jeg selv har foretaget. Formålet med interviewene har dels været at få klarlagt det historiske forløb omkring opbygning af musikskolerne, set fra musikskoleledernes perspektiv, dels at få samme musikskolelederes bud på, hvilke forhold og udfordringer, både praktiske og pædagogiske, som gør sig gældende for drift af musikskoler i Grønland. I forhold til den nuværende musikskoleleder i Sermersooq Kommune, Kenneth Horsbrugh, har der dog været tale om samtaler, korrespondancer og kommentarer i forbindelse med udarbejdelse af selve artiklen.

Personlige visioner og resultater (i form af arrangementer, som har opnået medieomtale) er fokus for denne artikel. Det lovmæssige og institutionelt strategiske er ikke grundigt undersøgt, hvilket kan skabe forvirring, f.eks. omkring hvad forskellen er på fritidsundervisning og musikskoler i Grønland. Da jeg ikke har været i stand til at opdrive en lov eller bekendtgørelse for musikskolerne i de tilgængelige online-lovsamlinger, formoder jeg dog, at de omtalte personers skelnen er de bedste bud, vi har, på denne forskel. Musikskolerne kategoriseres nemlig typisk som fritidsundervisningstilbud, men har egen leder og ofte også egne faciliteter. De findes ligeledes flere steder budgetteret separat fra den øvrige fritidsundervisning.

Redegørelsen for den historiske opbygning og udvikling af musikskolerne leder op til en analyse af de forskellige undervisningstilbud i forhold til formelle og uformelle læreprocesser samt vigtigheden af sociale aspekter ved musikalsk læring og udøvelse. Denne analyse trækker primært på musikuddannelsesforskeren Lucy Greens arbejde (2008) og det praktiske og teoretiske felt *community music*. Til slut i artiklen diskuteres nødvendigheden af formel musikundervisning i forhold til at udvikle og opbygge en fødekæde til institutionaliseret musikundervisning i Grønland. Først vil jeg dog introducere det grønlandske musikliv i almindelighed samt begreberne formel og uformel læring.

Musikscenen og musikalsk læring i Grønland

Grønland er, som bekendt, en selvstyrende nation indenfor rigsfællesskabet. Øen huser knap 56.000 indbyggere, som primært bor i vestkystens isolerede byer og bygder. Der har længe været en tydelig tendens til centralisering i de større byer som Sisimiut (5.400), Ilulissat (4.600) og på østkysten Tasiilaq (2.000), men den helt entydige tendens er, at befolkningen centraliserer sig i Nuuk (17.600) (Grønlands Statistik 2017).

Musikudøvelse i Grønland er kendetegnet ved en række veletablerede traditioner, som typisk dyrkes adskilt i forskellige kontekster. Der er fortsat udøvere i alle aldre af den prækoloniale musik – *inngerutit*, særligt de sange, som akkompagneres af den grønlandske rammetromme *qilaat*, som har haft en revival siden 1970'erne, der fortsat tiltager i styrke. Trommesang- og dans havde ellers været forsvundet i dele af Grønland, og traditionen var truet som levende kulturelt udtryk. Derudover dyrkes musikken og dansene i *kalattuut*-repertoiret (grønlandsk polka eller hvalfanger-danse) flittigt i amatørforeninger og sociale sammenhænge. *Kalattuut* er en appropriation af folke-

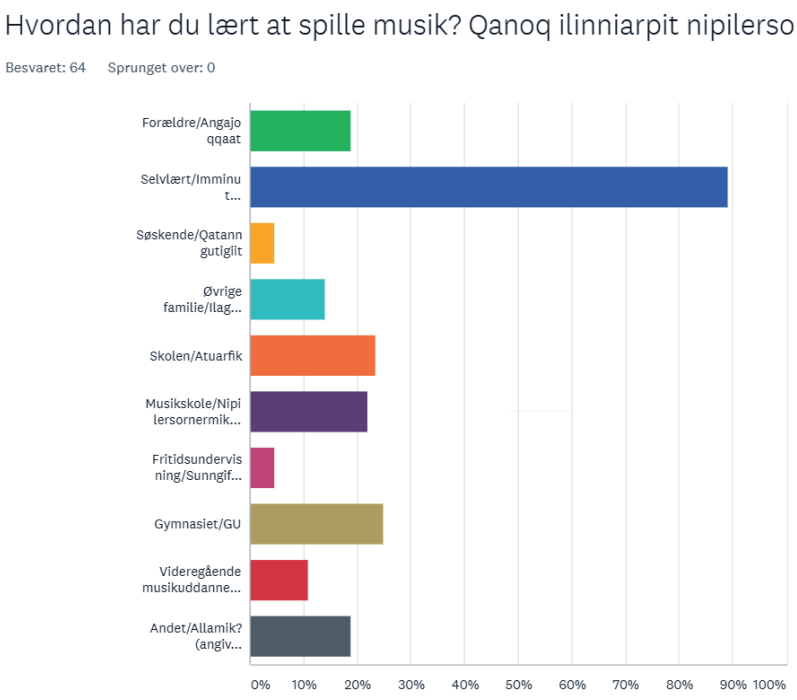
musik og -dans, som blev bragt til Grønland sydfra med skibstrafikken fra slutningen af 1500-tallet og op igennem kolonitiden. Traditionen har derfor tydelig forbindelse til folkemusik og -dans i andre nordiske kystregioner, men har opnået en status som national tradition i Grønland. På korfronten har enhver by eller bygd med respekt for sig selv et kor, som synger salmer og nationale sange med den karakteristiske 'grønlandske' korlyd, der betegnes *inuttooq* og er kendetegnet ved bred intonering, udpræget brug af glissando og et ofte trevent tempo. En lyd, som står i kontrast til bel canto-stil, og som har gjort grønlandsk korsang kendt i og udenfor Grønland. I dag domineres det grønlandske musikliv dog af poprockmusik med bred appeal. Siden bandet og nationalklenodiet Sume i 1970'erne er denne type musik blevet grønlandssproget og gør brug af etno-national retorik og prækolonial inuit-symbolik både musikalsk og visuelt (Otte 2013). Klassisk musik, jazz og nichegenrer som metal, electronica og støjrock findes, men har som hovedregel et begrænset publikum.[1]

Formel og institutionaliseret musikuddannelse har en lang historie i Grønland og blev introduceret af missionen. Med oprettelsen af seminarier til uddannelse af kateketer i Grønland var orgelspil og salmesang at finde på skoleskemaet allerede fra 1847 (Wilhjelm 1997, 38). På seminariet i Nuuk, der fik navnet *Ilinniarfissuaq* (det store lærested),1 blev komponister som Rasmus Berthelsen (1827-1901), Henrik Lund (1875-1948) og Jonathan Petersen (1881-1961) centrale figurer i skabelsen af et originalt, religiøst og/eller nationalt repertoire af digte samt vokal- og orgelmusik, hvori grønlænderne blev omtalt som ét folk med potentiale for selvbestemmelse (Langgård 2011, 351-2). Missionen, som i Grønland udgjorde den ene del af koloniseringen, imens handelen var den anden, koloniserede altså på den ene side musikalsk læring, men skabte samtidig rum for en produktion af musik, der stod centralt i skabelsen af en national bevidsthed i Grønland, der i dag er kernen i selvstændighedsbevægelsen.

I dag er det indenfor poprockgenren, at vi finder langt den største del af musikudøverne i Grønland og dermed også den primære musikalske læring i landet. Dette fremgår af en mindre spørgeskemaundersøgelse, jeg udførte op til skrivningen af denne artikel. Her besvarede 64 musikudøvere, som var opvokset i Grønland, et multisvars-spørgeskema. Spørgeskemaet listede kun de almindelige instrumenter i et poprockband. Undersøgelsen viser, at guitar er det instrument, flest adspurgte kan spille på (85%), mens sang kommer ind på andenpladsen (70%) og klaver/keyboard på en tredjeplads (50%). I kategorien 'Andet' (20%) noterede de fleste 'ukulele' og 'mundharpe' samt blæseinstrumenter og violin, hvilket afspejler indflydelsen fra Nuuk Byorkester og Musikskole.

Spørgeskemaet inkluderede også et spørgsmål om, hvordan de adspurgte havde lært at spille musik (se figur 1). Et overvældende flertal var, i hvert fald delvist, autodidakte (90%). Gymnasieundervisning kom ind på en andenplads som musikalsk læringssted (25%). Interessant var det, at musikskoler stort set havde samme indflydelse

1 Ilinniarfissuaq spiller i dag en meget lille rolle i musiklivet i Grønland, men har igennem tiderne haft stor indvirkning på både kirkemusik, de nationale komponister og populærmusikscenen (og det ville være et væsentligt bidrag til forskningen i musikalsk læring i Grønland at få afdækket den historiske udvikling her og de pædagogiske bidrag fra undervisere på denne institution).



Figur 1: Søjlediagram af delresultat fra online-spørgeskemaundersøgelse i november 2017.

på musikalsk læring som folkeskolen (23%). I kategorien 'Andet', hvor de adspurgte kunne supplere, omhandlede en del besvarelser emnet 'venner'. Altså at de adspurgte har lært at spille musik igennem en form for instruktion fra venner. Jeg formoder, at der i besvarelserne er et væsentligt overlap imellem uformel instruktion fra venner/familie og selvlæring, da sådan en læringsstrategi stemmer godt overens med de interviews med musikere i Grønland, jeg har lavet siden 2008.

Musikscenen i Grønland består stort set udelukkende af mere eller mindre selvlærte musikere, der har nørklet med en guitar hjemme på værelset og evt. fået lidt instruktioner fra venner i fritidsklubben, en onkel eller en far og så derfra har opbygget musikalske kompetencer på et niveau, der har muliggjort bandsammenspil fra teenageårene. Dette til trods for, at musikskoleundervisning er gratis i Grønland, modsat i Danmark. Sådanne musikalske læringsformer, som altså er de primære i Grønland, er blevet beskrevet og forsøgt institutionaliseret af forskeren Lucy Green, der betegner dem som 'uformelle musiklæreprocesser' (*informal music learning processes*) (Green 2008). Modsat den formelle læring, der er kendetegnet ved at være institutionaliseret, struktureret og målsat i forhold til en evaluering (eksamen), bliver uformel læring i almindelighed brugt som en betegnelse for al den ustrukturerede hverdagslæring, der finder sted udenfor formelle undervisningssituationer, og som menes at udgøre den primære del af menneskers læring. I teoretisk litteratur bruges uformel læring desuden til at betegne læringsformer med en række karakteristika, som f.eks. situeret, åben, demo-

kratisk og ikke-målsat læring. Mange læringssituationer indeholder dog, i varierende omfang, både formelle og uformelle karakteristika og attributter (Malcolm, Hodkinson og Colley 2003). Green fokuserer specifikt på uformelle læreprocesser i forhold til musikalsk læring og når derved frem til nogle kendetegn ved disse processer, f.eks. at de inkluderer selvstyret og kooperativ læring (Green 2008, 2). Hendes didaktiske projekt går ud på at få disse læringsprocesser ind i musikundervisningen i skoler ved at opsætte nogle kvasi-formelle rammer for dem (Green 2008, 34-9).

Med Greens observationer for øje kan man vurdere graden af inklusion af uformelle læreprocesser i fritidsmusikundervisningen i Grønland, fordi forskellige institutioner og personer, af både lyst og nød, ligeledes har inddraget forskellige uformelle læreprocesser i deres formaliserede undervisningstilbud. Det er således med blik for denne skelnen imellem den formelle og uformelle læring, at jeg kaster mig ud i den historiske redegørelse for fritidsundervisning i musik i Grønland.

1979: Et hjemmestyre og et byorkester bliver til

Fritidsundervisning i musik for børn og unge i Grønland blev første gang kommunalt institutionaliseret med etableringen af Nuuk Byorkester d. 1. marts 1979. Idéen opstod oprindeligt i forbindelse med fejringen af Nuuks 250-års jubilæum i 1978. Efter venskabskommunen Lyngby-Taarbæks eksempel ønskede man til denne fejring at oprette et byorkester. Men det var først året efter, at der blev afsat kommunale midler til oprettelsen (Musik i Nuuk 1978; mh, 1978), som blandt andet var bekostelig pga. behovet for indkøb af instrumenter til eleverne (Rosenberg 2010). Samme år kunne Nuuk Byorkester spille deres første koncert i forbindelse med indvielsen af Nuuks første lufthavn. At orkesteret var sensationelt, fremgår tydeligt af avisen AG's (Atuagagdliutit) forside d. 4. oktober 1979, hvor tre euphonium-spillende orkestermedlemmer fylder den primære del af forsiden. Forsideteksten fokuserer ligeledes på orkestret med teksten:

> Nuuk byorkester – det første hornorkester i Grønland siden herrnhut-tiden – Blæser den første maskine velkommen. Børnene – piger og drenge i 11-15 års alderen – har under John Andersens ledelse slidt i det for at klare deres første offentlige optræden ved lufthavn indvielsen. (Nuuk byorkester 1979)

I de efterfølgende år spillede Byorkestret til en lang række arrangementer i byen og kom også på turnéer og korte studieophold i udlandet. I 1986 modtog orkesterlederen John Andersen Nuuk Kommunes hæderspris for sin indsats med orkestret (Nuuk kommunes hæderspris 1986). Da han stoppede omkring 1990, havde Nuuk Byorkester turneret fra Qaanaaq til Island og været på kursus med Islands Symfoniorkester i Reykjavik (Nuuk byorkester 1979, JJ 1988).

Som musikundervisningsinstitution fungerede Byorkestret på den måde, at man dels havde det egentlige orkester og derudover et antal elever i en forskole, som øvede med orkestret med henblik på optagelse som fuldgyldige medlemmer, når de blev rutinerede nok. Trommeslager Hans Rosenberg, som er født i 1967 og må være den

trommeslager, der har flest grønlandske udgivelser i bagkataloget, fik sin musikalske opvækst i Nuuk Byorkester. Han mindes orkestrets betydning for ham:

> Jeg havde set i sådan et svensk børneprogram, hvordan man spiller på de forskellige instrumenter. Hvordan man spiller en hvirvel. Og så tænkte jeg: "hold kæft, nu ved jeg hvordan man gør." Jeg gjorde det forkert nemlig. Jeg spillede to slag i én hånd og ét i den anden. Men da jeg kom derind til optagelsesprøven, der sagde John Andersen: "Hvad hedder du?"
>
> "Hej. Jeg hedder Hans"
>
> "Ja, det kan du jo ikke gøre for!" Og så blev jeg allerede sådan helt tværet ud. Men jeg turde ikke sige noget, vel. Og så skulle jeg så prøve at spille en hvirvel. Og så skulle jeg prøve at spille en rytme. Og så sagde han: "Ja, du er hyret." Og så var jeg sådan helt: "Fuck, det var sindssygt!" Fordi, jeg kunne jo intet. Jo, jeg kunne en masse, men jeg anede ikke hvad det var, fordi jeg var fuldstændigt selvlært (…) Så den dag i dag… Min musikalske undervisning. Den kommer derfra. Og det er ikke engang fordi… Man fik ikke så meget. Fordi John Andersen, som var lærer dengang, han kunne jo alle instrumenter, ikke. Han kunne arrangere for alle instrumenter. Han kunne også lidt på trommer. Så jeg lærte lidt af ham. Men det var ikke så meget fordi, det kunne jeg det meste af i forvejen. Men jeg lærte at læse noder i byorkesteret, og lærte rigtig meget om sammenspil. (Rosenberg 2010)

Nuuk Byorkester fungerede altså som en form for musikundervisning. Dels med sporadisk undervisning fra læreren, men primært som et lærende fællesskab, hvori individer med forskellige forudsætninger lærte igennem fælles praksis og med instruktioner fra en formelt ansvarlig orkesterleder. Denne læringssituation havde altså elementer tilfælles med den traditionelle mesterlære, som en situeret læringsform, hvor man lærer det, man skal gøre (spille i et orkester), gennem praksis (jf. Fredens og Kirk 2001, 111).

Fritidsundervisning og musikskoletanker

Efter 25 års eksistens blev Byorkestret lagt ind under den kommunale musikskole i Nuuk, der påbegyndte i slutningen af 90'erne. Tankerne om at grundlægge en musikskole i Nuuk er dog væsentligt ældre og kan spores tilbage til tiden omkring Byorkestrets opstart.

I 1979 annoncerede nu afdøde politiker og mangeårige Landsstyreformand Jonathan Motzfeldt, at et af hans store ønsker til det nye Hjemmestyregrønland, var en musikskole som et tiltag, der skulle styrke kulturlivet og være med til at gøre Grønland til et "rart bosted" (Fleischer 1979). En musikskole skulle være et sted, hvor "den musikglade og -begavede grønlandske ungdom kan dygtiggøre sig" (Jûlut 1979a). Trods Motzfeldts tydelige entusiasme omkring emnet (jf. Jûlut 1979b) blev forslaget skudt til hjørne ved finanslovsvedtagelsen i 1980. Her blev der givet penge til en kunstskole i Nuuk, men om planerne for en musikskole lød det:

> Tanken om en musikskole kan desværre ikke realiseres i nær fremtid. Men Thue Christensen (*daværende Landsstyreformand for Kulturelle Anliggender, red.*) har kontaktet højskolerne, som er villige til at arrangere kurser vedrørende sang og musik. Og kulturdirektoratet er villig til at yde tilskud til disse aktiviteter. (Jûlut 1980)

At en musikskole overhovedet bringes op i Landstinget på linje med Kunstskolen for Grønland, er bemærkelsesværdigt, hvis man forestiller sig en musikskole, der ligner de kommunale musikskoler i både Grønland og Danmark i dag. Hvad Motzfeldt havde i tankerne, var imidlertid en national videregående musikuddannelse for unge, i stil med den nuværende Kunstskoles 1-årige uddannelse for personer over 18 år eller Nationalteatrets 2-årige skuespilleruddannelse. I både 1996 og 1998 fremsatte henholdsvis Jonathan Motzfeldt og hans partifælle fra Siumut Ruth Heilmann da også et forslag om en national musikskole, hvoraf det tydeligt fremgår, at ønsket var etablering af en videregående musikuddannelse i Grønland. Men heller ikke disse planer blev gennemført (Heilmann 1998).

I 1980'erne og godt op igennem 90'erne lå musikskoletankerne og ulmede. I Aasiaat indrettede man den gamle gymnastiksal til øvelokale, med den hensigt, at der skulle tilbydes musikundervisning her (Musikskole i Aasiaat 1988), men nogen egentlig musikskole blev det ikke. Lovgivningen om fritidsundervisning fra 1979 gav mulighed for, at man kommunalt kunne oprette musikundervisning med betalt lærer for hold med personer over 19 år, (Landstingsforordning nr. 7 1979) og i en ændring af denne lov (1992) blev musikundervisning af børn og unge specifikt nævnt (Landstingsforordning nr. 5 1992).

Musikskoler som selvstændige institutioner med eget budget findes der ikke tegn på før 1996, hvor kommunalbestyrelsen i Nuuk afsatte 300.000 kr. på det kommende års budget til en musikskole (KK 1996) og påbegyndte oprettelsen af denne under vejledning af Lyngby-Taarbæks musikskoleleder Keld Johansen (Immanuelsen 2017). I samme periode fremkom der ønsker om musikskoler rundt omkring i Grønland (KK 1994; Nanortalik er fuld af musik 1997; PM 1998), og i Ilulissat blev en musikskole startet op i 1998, som var aktiv i en årrække (Petersen 2017). De forskellige initiativer tyder på en bred forståelse af musikskoler som institution, og det kan være svært at skelne mellem oprettelser af deciderede musikskoler, etablering af kommunale øvelokaler og en mere systematisk musikundervisning under fritidsundervisningen.

Fra 1997 blev der tilbudt fritidsundervisning i musik i folkeskolelokaler i Nuuk. Undervisningen fungerede med deltidsansatte lærere som f.eks. klaver- og korlærer Päivi Niemi, der senere blev fuldtidsansat og virkede på Musikskolen frem til 2017. Musikskolen i Nuuks første fuldtidsansatte underviser blev dog Hanne S. Immanuelsen (tidligere Qvist, født 1971), som flyttede til Nuuk i 1999 efter endt uddannelse på Det Jyske Musikkonservatorium, hvor hun tog diplomlinjen med violin som hovedinstrument.Immanuelsens ansættelse hang sammen med et kommunalpolitisk ønske til Musikskolen i Nuuk om, at den specifikt skulle fokusere på violinundervisning igennem Suzuki-metoden. Som konservatorieuddannet violinist blev Immanuelsen derfor et oplagt valg til den nyoprettede stilling, og i forbindelse med hendes ansæt-

telse bevilgede NAPA-Nordens Institut i Grønland penge til indkøb af 30 violiner i forskellige størrelser, som kunne lånes ud til de kommende violinelever. Man ønskede ligefrem at kalde Musikskolen for Suzuki-skolen, men da Suzuki-metoden ikke blev fuldt gennemlevet i undervisningen, opgav man navnet af hensyn til de internationale krav ved brug af Suzukis navn (Immanuelsen 2017). Immanuelsens undervisningsmetoder satte mere fokus på brug af noder i solofagsundervisningen, end hvad Suzukis modersmålsmetode dikterer, og hun udelod også den jævnlige holdundervisning og inklusion af forældrene i undervisningen, som også er en del af metoden (jf. Fredens og Kirk 2001, 132-5). Immanuelsen arrangerede dog jævnlige koncerter for elever på alle niveauer som en del af sin undervisningstilgang (Immanuelsen 2017).

Fra år 2001 fik Immanuelsen timer til administration af musikundervisningen i Nuuk, og i år 2003 tiltrådte hun en nyoprettet stilling som musikskoleleder. I forbindelse med hendes stigende indflydelse på afviklingen af musikundervisning i kommunalt regi kom hendes formelle tilgang til undervisning også i højere grad til at gælde de ansatte timelærere. Dette resulterede i nogle konflikter og afskedigelse af et par timelærere, som ikke levede op til Immanuelsens forståelse af musikundervisning. Hun forklarer selv om dette:

> Det var simpelthen for løst, det de gjorde. De kom og de spillede med de der elever, og fik løn for det. Men det var ikke sådan rigtig undervisning. Det var mere sådan fritidsundervisning. Så derfor duede det ikke. Så jeg var nødt til at sige til dem: "Vi bliver nødt til at stoppe her, fordi det koster rigtig mange penge, uden jeg synes, at vi får rigtig noget ud af det." (…) Det var jo noget helt nyt med Musikskolen. Og man var slet ikke vant til det der med, at man skal tage det ret seriøst med musikundervisning. Så der kom nogle… Sådan lidt konflikter nogle gange. Fordi man troede bare… "Nå men, vi kan bare lige gøre det her. Vi behøver ikke være så seriøse." Det var ligesom hvad man var vant til. Men jeg var jo meget seriøs, med det jeg ville. Og soloundervisning og sådan noget… Man skulle virkelig give eleverne et håndværk. Og sådan har jeg det stadigvæk" (Immanuelsen 2017)

Immanuelsen skelner her imellem musikskoleundervisning og fritidsundervisning, og hendes skelnen synes at være baseret på graden af formaliseret undervisning, hvor Musikskolen er kendetegnet ved formel musikundervisning. Hos musikskolelederen Jacob Froberg i Sisimiut genfindes denne skelnen imellem fritids- og musikskoleundervisning, men her er den baseret på, hvorvidt der er tale om et undervisningstilbud med fuldtidsansatte og egne lokaler (Musikskoler) eller timelønnet arbejde i forskellige lokaler i byerne (Froberg 2017a).

En relativt fast lille håndfuld af undervisere, som efterlevede Immanuelsens krav til formel musikundervisning, forblev i Musikskolen i Nuuk under hendes ledelse, og i 2004 blev yderligere Arnannguaq Gerstrøm fuldtidsansat på skolen. Det var i forbindelse med Gerstrøms ansættelse, at Nuuk Byorkester blev lagt ind under Musikskolen som hendes primære ansvarsområde.

Nuuk Byorkester under Arnannguaq Gerstrøm

Arnannguaq Gerstrøm (født 1977) er opvokset i Ilulissat men flyttede første gang til Nuuk i 1991 og spillede her selv saxofon som medlem af Byorkestret frem til 1993. I denne periode blev orkestret ledet af Hans Holmelund. Gerstrøms primære instrument er tværfløjte, som hun tidligere lærte sig igennem en blanding af selvstudier og forskelligartede private og kommunale undervisningstilbud i Ilulissat og Danmark. I sin tid som medlem af Nuuk Byorkester mødte hun fløjtenist Verner Nicolet fra Det Kongelige Kapel i Danmark, der jævnligt var oppe for at spille med Nuuk Byorkester som et udviklingstiltag for medlemmerne. Nicolet lagde mærke til Gerstrøms evner og opfordrede hendes forældre til at hjælpe hende videre i det musikalske uddannelsessystem. I 1993 rykkede Gerstrøm derfor på gymnasium i Roskilde, videre på et 3-årigt MGK-kursus og endelig på Musikhøjskolen i Malmø (konservatoriet), hvor hun fik en kandidatgrad som solist (Gerstrøm 2017a). Det var således en usædvanligt veluddannet kvinde, der flyttede tilbage til Grønland i 2004 og overtog det orkester, som ændrede hendes egen karrierebane ved at introducere hende for muligheden for at blive klassisk musikuddannet.

Gerstrøm fortsatte Nuuk Byorkester i nogenlunde samme spor, som hun selv oplevede det som medlem. Siden da havde gymnasielærer Jørgen C. Sønderby (1944-2012) i 2002 startet et tamburkorps. Tamburkorpset fungerede som en form for forskole til Nuuk Byorkesters Elevorkester, hvor man kunne starte på de lidt billigere instrumenter – trommer og marchfløjte – og derigennem få nogle basale musikalske færdigheder og noget orkesterdisciplin, inden man kom ind i Byorkestrets Elevorkester, hvor der blev spillet på de noget dyrere brass-instrumenter. Denne ordning betød desuden, at ventelister kunne undgås, da Tamburkorpset imødekom efterspørgslen på orkesterdeltagelse. Denne ordning passede, efter Gerstrøms eget udsagn, godt med hendes personlige visioner. Disse visioner var en medvirkende årsag til at hun valgte at vende tilbage til Grønland efter endt uddannelse:

> Jeg ville have fat på dem, som også måske havde ressourcesvage forældre. Det var meget vigtigt for mig i det arbejde. Fordi jeg havde set hvordan man havde struktureret Musikskolen, sådan så det var dem der blev indskrevet, og dem der blev skrevet ind på venteliste, der kom ind. Og så kunne man jo se… Jamen hvem var det der gik der? Det var mange af de ressourcestærkes børn. Og musik kan bare så meget! Så jeg havde en mere ideologisk indfaldsvinkel på det, som jeg desværre ikke kan afvige fra. Den har fulgt mig hele tiden. Så de kom ind allesammen i Tamburkorpset. Og jeg fik virkelig en bred skare af elever. Også hvor forældrene måske ikke altid kom til de her koncerter. Men der var sådan en god korpsånd på det her tidspunkt. Så det blev rigtig godt (…) Det er sådan noget, der kan gå hen og give noget socialt netværk på tværs af alting. (Gerstrøm 2017a)

En sådan tilgang, hvor der bevidst er fokus på adgang for alle til musikaktiviteter, beskrives af forsker og praktiker Lee Higgins som en del af en gæstfriheds-ideologi (*hospitality*), der er central for *community music* (Higgins 2012, 139). Som jeg løbende

vil komme ind på, ligger Gerstrøms tilgang til Nuuk Byorkester i det hele taget tæt op ad pædagogikken indenfor dette felt.

Gerstrøm benyttede sig af en undervisningsmetode i Tamburkorpset og Byorkestret, hvor hun ansatte særligt aktive medlemmer som hjælpelærere, der underviste de forskellige instrumentgrupper hver for sig. Denne tilgang blev ført ud fra en pædagogisk overvejelse om, at man med mesterlæreprincippet kan undervise dem, man er bedre end, og at manglen på musikuddannede i Grønland gjorde denne model attraktiv. Orkestrets øve- og undervisningsform var således en vekslen imellem fælles øvning, hvor Gerstrøm normalt var dirigent, og øvning af stemmer hver for sig ledet af hjælpelærere (Gerstrøm 2017a).

Som ovenstående citat fra Gerstrøm antyder, opstod der med tiden uenigheder imellem Gerstrøm og Immanuelsen. Disse uenigheder førte til, at Gerstrøm sagde sin stilling på Musikskolen op i 2008, hvorefter Sønderby overtog Byorkestret og Tamburkorpset. I 2010 genoptog Gerstrøm dog arbejdet med Nuuk Byorkester på den betingelse, at Orkestret og Tamburkorpset blev taget ud af Musikskolen og lagt over i en anden institution. Denne institution blev kaldt Orkesterskolen. I de næste fire år kørte Gerstrøm igen begge orkestre som beskrevet. Hun afholdt store koncerter i samarbejde med professionelle musikere fra udlandet, børn og unge fra undervisningsinitiativet omkring Børnehjemmet i Uummannaq – Uummannaq Music – samt strygere tilknyttet musikskolen i Sisimiut. I forbindelse med en nedskæring af Orkesterskolens bevilling i 2014 valgte Gerstrøm igen at forlade arbejdet i Orkesterskolen for at gå ind i administrationen af familiens flyttefirma. På dette tidspunkt var en gensammenlægning af Orkesterskolen og Musikskolen nært forestående. Da hun forlod arbejdet, havde Byorkestret og Tamburkorpset 110 aktive medlemmer (Gerstrøm 2017a). Derudover rummede Orkesterskolen en række andre aktiviteter som f.eks. kor og bands (Arnannguaq Gerstrøm stopper 2014).

I overgangen til denne nye (gen)sammenslåede musikskole svandt Byorkestret og Tamburkorpset ind i antal medlemmer og aktiviteter. Tidligere hjælpelærer i Tamburkorpset Nick Ørbæk Jakobsen oplevede, at orkestret forsvandt fra den ene dag til den anden, uden at han blev informeret om ændringerne (Jakobsen 2017). Byorkestret startede dog op igen under Musikskolen i et nyt format et par måneder efter Gerstrøms fratrædelse (Immanuelsen 2017). I skrivende stund har Nuuk Byorkester ca. 13 medlemmer, spiller 7-8 koncerter om året og ledes af Titken Jakobsen. Der findes ikke længere et fastøvende elevorkester eller tamburkorps (Horsbrugh 2018b).

Gerstrøms direkte indflydelse på musikundervisningen i Nuuk i dag er altså stort set ikkeeksisterende. Men i de år hun var aktiv, fik hun skabt nogle orkesterkoncerter af hidtil uset omfang i Grønland og øjeblikke, hvor en form for grønlandsk symfoniorkester materialiserede sig (Udsolgt til orkesterskolens nytårskoncert, 2014; Gerstrøm, 2017). Et par af hendes hjælpelærere, som f.eks. førnævnte Nick Ørbæk Jakobsen, gør sig desuden i dag gældende i musiklivet i Grønland.

Fra et didaktisk perspektiv er det interessant, at Gerstrøm på den ene side bliver anset for én (af meget få) forkæmpere for den klassiske musik i Grønland (Troelsen 2013), samtidig med at hun selv beskriver læreprocesserne i Orkesterskolen som

relativt uformelle og i høj grad didaktisk baseret på en form for *peer directed learning* (jf. Green 2008, 132-4; Gerstrøm 2017a). En sådan tilgang er teoretisk og etnografisk velbeskrevet i forbindelse med nogle af de orkestre, musiketnolog Ruth Finnegan beskæftigede sig med i Milton Keynes i England i 1980'erne (Finnegan 1989), og den er, som allerede nævnt, desuden udfoldet teoretisk og praktisk under begrebet *community music*. Dette begreb dækker netop over en tilgang til musikalsk læring, som befinder sig i spændet mellem formel og uformel læring og indimellem direkte kolliderer med formaliseret musikuddannelse, bl.a. fordi social udvikling her ofte anses som vigtigere end musikalsk udvikling og ekspertise (Karlsen et al. 2013, 49). Higgins beskriver læringsformen i *community music* som en kreativ workshop, og læreren som facilitator for processen (Higgins 2012, 150). I denne musikalske læringsform er gruppeproduktion og -læring i fokus, som modsætning til en envejsdidaktik (Schippers og Letts 2013, 273). Med en klassisk konservatorieuddannelse har Gerstrøm selv gennemgået en meget formaliseret musikuddannelse, men hun er bevidst om, at hendes tilgang i Orkesterskolen var anderledes og mere funderet i "den socialt rettede undervisning" (Gerstrøm 2017a). Hun samarbejdede f.eks. med det kendte *community music*-program El Sistema i Venezuela, som hun besøgte sammen med en lille delegation fra Orkesterskolen og Børnehjemmet i Uummannaq i 2013. Gerstrøm ser El Sistema som baseret på den samme ideologi og metodik, som hendes eget musikalske virke (Gerstrøm 2017a).

Man kan altså anskue Orkesterskolen som et *community music* -projekt, og dermed en hybrid form for musikalsk læringsrum, der forener uformelle læringssituationer med et mere klassisk orienteret formelt undervisningsformat. Denne tilgang forekommer basal og gennemgående igennem hele Nuuk Byorkesters levetid, men institutionen og tilgangen blev udvidet og udviklet under Gerstrøm.

Den sammenlagte Musikskole i Nuuk

Efter sammenlægningen af Musikskolen og Orkesterskolen i 2014 blev Kenneth Horsbrugh ansat som leder fra august 2015. Immanuelsen, som var ansat som leder af Musikskolen frem til sammenlægningen, fortsatte som violinlærer i den samlede Musikskole. I foråret 2017 fratrådte hun sin stilling og er nu freelanceunderviser og -musiker i Nuuk.

Horsbrugh er uddannet på Musikvidenskab i Aarhus og har yderligere en diplomuddannelse i ledelse. Han kom til Nuuk fra en stilling som slagtøjslærer på Egedal Musikskole i Nordsjælland, men har desuden arbejdet i Ghana og med vestafrikansk musik i en årrække (Horsbrugh 2018a). På grund af den begrænsede årrække frem til i dag, hvor Horsbrugh har ledet Musikskolen, er hans langsigtede påvirkning i skrivende stund svær at vurdere. Men han har på nuværende tidspunkt sat sit præg ved dels at øge bredden i Musikskolens tilbud indenfor rytmisk musik, dels at påbegynde samarbejder mellem Musikskolen og skoler og børnehaver, og dels ved at oprette afdelinger i flere af kommunens øvrige byer og bygder, til varetagelse af musikundervisning for borgere i kommunen, som ikke bor i Nuuk. Den oprindelige Nuuk Kommune blev i 2009 sammenlagt med andre kommuner til kæmpekommunen Sermersooq, der bl.a.

strækker sig hele vejen henover indlandsisen til Østgrønland. Som kommunal musikskoleleder er Horsbrugh gået aktivt ind i oprettelsen af klaverundervisning i bygden Kulusuk på østkysten (Monrad 2016) og oprettelsen af afdelinger i Tasiilaq og Paamiut (Tasiilaq har fået musikskole 2016; Horsbrugh 2018a. Arbejdet med etablering af musikundervisning i Tasiilaq og Paamiut var dog allerede påbegyndt i 2010 af Arnannguaq Gerstrøm, som oprettede tamburkorps her under fritidsundervisningsordningen (Gerstrøm 2017b).

Mens opstarten af en musikskole i Tasiilaq har været en udfordring for Horsbrugh i forhold til at skaffe en fast underviser, og afdelingen i Paamiut i skrivende stund er i opstartsfasen, har Musikskolens afdeling i Kulusuk kørt stabilt i en årrække, og bygden er netop ved at få opført et hus til Musikskolens afdeling. I det hele taget har Horsbrugh gennemført en væsentlig indsats i forhold til at opgradere Musikskolens faciliteter og udstyr (Horsbrugh 2018a).

Ligesom flere af de øvrige og tidligere musikskoleledere i Grønland forsøger Horsbrugh at gøre Musikskolen mere synlig og attraktiv for børn fra alle samfundslag. Hans pædagogiske overvejelser i denne retning er rettet imod gruppeundervisning frem for den traditionelle solofagsundervisning i musikskoleregi. I disse overvejelser indgår også det forhold, at dansktalende undervisere er overrepræsenteret i Musikskolen i forhold til det grønlandske samfund generelt:

> Kultur- og aldersforskellen mellem en (dansktalende) voksen og et grønlandsktalende barn, kan være så stor, at eleven føler sig beklemt og måske ikke føler sig helt godt tilpas hvis det kommer alene. Mange børn kan godt lide at komme sammen med andre, og det bør vi møde i Musikskolen gennem tilbud om holdundervisning og andre sociale (musik)aktiviteter. (Horsbrugh 2018a)

Et øget fokus på holdundervisning har således været endnu et af de præg, Horsbrugh har sat på Musikskolen i Sermersooq Kommune frem til i dag.

En anderledes musikskole i Sisimiut

I Sisimiut åbnede i 2006 en musikskole på initiativ af fritidsinspektør Agnes Johnsen. I Qeqqata Kommune, hvori Sisimut er den største by, blev der desuden oprettet en musikskole i byen Maniitsoq i 2016 med Ida Mortensen som leder. Modsat i Sermersooq Kommune, hvor der oprettedes afdelinger fra den centrale musikskole i Nuuk, oprettedes Musikskolen i Maniitsoq som en separat musikskole (Musikskolen i Maniitsoq bliver officielt indviet 2016).

Til at lede og opbygge Musikskolen i Sisimiut ansatte man Jacob Froberg, der flyttede til byen fra Nordjylland, hvor han dels havde ledet et indspilningsstudie og dels studeret på Aalborg Universitets musikuddannelse. Froberg ankom til en noget mindre bundet opgave end det, der havde været situationen omkring oprettelsen af Musikskolen i Nuuk. Der havde dog været tænkt nogle kommunale tanker i Sisimiut i form af et ønske om et byorkester og klassisk musikundervisning. En række klaverer og blokfløjter var f.eks. allerede indkøbt. Men Froberg benyttede muligheden for at

undersøge det eksisterende musikliv, og han lavede en kort rapport om, hvordan Musikskolen i Sisimiut kunne bygge ovenpå dette og være med til at binde musiklivet i byen sammen (Froberg 2017a).

Da Musikskolen Serravik åbnede for undervisning, med Froberg og musiker Steen Olsen som fastansatte, var undervisningstilbuddene baseret på, dels hvad der lokalt fandtes af timelærere på de forskellige instrumenter, og dels som et udviklingsprojekt i forhold til det eksisterende musikliv af bands og selvlærte musikere. Arbejdet med sidstnævnte blev muliggjort ved, at Musikskolen var lagt samen med byens øvelokaleforening. Denne konstellation blev brugt aktivt, som Froberg selv forklarer det:

> Fra starten af, hvor det var mig og Steen primært, så underviste vi i sammenspil, som var det helt store fag til at starte med. Det var som sagt for at få, kan man sige, dem i byen som i forvejen kunne noget, ind i musikskoleregi. Det var dét, vi kunne se… Det er dét, vi kan få dem til. Altså, det er at komme og spille i band. Og så blev de allesammen sat til at få soloundervisning derudover. Altså, hvis man ville være med i de der bands, så skulle man have noget soloundervisning (…). Vi har heldigvis altid haft to sammenspilslokaler. Så meget af det er foregået på den måde, at der har været to bands, der var der ad gangen, og så var der koblet én lærer til, som så gik frem og tilbage og coachede lidt og underviste lidt. (Froberg 2017b)

De bands, som blev tilknyttet Musikskolen, blev f.eks. coachet i at arbejde med instrumentrollerne i deres numre og opfordredes til at deltage i flere undervisningstilbud, således at enkelte elever kom op over 10 musikskoletilbud om ugen. Froberg og Olsen satte desuden ind på at oplære trommeslagere, ud fra en vurdering af, at dygtige trommeslagere var en mangelvare i det lokale musikliv (Froberg 2017b).

Bandet Atsinnermiut opstod ud af dette system og opnåede at blive et *hypet* band allerede inden udgivelsen af deres debutalbum i november 2017 (jf. Søndergaard 2015; Vahl 2015), hvilket er en sjældenhed i Grønland. Bandet øvede stort set hver dag i Musikskolens lokaler og fik desuden kritik af Froberg, som flere bandmedlemmer fremhæver som en vigtig person i deres musikalske udvikling. Musikskolen Serravik og særligt Froberg selv takkes da også i coveret til bandets selvbetitlede debutalbum. Forsanger Apunnguaq Schmidt har forklaret om Frobergs indflydelse:

> Så mødte jeg Jacob Froberg. Faktisk en af de mest betydningsfulde mænd i mit liv… Altså i musikbranchen (...) Han har været pisse irriterende. Altså sådan… Han har kritiseret os rigtig meget. I de der tre måneder hvor vi har spillet til Åben Scene… Så hver gang vi har spillet, så spørger vi Jacob: "Nå men, hvordan gik det?" Og så sagde han altid: "I er ikke gode nok." Men det var nok bare for at *tricke* os. Det var bare en motivation for os. (Schmidt 2017)

Netop Åben Scene-arrangementerne, som Musikskolen Serravik arrangerede i samarbejde med byens kulturhus Taseralik, har været et væsentligt element i Frobergs initiativer for at samle musiklivet i Sisimut og skabe rum for, at musikskoleeleverne og andre interesserede kan spille for et lyttende publikum. Alternativet indtil da var

primært byens værtshuse. Men Frobergs holistiske tilgang til musiklivet stoppede ikke her. I 2014 var han primus motor på opstarten af den nordiske festival Arctic Sounds, som siden har kørt årligt i april måned. Festivalen inkluderer en mængde koncerter og pop op-koncerter på forskellige scener i Sisimiut, med nordiske, lokale og grønlandske bands og solister. Førnævnte Atsinnermiut opnåede sin første nationale medieomtale i forbindelse med en optræden ved festivalen (jf. Vahl 2015).

En væsentlig læringsmæssig pointe ved Arctic Sounds er, for Froberg, at mange af de inviterede musikere og komponister afholder workshops indenfor deres specialer under deres ophold i byen, ligesom flere af Musikskolens aktive elever arbejder som frivillige under festivalen (Froberg 2017b). Således er Arctic Sounds med til at give dem nye læringsoplevelser og mulighed for at møde udøvende forbilleder, som ofte arbejder med eksperimenterende musikalske og visuelle udtryk. Festivalen er således en direkte inspirationsmæssig stimulation i en by, hvor det fysiske møde med forskelligartede musikalske udtryk og udøvere ellers kan være begrænset.

Froberg har løbende arbejdet for få sendt sine elever og ikke-uddannede kollegaer videre i det musikalske uddannelsessystem, parallelt med at han selv har arbejdet på at færdiggøre sin uddannelse. Hans seneste og igangværende tiltag er et forsøg på at starte en videregående musikuddannelse i Grønland. Oprindeligt var hans planer målrettet en etårig forberedende uddannelse til musikuddannelser i Danmark, her særligt universiteternes musikuddannelser. Men i et samarbejde med Det Jyske Musikkonservatorium arbejdes der nu på at oprette en bacheloruddannelse i musik i Grønland (Froberg 2017b). Musikskolernes udvikling i Grønland ser altså ud til rent faktisk at kunne ende med en national videregående musikuddannelse, der ligner de ønsker, Jonathan Motzfeldt oprindeligt havde om en national musikskole.

Formel læring i en uformel tradition – og betydningen af det sociale aspekt

Med ovenstående gennemgang af udviklingen i den institutionaliserede fritidsmusikundervisning i Grønland og musikskoleledernes visioner tegner der sig et billede af ret forskellige tilgange til undervisning indenfor spektret imellem formel og uformel læring. Jeg vil i det følgende gøre status over den musikalske læring i Grønland og kort sammenligne de nævnte tilgange til musikundervisning, for til sidst at diskutere de muligheder, der kunne findes i at arbejde yderligere og mere målrettet med både formel og uformel musikalsk læring.

Hvis vi ser på de ikke-institutionaliserede uformelle læreprocesser, har disse, frem til i dag, været effektive på flere måder. Der er et meget aktivt amatørmusikliv i Grønland, som nærmest årligt producerer nye nationalt-værdsatte poprockbands (Otte 2013). Der findes desuden en udbredt tradition for sang og fællessang (jf. Bjørst 2004, 15) og en omfattende kollektiv og uformel musikudøvelse til efterfester, hvor man sidst på natten synger grønlandsksprogede hits, mens guitaren går på omgang imellem gæsterne (Otte 2018, 51).

De uformelle læringsprocesser har dog ikke vist sig særligt effektive i forhold til at få uddannet lokale kræfter til at varetage den formelle musikundervisning op igen-

nem uddannelsessystemet. I folkeskolen er der (og jeg taler her på baggrund af mine egne erfaringer som uddanner af musiklærere på *Ilinniarfissuaq*) en, for den lovfæstede musikundervisning, katastrofal mangel på musikundervisere i almindelighed og en endnu større mangel på linjefagsuddannede musiklærere. Rigtig mange børn og unge går gennem folkeskolen, uden at møde nogen nævneværdig undervisning i musik, som den tidligere nævnte spørgeskemaundersøgelse også indikerede. På gymnasierne udbydes til gengæld musikundervisning, og her er underviserne normalt universitetsuddannede såkaldte 'tilkaldte' fra Danmark. Det er – igen jf. førnævnte undersøgelse – her, at den primære formelle musikalske læring i Grønland finder sted.

Dét, at der stort set ikke tidligere har været grønlændere, der gennemgår en decideret musikuddannelse, kan forekomme paradoksalt i en nation, hvor den generelle interesse for at spille og synge er så stor, som tilfældet er. Dette paradoks er netop en af motivationerne for Frobergs ønske om en form for national musikuddannelse i Grønland. I dette arbejde har han, ifølge eget udsagn, bevidst arbejdet på at:

> …gøre musik til et fag der er respekt omkring (…) Og skabe en kultur omkring, at musik er noget man sætter sig ned og lytter til. At det ikke er noget som er baggrund for, at man drikker øl (…) Og få folks øjne op for, at der er uddannelsesmuligheder indenfor musik, og at det er værd at gå efter. (Froberg 2017b)

Immanuelsen kommenterer på en lignende problematik omkring den generelle tilgang til musik og musikundervisning i Grønland. Noget, hun har måttet arbejde løbende med.

> Der er en stor tendens til, at det der med musik, det kan man bare (…) Det er dét, der er det kæmpe problem. Jeg ved, at det går med en guitar, fordi der er så mange der spiller guitar. Så sidder man lidt hjemme, og så synger man lidt og spiller man lidt nogle greb. Man behøver ikke kunne spille så mange greb, før man kan spille til en masse sange. Men på violin f.eks., det er et rigtigt svært instrument at lære at spille på (…) Man skal virkelig passe sin undervisning, og man skal altså have det der med at øve sig lidt hver dag (…) Det er den der kultur, der er fuldstændig ny. (Immanuelsen 2017)

Immanuelsen har forsøgt at indføre et formelt format for musikundervisning. Denne tilgang har opnået et følge, der dog af Gerstrøm, som tidligere nævnt, er blevet kritiseret for at være baseret på de ressourcestærke familier. Gerstrøm har selv helt bevidst navigeret i et krydsfelt imellem uformel og formel musikalsk læring, med det primære fokus på social udvikling hos eleverne. Hun forklarer det således:

> Et eller andet sted, så synes jeg, at en eller anden god kombi mellem det der lidt mere formelle undervisning, og så det der lidt mere åbne musikundervisning, kunne være en rigtig god ting. (Gerstrøm 2017a)

Denne *community music*-tilgang kan muligvis pege i retning af årsagen til udfordringen ved at gennemføre formel musikundervisning i Grønland. Indenfor feltet *community music* fokuseres der som sagt på det sociale aspekt ved musikudøvelse, og modstand

imod institutionalisering og formel musikuddannelse er her velbeskrevet, netop fordi sådanne tiltag bliver opfattet som potentielt kontraproduktive for det sociale aspekt (jf. Karlsen et al. 2013, 49). Da det sociale, i forhold til min egen erfaring og forskning, gennemsyrer musikudøvelse i Grønland (jf. Otte 2018), kan der netop derfor være en decideret modstand imod at indgå i formel musikundervisning, fordi et for stort fokus på musikalsk udvikling frem for social udvikling bliver anset for at være i modsætning til den primære funktion for musikudøvelse.

De nævnte musikskoleledere har forsøgt, på hver deres måde, at arbejde med den udfordring, det er, at der er en begrænset tradition for – og måske også et begrænset ønske om at modtage – formel musikundervisning i Grønland. Immanuelsen fokuserer på indførelse af mødestabilitet, arbejde med teknik og jævnlig øvning, hvorimod både Froberg og Gerstrøm i højere grad har forsøgt at bygge videre på de eksisterende uformelle læringsprocesser, som finder sted i sociale sammenhænge med bands og orkestre, både med henblik på at udnytte de læringsmuligheder, disse processer inkluderer, og med henblik på at sluse elever ind i et mere formelt læringsrum. Horsbrughs øgede fokus på gruppe- og holdundervisning på Musikskolen i Nuuk kan ligeledes ses som en anerkendelse af betydningen af det sociale aspekt, man finder ved uformel musikudøvelse og -læring.

Musikuddannelsesforskeren Lucy Green er fortaler for delvis inklusion af uformelle læreprocesser i musikundervisning. Hun har arbejdet med et udvikle et didaktisk design, hvor skolesystemet kan anvende uformelle læreprocesser som en del af læringsstrategierne i musikundervisning på grundskoler i England. Hun mener, at uformelle læreprocesser har potentiale til at bygge bro imellem læreprocesser i og udenfor skolesystemet, styrke elevernes indre motivation ved at give plads til deres egen musikalske smag og identitet og give eleverne muligheder for selv at strukturere deres læringsstrategier med et bedre resultat til følge (Green 2008, 2-14). Hendes didaktik handler grundlæggende om at veksle imellem formelle undervisningsoplæg fra læreren og så mere åbne uformelle læringssituationer, hvor elever selv tager musik med, selv laver grupper, der skal spille musikken, og selv indøver musikken ved at lytte den af fra en indspilning med så lidt indblanding fra læreren som muligt. Der er altså også her en høj grad af fokus på social interaktion i musikalsk skabelse og læring. Green påpeger dog, at denne type undervisning kan være angstprovokerende for lærere, da den kan opleves som en modsætning til undervisning, som vi normalt forstår det. Green dokumenterer dog gode resultater med metoden mht. læring og trivsel (Green 2008, 24-9).

Greens undervisningsmetode er rettet imod engelske grundskoler med henblik på at styrke interessen og engagementet i musikundervisningen her, og hun nævner, at hendes kilde til metoden – populærmusikeres læringsmetoder – er funderet på en forståelse af, at udtryk er vigtigere end teknik i musikudøvelse (Green 2008, 10). Hendes fokus i uformelle læreprocesser er altså ikke indlæring af teknik, men mere at motivere eleverne til musikalsk læring ved at give dem oplevelsen af at kunne udtrykke sig igennem musik (Green 2008, 54-7).

Glæden ved at spille musik er ikke nogen mangelvare i Grønland, hvilket stemmer godt overens med den type musikalsk læring, der primært finder sted, nemlig

den uformelle, som er drevet af den lærendes indre motivation. Ser vi omvendt kritisk på, hvad det grønlandske musiklivs uformelle læreprocesser ikke har formået at levere frem til i dag, kunne man argumentere for, at der er et relativt fravær af musikalske eksperter, som er vokset op i Grønland. Ikke dermed sagt, at der ikke findes dygtige musikere i Grønland på en række instrumenter, men musikscenen er præget af amatørudøvere, både i ordets positive og nedsættende forstand.

Ekspertise og læring – musikuddannelse og ambitioner

Mulighederne for at opnå musikalsk ekspertise i Grønland i dag er begrænsede, hvis vi ser på musikekspertiseteoriens forskningsresultater på området. Denne forskning er baseret på professionelle klassiske musikeres udvikling, og altså formel læring, og understreger betydningen af en række parametre i udviklingen til ekspert. Opfyldelse af flere af disse parametre er der ikke nogen hindringer for i Grønland, herunder opbakning fra familie og netværk, tidlig opstart (typisk fra 6-7-årsalderen for instrumentalister) og daglig øvning (omkring 7500 timers akkumuleret øvning ved 18-årsalderen) (Jørgensen 2002, 30-3). Men kompetent undervisning og vejledning regnes typisk blandt de tre vigtigste faktorer i udvikling af musikalske eksperter, fordi undervisere hjælper elever med at udvikle *deliberate practice*. Altså at man ikke bare sidder og spiller, men at man bevidst øver fokuseret på forbedring, i første omgang af teknik og senere af musikalsk udtryk (Jørgensen 2002, 33-4). Denne type musikalsk undervisning og træning er uopnåelig for rigtig mange børn i Grønland i dag, som typisk må lære sig selv at spille med sporadiske instruktioner fra familie og venner. Som det er fremgået af nogle af de interviews, jeg har lavet til dette projekt, er internettet dog begyndt at gøre sig gældende på denne front, ved f.eks. at tilbyde adgang til tabs, video-tutorials og andre materialer, som selvlærende musikudøvere kan benytte (Jakobsen 2017; Schmidt 2017). Dermed kan denne relativt nye ressource være med til at forbedre mulighederne for teknisk udvikling af børn og unges musikalske evner i Grønland, om end onlineressourcer næppe umiddelbart kan erstatte vejledning fra en kompetent underviser.

Man kan selvfølgelig spørge sig selv om, hvad Grønland skal med musikalske eksperter? Et vigtigt aspekt her er selve varetagelsen af musikundervisning i Grønland. Selvom jeg personligt er af den politiske overbevisning, at et multikulturelt musik- og undervisningsmiljø er stimulerende og skaber ønskværdig mangfoldighed, mener jeg, at der er et problem i den eksisterende situation, hvor den formelle musikalske læring primært finder sted i gymnasierne af tilkaldte, som ofte har et meget begrænset kendskab til grønlandsk musikkultur og netop derfor kan begrænse mangfoldigheden. Mine egne erfaringer (som tidligere musiklærer i gymnasiet og ægtefælle til en musiklærer på gymnasiet i Nuuk) tyder på, at disse undervisere typisk tager udgangspunkt i en forestilling om et universelt 'globalt' repertoire af poprock og klassisk musik, der ofte deles med eleverne, netop fordi det repræsenterer den dominerende kultur indenfor populær- og klassisk musik. Men dermed udøves en form for symbolsk vold imod den minoritetskultur (jf. Higgins 2012, 122), som grønlandsk musikkultur der-

med bliver i det grønlandske uddannelsessystem. Når dette er sagt, vil jeg dog gerne indskyde, at jeg igennem årene har mødt adskillige gymnasielærere med dansk baggrund, som aktivt arbejder på at integrere forskellige former for grønlandsk musik i deres undervisning.

Udover de magtmæssige og etiske fordele ved at kunne uddanne musikalske eksperter fra Grønland til at varetage undervisning kan manglen på formel musikuddannelse begrænse mulighederne for grønlandske musikere. Førnævnte trommeslager Hans Rosenberg har f.eks. beklaget, at hans manglende muligheder for tromme- og musikundervisning under hans opvækst i Nuuk umuliggjorde videreuddannelse som musiker, da han flyttede til Danmark for at studere (Rosenberg 2010). Jeg møder også ofte i offentligheden en drøm om, at Grønland skal producere et internationalt navn på linje med de bands og kunstnere, der er kommet ud af Island (Björk, Sigur Rós, Of Monsters and Men, Kaleo m.fl.), et land, hvor der for øvrigt længe har fundet en langt mere omfattende og formel musikundervisning sted (Bamford 2009, 35-45). Fra Grønland er der kommet en håndfuld musiknavne, som har opnået nogen opmærksomhed i udlandet, f.eks. Sume, Rasmus Lyberth og Nive Nielsen. Desuden bør det nævnes, at Julie Berthelsen var i den absolutte top af bedst sælgende kunstnere i Danmark i 2003 og 2004. Men der er stadigvæk et stykke vej til den grad af verdenssucces, som nogle af de islandske navne har opnået, og som yderligere har været en væsentlig faktor i en meget effektiv branding af Island som turistdestination (Pálsdóttir 2016). En af grundene til det relative fravær af internationale musiksuccesser i Grønland (bortset fra befolkningens størrelse) kunne være, at musikerne i Grønland ikke på samme måde som på Færøerne og Island tilbydes forskellig undervisning og forskellige musikalsk input på et niveau, som for alvor kan gøre deres musik interessant for et internationalt publikum. Ønsker man at udvikle musikere, bands og kunstnere med et højere teknisk niveau og en bredere international appel, kunne det muligvis være en fordel at udvikle flere og bedre musikundervisningstilbud i Grønland, også de formelle som fokuserer på teknisk-musikalsk udvikling. Men for overhovedet at tiltrække og fastholde elever i disse tilbud vil det formentlig være en fordel at arbejde med en grad af integration af de eksisterende uformelle læreprocesser og en høj grad af fokus på sociale aspekter ved musikalsk læring og udøvelse, som det allerede er blevet gjort flere steder i musikskoleregi.

Konklusion

Dette historiske overblik over fritidsundervisning i musik i Grønland, som jeg har præsenteret i denne artikel, indikerer et komplekst billede af en gruppe tilbud, som delvist er præget af den generelle mangel på fastboende uddannede undervisere. De mere faste tilbud om undervisning er til gengæld defineret af enkeltpersoners kompetencer og visioner. Disse enkeltpersoner gør i dag en afgørende forskel for deres elevers adgang til musikalsk læring, men som historien også viser, gør den manglende nationale og ofte også kommunale strategi for fritidsundervisningen musiktilbuddene sårbare overfor ændringer i personalesammensætningen og uenigheder underviserne imellem.

I forhold til formelle og uformelle læringsprocesser har jeg påvist en udpræget brug af uformelle tilgange til musikalsk læring indenfor poprockmusik i Grønland og indikationer på, at det sociale aspekt ved musikalsk læring og udøvelse ofte spiller en større rolle end ønsket om at udvikle musikalsk ekspertise. I flere af de kommunale undervisningsinstitutioner, jeg har beskæftiget mig med, er der blevet arbejdet bevidst med på forskellig vis at integrere det sociale aspekt ved musikudøvelse og uformelle læreprocesser i undervisningstilbuddene. Lederne bag disse institutioner har selv givet udtryk for, at deres strategier har båret frugt i forhold til at tiltrække flere elever og en elevgruppe med mere diversitet til musikundervisningen.

Overordnet vil jeg konkludere, at den eksisterende uformelle musikalske læring i Grønland fungerer godt i forhold til at skabe et aktivt folkeligt musikliv med mange amatørmusikere, som løbende producerer nye musiknavne til den grønlandske poprockscene, men at der er behov for en øget indsats på musikundervisningsområdet generelt, hvis man ønsker, at grønlændere skal søge videre på musikuddannelser i udlandet. Desuden har jeg påpeget, at mere og bedre musikundervisning muligvis kan have en positiv indflydelse på international interesse for musik fra Grønland. For at kunne øge den musikalske læring vil det dog formentlig være en fordel at anerkende, at social udvikling ofte ses som vigtigere end musikalsk udvikling, ved at skabe læringsrum med fokus på det sociale aspekt ved musikalsk læring og derfra måske forsøge at tiltrække elever over imod mere formelle undervisningstilbud.

Referencer

Arnannguaq Gerstrøm stopper. 2014. "Arnannguaq Gerstrøm stopper i Orkesterskolen. *Sermitsiaq.ag* 3. oktober 2014.

Bamford, Anne. 2009. *Arts and Cultural Education in Iceland*. Reykjavik: Ministry of Education, Science and Culture.

Bjørst, Lill Rastad. 2004. "Fra polka til Popstars: Grønlandsk populærmusik under forandring. *Tidsskriftet Grønland* 52, nr. 1-2, 11-20.

Finnegan, Ruth. 1989. *The hidden musicians – Music making in an English town*. Middletown: Qeysleyan University Press.

Fleischer, Jørgen. 1979. "Grønland skal være godt og rart bosted." *Atuagagdliutit* 26. april 1979.

Folkestad, Göran. 2006. "Formal and informal learning situations or practices vs formal and informal ways of learning". *British journal of music education*, 23, nr. 2, 135-145.

Fredens, Kirsten og Elsebeth Kirk. 2001. *Musikalsk læring*. København: Hans Reitzels Forlag.

Froberg, Jacob H. 2017a. Personlig korrespondance over Facebook Messenger, 1. november 2017.

Froberg, Jacob H. 2017b. Interviewet af forfatteren. Personligt interview. Messenger: Nuuk-Sisimiut, 20. november 2017.

Gerstrøm, Arnannguaq. 2017a. Interviewet af forfatteren. Personligt interview. Nuuk, 23. november 2017.

Gerstrøm, Arnannguaq. 2017b. Korrespondance med Arnannguaq Gerstrøm, 18. december 2017.

Green, Lucy. 2008. *Music, informal learning and the school*. Hampshire: Ashgate.

Grønlands Statistik. 2017. "Befolkningen i lokaliteterne 1. Januar 1977-2017." In *Folketal*. http://bank.stat.gl/pxweb/da/Greenland/Greenland__BE__BE01__BE0120/?rxid=BEXST129-11-2017%2009:13:16 tilgået d. 29.11.2017.

Heilmann, Ruth. 1998. "Dagsordenens punkt 31 – Forslag om etablering af en musikskole." *Grønlands Landsting*, 11. maj 1998. https://ina.gl/glsamlinger/samlinger/FM-1998/Dagsordenens%20punkt%2031-1.htm tilgået d. 15.05.2018.

Higgins, Lee. 2012. *Community Music in Theory and Practice*. Oxford: Oxford University Press.

Horsbrugh, Kenneth. 2018a. Korrespondance med musikskoleleder Kenneth Horsbrugh, 27. april 2018.

Horsbrugh, Kenneth. 2018b. Korrespondance med musikskoleleder Kenneth Horsbrugh, 10. maj 2018.

Immanuelsen, Hanne S. 2017. Interviewet af forfatteren. Personligt interview. Nuuk, 14. november 2017.

Jakobsen, Nick Ø. 2017. Interviewet af forfatteren. Personligt interview. Nuuk, 11. november 2017.

JJ. 1988. "Nuuk byorkester på turné østpå." *Atuagagdliutit* 10. oktober 1988.

Jûlut. 1980. "Kunstskolen for Grønland." *Atuagagdliutit* 23. oktober 1980.

Jûlut. 1979a. "Eget flag samt ny nationalsang." *Atuagagdliutit* 23. august 1979.

Jûlut. 1979b. "Der er samarbejdsvilje i landstinget." *Atuagagdliutit* 25. oktober 1979.

Jørgensen, Harald. 2002. "Hvem er de musikalske ekspertene? Ekspertiseteori og musikalsk utvikling." In *Musikalsk Læring – konferencerapport*, redigeret af Sven-Erik Holgersen og Frede V. Nielsen, 25-39, København: Danmarks Pædagogiske Universitet.

Karlsen, Sidsel, Heidi Westerlund, Heidi Partti og Einar Solbu. 2013. "Community music in the Nordic countries: Politics, research, programs, and educational significance." In *Community Music Today*, redigeret af Kari K. Veblen, Stephen J. Messenger, Marissa Silverman og David J. Elliott, 46-63, Lanham: Rowmann and Littlefield.

KK. "Qaqortoq: – Forbrændingsanlæg står øverst på byens ønskeseddel." *Atuagagdliutit* 28. juli 1994.

KK. "Noget ved musikken." *Atuagagdliutit* 21. november 1996.

Landstingsforordning nr. 7 af 16. oktober 1979 om fritidsvirksomhed. http://arkiv.lovgivning.gl/gh.gl-love/dk/1979/ltf/ltf_nr_07-1979_dk.htm, tilgået d. 21.11.2017.

Landstingsforordning nr. 5 af 9. april 1992 om fritidsvirksomhed. http://lovgivning.gl/lov?rid={DC0093AA-18C5-4FCE-BB4E-31170432D996}, tilgået d. 21.11.2017.

Langgård, Karen. 2011. "Grønland etnisk-national identitet i slutningen af 1800-tallet og begyndelsen af 1900-tallet." In *Fra vild til verdensborger*, redigeret af Ole Høiris og Ole Marquardt, 317-358. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.

Malcolm, Janice, Phil Hodkinson og Helen Colley. 2003. "The interrelationship between informal and formal learning." *Journal of Workplace Learning* 15, nr. 7/8, 313-8.

mh. 1978. "Programmet for Nuuks 250 års byjubilæum er endnu ikke helt fastlagt." *Atuagagdliutit* 16. marts 1978.

Monrad, Søren Ditlev. 2016. "Stor succes med klaverundervisning i Kulusuk." *Sermersooq.gl* 27. april 2016.

Musik i Nuuk. 1978. "Musik i Nuuk." *Atuagagdliutit* 26. oktober 1978.

Musikskole i Aasiaat. 1988. "Musikskole i Aasiaat." *Atuagagdliutit* 14. september 1988.

Musikskolen i Maniitsoq bliver officielt indviet. 2016. "Musikskolen i Maniitsoq bliver officielt indviet fredag den 12. februar 2016, kl. 15.00." https://www.qeqqata.gl/Arrangementer/2016/02/Musikskole?sc_lang=da tilgået d. 15.05.2018.

Nanortalik er fuld af musik. 1997. "Nanortalik er fuld af musik." *Atuagagdliutit* 31. juli 1997.

Nuuk byorkester. 1979. "Nuuk byorkester". *Atuagagdliutit* 14. oktober 1979.

Nuuk kommunes hæderspris. 1986. "Nuuk kommunes hæderspris i 1986 blev tildelt: Hendrik Møller, Peter Heilmann og John Andersen." *Atuagagdliutit* 11. november 1986.

Otte, Andreas. 2018. "The Musicking of Youth in Greenland". In *The Routledge Companion to the Study of Local Musicking*, redigeret af Suzel Reily og Katherine Brucher, 43-54, London: Routledge.

Otte, Andreas. 2013. "Musikken i Grønland og Grønland i Musikken – om sted og globalisering i musik fra Grønland." http://greenlandicpopularmusic.com/musikken-i-gronland-og-gronland-i-musikken-om-sted-og-globalisering-i-musik-fra-gronland/ tilgået d. 29.11.2017.

Pálsdóttir, Inga. 2016. "Promoting Iceland: The shift from nature to people's power." *Place branding and public diplomacy* 12, nr. 2/3, 210-7.

Petersen, Thomas Krogh. 2017. Personlig korrespondance med tidligere musikskoleleder (1997-2003) Thomas Krogh Petersen, 1. november 2017.

PM. 1998. "Positivt regnskabsresultat trods stor arbejdsløshed." *Atuagagdliutit* 24. november 1998.

Rosenberg, Hans. 2010. Interviewet af forfatteren. Personligt interview. København, 20. juni 2010.

Schippers, Huib og Richard Letts. 2013. "Community music and sustainability worldwide: Ecosystems of engaged music making." In *Community Music Today*, redigeret af Kari K. Veblen, Stephen J. Messenger, Marissa Silverman og David J. Elliott, 267-277. Lanham: Rowmann and Littlefield.

Schmidt, Apunnguaq. 2017. Interviewet af forfatteren. Personligt interview. Nuuk, 8. november 2017.

Søndergaard, Niels K. 2015. "Sisimiut-koncert med både talenter og idoler." *Sermitsiaq.ag* 4. september 2015.

Tasiilaq har fået musikskole. 2016. "Tasiilaq har fået musikskole." *Sermitsiaq.ag* 29. november 2016.

Troelsen, Peter. 2013. "Arnannguaq Gerstrøm ny kulturambassadør." knr.gl 11. februar 2013.

Udsolgt til orkesterskolens nytårskoncert. 2014. ″Udsolgt til orkesterskolens nytårskoncert.″ *Sermitsiaq.ag* 19. januar 2014.

Vahl, Katja. 2015. ″Se billeder: Arctic Sounds overrasker og underholder.″ *Sermitsiaq.ag* 11. april 2015.

Wilhjelm, Henrik. 1997. *De store opdragere – Grønlands seminarier i det 19. århundrede.* København: Det grønlandske selskab.

LENE HALSKOV HANSEN

Forflytning af folkemusik fra "gulv til gulv"

En dansk folkemusikbevægelse i 1970-80'erne

I 1960'erne rullede en folkemusikbølge fra USA ind over Vesteuropa og videre over Irland og Storbritannien til de nordiske lande. Også her opstod der blandt unge en interesse i at finde frem til sit eget lands folkemusiktraditioner. Da der i Danmark kun findes spredt faglitteratur om de miljøer og bevægelser der i den forbindelse voksede frem med særlig interesse for den traditionelle danske folkemusik, er det relevant at se nærmere på hvordan interessen opstod, udfoldede sig og igen dalede hen imod slutningen af 1980'erne.[1] Jeg har valgt at tage afsæt i en bevægelse der opstod tidligt i 1970'erne, efterfølgende kaldet *folkemusikhusbevægelsen*. Den byggede i al væsentlighed på lokale folkemusikhuse der efter særlige retningslinjer havde det fælles mål at tilegne sig og videreformidle traditionel dansk folkemusik til hverdagsbrug for den enkelte og som kernen i samværsformer. Artiklens overordnede greb er *forflytning* inspireret af Dan Lundbergs undersøgelse af hvad der sker når musik bl.a. flyttes fra én social sammenhæng til en anden (Lundberg 2014, 5-6) – i denne artikels tilfælde når den flyttes fra husmandsfamilier og småhåndværkeres hverdagsliv i primært første del af 1900-tallet til hverdagslivet i 1970-80'ernes middelklasse.

Artiklen udspringer af mit forskningsprojekt på Dansk Folkemindesamling ved Det Kgl. Bibliotek i 2017 om folkemusik og fællesskaber.

Skriftligt kildemateriale der kan belyse bevægelsen, er mestendels i privat eje. Jeg har dels fået adgang til en privat samling af mødereferater, private notater m.m. fra et lokalt folkemusikhus i Albertslund; dels til papirer fra den landsdækkende støtteforening, Folkemusikhusringen, stiftet i 1976[2]; og dels dagbøger skrevet af tidligere sekretær og daglig leder af Folkemusikhuset i Hogager, Anelise Knudsen. Folkemusikhusbevægelsens egne publikationer indgår i kildematerialet samt en avisdebat 1981 der afspejler tidens modstridende opfattelser af hvordan og af hvem folkemusikken i Danmark burde varetages i forhold til fordelingen af statslige støttemidler.

Jeg har interviewet 17 personer – syv kvinder og ti mænd – der var aktive i opstarten af folkemusikhusbevægelsen i første halvdel af 1970'erne. Interviewpersonerne repræsenterer selv sagt *deres* oplevelser, erindringer, erfaringer og synspunkter, men kan

1 Til sammenligning skrev fx Märta Ramsten en doktorafhandling i 1992 om "De nya spelmännen" i 1970'erne: Ramsten 1992.

2 Arkivet opbevares af foreningens sekretær Christian Foged, Aarhus.

tilsammen give et indblik i miljøet. De refererer til fire lokale folkemusikhuse: Albertslund (Sjælland), Brændekilde (Fyn), Kagså (Sjælland) og Seem (Jylland), samt tre institutioner: Skælskør Folkehøjskole (Sjælland) og ungdomscentrene i Viborg og Ribe Amt (Jylland), som alle i deres arbejde varetog en form for lokal og/eller landsdækkende folkemusikhusfunktion. De er valgt ud fra mit kendskab til eller formodning om deres forskellighed i forhold til organisering, størrelse, geografisk placering og udfoldelse af bevægelsens bagvedliggende idéer.

Som supplement trækker jeg på eget kendskab til folkemusikmiljøet fra 1973 til midten af 1980'erne. Jeg blev som 17-årig inspireret af Folkemusikhuset i Hogagers åbne folkemusikarrangementer (se nedenfor) til selv at begynde at synge, spille og danse (fra bar bund). Det voksende folkemusikmiljø inspirerede mig i 1977 til at tage en magistergrad i Nordisk Folkemindevidenskab på Københavns Universitet. I samme periode var jeg studentermedhjælper i Folkemusikhuset i Hogager og underviste på folkemusikkurser, seminarier, højskoler m.m., især i balladesang og kædedans. Jeg var fra 1977 både deltagende og observerende i folkemusikmiljøerne med efterfølgende fordele, som at kende miljøet indefra, og ulemper, som at være indforstået og blind på visse vinkler.

Diskussionerne om hvad som er folkemusik eller ej, er uendelige (Ramsten 2016, 13). Hermed sagt at begrebet dækker over så komplekst et lag af betydning og praksis at det må defineres ud fra den kontekst det anvendes i (Slobin 2011, 1-8, 15, 17; Ramsten 2016, 13-16; Lundberg og Ternhag 1996, 12-14, 153-154). I denne sammenhæng forstår jeg folkemusik som den musik, sang og dans folk selv bruger/har brugt aktivt i hverdagslivet uden et afgørende skel mellem udøver og tilhører, og hvor der som minimum er en tråd til traditionel folkemusik, musik af ældre karakter med ukendte ophavspersoner. Musikken kan da arrangeres, bearbejdes, fusioneres med andre landes folkemusik eller musikgenrer, være inspiration til nye kompositioner og nydigtning, og den kan udøves og præsenteres i historisk set nye sammenhænge, som på koncertscener, i fysiske udgivelser, i elektroniske medier osv. – omtales som ny eller kontemporær folkemusik (jf. Koudal 1983, 93). Med begrebet traditionelle spillemænd, dansere og sangere henvises til mennesker for hvem overlevering og tilegnelse primært foregik direkte mellem mennesker: mundtligt, kropsligt og efter gehør; typisk til hen imod midten af 1900-tallet. De er fra en tid hvor spillemanden spillede til dans hjemme for sine børn, venner og/eller familie og ude til fester og lign., og hvor der blev sunget i hverdagen når man var alene, sammen med andre, arbejdede eller lavede andet praktisk arbejde. Disse personer blev generelt omtalt som "de gamle" i folkemusikmiljøerne i 1970-80'erne. Deres repertoire var typisk af ældre karakter og af ukendt oprindelse, men indeholdt tillige forskellige nyere genrer, og kunne til en vis grad rumme egne kompositioner, sangtekster eller enkeltstående nydigtede vers, eksempelvis spillemanden Thomas Thomsens egne kompositioner til sin yngste datter (Andersen og Andersen 1992). Om det i dag giver mening at skelne mellem traditionelle og ikke-traditionelle udøvere, lader jeg stå åbent.

Der var to centrale institutioner som på forskellig vis var inspirationskilde for unge der sidst i 1960'erne og især fra begyndelsen af 1970'erne fik interesse for traditionel dansk folkemusik: Dansk Folkemindesamling og Folkemusikhuset i Hogager. Holdt op

imod den brede danskorienterede folkemusikbevægelse vil jeg som før nævnt diskutere en række aspekter i folkemusikhusbevægelsen der målrettet fokuserede på deltagelse frem for optræden. Hvad blev de unge grebet af? Hvordan udfoldede deres praksis sig, og hvilken indvirkning fik det på deres liv og hverdag? Hvilke former for konflikter opstod internt, og hvilken modstand blev de mødt med udefra? Der tages afsæt i bevægelsens udadvendte kernepraksis, *åbent folkemusikhus* for lokalbefolkningen og andre interesserede, og dens kardinalpunkt, *opsøg og lær af den ældre erfarne generation af spillemænd, dansere og sangere, og skab sammenhænge hvor de kan komme til orde.* Herved kombineres individperspektivet med et organisationsperspektiv der omfatter bevægelsens opbygning, indre liv og relationer til omverdenen (Mikkelsen 2002, 12).

Dansk Folkemindesamling

I 1958 begyndte komponist Thorkild Knudsen (1925-2007), som netop var blevet tilknyttet Dansk Folkemindesamling, at lave optagelser med traditionelle spillemænd og sangere i Danmark (Koudal 2004, 15-48). At det stadig kunne lade sig gøre, inspirerede ham og andre kolleger til i 1960'erne at producere en række udsendelser, *Folk synger*, i samarbejde med Danmarks Radio. Lytterne blev opfordret til at indsende oplysninger og eventuelt sangtekster til Folkemindesamlingen hvis de kunne noget der lignede de optagelser der blev afspillet. Der indkom i 1960-1965 mere end 3.000 breve fra omkring 1.400 mennesker. Den overvældende positive tilbagemelding satte gang i en større indsamlingsindsats med Thorkild Knudsen som hovedindsamler (*Folk synger*, Dansk Folkemindesamling). I forlængelse heraf introducerede Thorkild Knudsen bl.a. en af Folkemindesamlingens meddelere, kedelpasser og spillemand Evald Thomsen (1913-1993), for unge musikere som begyndte at spille sammen med ham rundt om i landet (Thomsen 2015). Erkendelsen af at der i Danmark stadig fandtes traditionelle spillemænd, sangere og dansere, og inspireret af den unge fremstormende folkemusikscene i Skotland gennem ophold i Edinburgh i perioden 1968-1969, så Thorkild Knudsen og hans kone Anelise Knudsen et potentiale i de unges stigende folkemusikinteresse i Danmark. Det var medvirkende til oprettelsen af Folkemusikhuset i Hogager ved Holstebro i 1971.

Folkemusikhuset i Hogager

Folkemusikhuset i Hogager blev etableret i Vestjylland i 1971 i en nedlagt skole i landsbyen Hogager øst for Holstebro. Institutionen havde den særegne opbygning dels at være en udstationeret videnskabelig afdeling af Dansk Folkemindesamling fra 1971-1994, dels at være en selvejende institution støttet af Holstebro Kommune og Kulturministeriet (Koudal 2004, 40; Hansen 2008, 206). Thorkild Knudsen blev leder af Folkemusikhuset i Hogager; hans kone Anelise Knudsen (f. 1936) sekretær og daglig leder.

Som en afdeling af Dansk Folkemindesamling var Folkemusikhusets tre hovedopgaver indsamling, forskning og formidling. Som selvejende institution havde det til formål at "genoplive den historiske og fremme den aktuelle danske musikalske folke-

kultur, hvor spil og dans, visesang og fortælling er en del af hverdagen og den sociale virkelighed". Til dette formål blev Folkemusikhuset i Hogager skabt som et mødested for "folkemusikere, forskere og andre interesserede" (Folkemusikhusringens papirer 1976-1986; *Folkemusikhusringen. Medlemmer etc*. 1976-1978).[3]

I realiteten arbejdede Folkemusikhuset i Hogager ud fra den selvejende institutions praksisorienterede virke og dets kulturpolitiske vision: Ældre generationers folkemusikalske erfaringer, traditioner og repertoirer skulle som et alternativ til kommercialiseret og sceneoptrædende musik genindføres og videreføres som en del af den brede befolknings hverdagsliv. Indsamling blev foretaget med formidling og skoling for øje. I Folkemusikhusets første publikation fra 1974 fremgår det implicit, at skoling ikke blot betyder tilegnelse af melodier/sange/danse og musikalske teknikker, virkemidler og udtryk, men også det at arbejde for opfyldelsen af Folkemusikhuset i Hogagers vision (A. og T. Knudsen 1974, Forord; Thranholm 1980, 3; eget kendskab). Folkemusikhuset fik gennem årene kritik for sin dogmatiske og ofte ekskluderende indstilling til fx professionelle folkemusikere (Frederiksen 1977, 13, 14). Selv af sine stærkeste kritikere er Folkemusikhuset imidlertid blevet anerkendt som en betydningsfuld inspirationskilde i folkemusikbølgen (Koudal 1983, 7; Bak 1988, 48; Hansen 2008, 207-08; Klitgaard 1989, 8).

Thorkild Knudsen havde også et kritisk forhold til forskningsverden. Han tog skarpt afstand fra akademiske metoder og præsenterede i praksis begrebet forskning for folkemusikmiljøet som en kombination af indsamling og formidlingsmæssig bearbejdning af det indsamlede stof, dels i form af tekst- og melodiudgivelser med tilhørende transskriptioner af interviews, dels i form af overleverings- og indlæringsmetoder med mesterlæreforholdet som ideal – i den forstand at mesterens færdigheder overleveres til lærlingen gennem dennes efterligninger og personlige tilpasninger (T. Knudsen 1981, 13-15). Det stod da åbent for enhver i de lokale folkemusikhuse at betragte sig selv som forsker. Kirsten Sass Bak beklager dybt denne "anti-intellektualistiske holdning" der smittede af på folkemusikhusbevægelsen, hvor gode kræfter "kunne være investeret i at udvikle en tidssvarende folkemusikforskning" (Bak 1988, 47-48).

En blandet folkemusikbevægelse

Med direkte og indirekte inspiration fra Folkemusikhuset i Hogager voksede unges interesse for dansk folkemusik tidligt i 1970'erne til en bevægelse som antog forskellige retninger. Den ene retning er internationalt kendt og kendetegnende for perioden: Den nye unge generation af folkemusikinteresserede flyttede folkemusikken op på store og små koncertscener, gerne med forstærkning af musikken, og indspillede og udgav den på plader. De unge var ikke nødvendigvis kun optaget af dansk folkemusik, men spillede typisk også svensk, irsk og/eller fransk-canadisk. Nogle tjente lidt på musikken, men ganske få blev eller var allerede professionelle, fx visesangerne

3 Det har ikke været muligt til denne artikels brug at fremskaffe Folkemusikhuset i Hogagers fulde vedtægter. Paragraf 2 og 3 i vedtægterne er hentet fra Folkemusikhusets præsentation af sig selv i Folkemusikhusringens første medlemsoversigt.

Cæsar (Bjarne Bøgesø Rasmussen), Per Dich og Poul Dissing. De havde bl.a. været på Dansk Folkemindesamling for at hente lydoptagelser og sangtekster i arkiverne (Koudal 1981, 7; A. Knudsens dagbog 1966, privat eje).

Bevægelsen rummede imidlertid flere både spontane og organiserede mødesteder end koncertscener. I eksisterende og nye foreninger, klubber og lign. kunne grænserne mellem udøvende og publikum være flydende; de samme som spillede til koncerter, spillede også til dans; der blev lagt vægt på at familier kunne deltage, og der var et ønske om at lære af den ældre generation (Koudal 1981, 6; Dansen 2009, 23-25, 28, 31-33; Folkets Hus Spillefolk).

'Deltagende musicking'

Den sceneorienterede musikkultur med adskillelse mellem optrædende og publikum er med Thomas Turinos ord "prepared by musicians for others to listen to". Turino kalder den præsenterende, optrædende tilgang for "presentational music activites" (Turino 2008, 51-52). I modsætning hertil rendyrkede folkemusikhusbevægelsen musikkens deltagende aspekt, hvor præmissen var at alle tilstedeværende på den ene eller den anden måde deltog aktivt og dermed bidrog – af Turino kaldet "participatory music activities". Musikken her "is not for listening apart from doing" (Turino 2008, 52, 28). Turino argumenterer for at aktører i deltagende musikkulturer ikke blot er uformelle musikere eller amatører der repræsenterer en ringere version af "real music" fremført af professionelle. Deltagende musikaktiviteter er "something else – a different form of art and activity entirely" og bør forstås og vurderes som sådan. Der er tale om en interaktiv social begivenhed, en speciel type kunstnerisk praksis i hvilken der ikke er en adskillelse mellem udøver og publikum, kun deltagere og potentielle deltagere (Turino 2008, 25, 29). Sammenlignet med anden musik er "participatory music making/dancing" den "most democratic, the least formally competitive, and the least hierarchical" (Turino 2008, 35). I virkelighedens verden er der flydende grænser mellem "presentational" og "participatory" musikaktiviteter. Når en gruppe mennesker synger sammen hen over køkkenbordet og en af dem synger en sang for de andre, er der i den deltagende musikaktivitet også et aspekt af optræden. Omvendt ophæves adskillelsen mellem udøver og publikum når musikere fra scenen spiller til dans; da er begge parter udøvere (Jf. Turino 2008, 27).

Mens Turino koncentrerer sig om musikalsk praksis, indlemmer Christopher Small med begrebet "musicking" alle de aktiviteter og opgaver som knytter sig til at musik kan fremføres. Han definerer musicking således: "To music is to take part, in any capacity, in a musical performance, whether by performing, be listening, be rehearsing or practising, by providing material for performance (what is called composing), or by dancing" (Small 1998, 9). Alt hvad vi foretager os i forhold til musikfremførelse, hører under begrebet at musikere: "Whatever it is we are doing, we are all doing it together – performers, listeners (should there be any apart from the performers), composer (should there be one apart from the performers), dancers, ticket collectors, piano movers, roadies, cleaners and all" (Small 1998, 10).

Begreberne participatory music activities og musicking er tilsammen det teoretiske afsæt for undersøgelsen af hvordan organisering, planlægning, udførelse af praktiske opgaver, musikalsk fremførelse og at leve med musik i hverdagen var en integreret del af de lokale folkemusikhusmedlemmers fællesskaber og praksis. Men også hvordan disse inkluderende aspekter kunne virke ekskluderende og skabe både små og store værdi- og andre debatter, kontroverser og konflikter. Ved at samle de to begreber i ét kan karakteren af folkemusikhusenes aktiviteter betegnes som deltagende musicking, der dækker både inkluderende og ekskluderende aspekter.

Lokale folkemusikhuse. Musikkens magt og fællesskabets greb

Folkemusikhusbevægelsen var den retning inden for folkemusikbølgen som var mest direkte inspireret af Folkemusikhuset i Hogager. Inspirationen for den enkelte kom ikke nødvendigvis fra et direkte møde med Folkemusikhuset, men lige så vel fra et besøg i et eksisterende lokalt folkemusikhus, deltagelse i et sommer-folkemusikkursus på Skælskør Folkehøjskole eller ved en fest hvor deltagerne havde været på et sådant sommerkursus.

Det første der mødte rockmusiker og lærerstuderende Jens Drewsen da han i 1975 dukkede op i Seem folkemusikhus for at se hvad det var for noget, var mennesker i alle aldre, fra børn til 87 år; den ene fortalte livshistorier – "det var enestående" – og den anden på 85 sang selv om han ikke havde meget stemme tilbage. "Det var fuldstændig ligegyldigt hvem du var, eller hvad du var – du var der bare" og en helt anden måde at være sammen om musik på end han kendte. Han blev en del af kernegruppen frem til 1983 (Drewsen interview, 2017).

Fysioterapeutstuderende Better Berents blev så overrasket på et folkemusikkursus på Skælskør Folkehøjskole over at man kunne danse *sammen* og ikke kun med sig selv, som når hun dansede ballet (ikke professionelt). Ved en foregående fest med deltagere der havde været på samme type kursus, oplevede hun hvordan sang- og musikudspillet både spontant og planlagt gik på skift aftenen igennem (Berents interview, den 28.4. 2017). Således har hver af de interviewede netop deres første oplevelse at fortælle.

Sammenfattende kan det i al væsentlighed siges, at det som lå til grund for etableringen af og tilstrømningen til de lokale folkemusikhuse, var en kombination af: 1) den enkeltes oplevelse af de aktive fællesskaber der kunne opstå i udøvelsen af musik, dans og sang i *sammenhæng* – og ikke som adskilte interessefelter i hver sit rum og til hver sin tid. 2) At en og samme person typisk kunne have forskellige roller i den enkelte situation og ved forskellige lejligheder – spille, synge, danse, lytte, fortælle ud over at varetage praktiske og/eller organisatoriske opgaver. 3) Og at det kunne foregå på tværs af aldersgrupper, generationer og forskellige miljøer. Bag om betydningen af de små og store fællesskaber kunne musikken, sangen eller dansen – det at spille, synge eller danse – være en underliggende og varig drivkraft.

Inden for to år efter Folkemusikhuset i Hogager blev oprettet i 1971, skød de første lokale folkemusikhuse op rundt om i landet. Ved udgangen af 1980 var der 55 (Lov-

forslag nr. L 108 Folketinget 1980-81, 11). De vedblev at være selvstyrende, idet bevægelsen ikke havde et overordnet styrende organ, betalende medlemmer eller for så vidt et navn. Initiativtagerne og dem der støtte til, mødtes for at opstøve og opdyrke et for dem helt, eller stort set ukendt repertoire (Drabæk et al. 1978, 6; interviews). Selv med fire dansemelodier på repertoiret og sange hentet fra lokale sangere kunne man efter et halvt år få et åbent folkemusikhusarrangement til at fungere (Drewsen interview, 2017).

Aktiviteterne foregik primært i egne, lånte og/eller lejede lokaler (eventuelt med økonomisk støtte fra kommunen) eller i en eksisterende institution, fx Skælskør Folkehøjskole og Ribe Amts Ungdomscenter. De kunne være organiseret med flad struktur hvor de tilstedeværende diskuterede sig frem til beslutninger (med eller uden en selvbestaltet leder), med en kernegruppe bestående af repræsentanter for folkemusikhusets forskellige interessegrupper eller som en forening (Fx Drewsen interview, 2017; Drabæk et al. 1978, 6-10, 48-52; Albertslund folkemusikhus, privat eje)

Rundt regnet var initiativtagerne 20-30 år og under uddannelse eller havde afsluttet en mellemlang eller lang uddannelse. De kom med vidt forskellige musikalske baggrunde eller (så godt som) ingen. De kunne være rockmusikere, spille klassisk musik, have gået på danseskole, danset ballet siden barndommen, spille amerikansk folkemusik, være interesseret i al musik eller have lært tre akkorder på en guitar og kunne synge tidens amerikanske og engelske folkesange i snævre kredse (interviews).

Kulturpolitik i 1970'erne

1970'erne var overordnet set præget af dønningerne fra de sene 1960'eres nye eksperimenterende kunstneriske udtryksformer, ungdomsoprør og en radikaliseret venstrefløj tillige med en materiel velstandsstigning. I forlængelse heraf havde Socialdemokratiet opprioriteret og skærpet sin kulturpolitik ved, omend i nedtonet grad, at gennemføre Julius Bomholts erklæring fra 1950'erne, at kulturpolitik også skulle være socialpolitik. Den skulle være til gavn for alle i samfundet (Villaume 2005, 143). Kulturminister Niels Matthiasen (1924-1980)[4] ønskede at skabe en bro mellem den mere lokalt forankrede amatørkultur og den professionelle kunst, og at andre og mere folkelige kulturformer end den såkaldte finkultur skulle kunne opnå statslig kunststøtte (Villaume 2005, 144-145). Det idealistiske mål var at kulturen og kunsten skulle "medvirke til at nedbryde gamle privilegier og stadig eksisterende klasseskel" og opdæmme "massekulturen og den kommercielle kulturproduktion" som i stigende grad også havde nået Danmark gennem elektroniske medier (Matthiasen citeret af Villaume 2005, 145). Der skulle derfor foretages en kulturel fordelingspolitik der var parallel til den økonomiske og sociale omfordelingspolitik (Villaume 143-147). Verdens første musiklov blev vedtaget i Danmark i 1976 (Frederiksen 1977, 92-95; Slumstrup 2001, 7-15). Det var en kulturpolitik som gav initiativer som lokale folkemusikhuse med deres folkelige og lokale forankring gode muligheder for økonomisk støtte fra stat og kommune.

Thorkild Knudsen havde fra sidelinjen holdt øje med forarbejdet til musikloven og

4 Kulturminister fra 1971-1973 og 1975-1980.

øjnet chancen for at kunne få indflydelse på fordelingen af midler til folkemusikken i Danmark. Det er derfor ikke tilfældigt at han i 1976 undersøgte interessen for og gjorde forarbejder og tog initiativ til stiftelse af en landsdækkende støtteforening for folkemusikhusbevægelsen, Folkemusikhusringen. Foreningen blev således ikke stiftet på de lokale folkemusikhuses eget initiativ. Formålet for Folkemusikhuset i Hogager var todelt: dels at blive aflastet i Folkemusikhusets voksende formidlingsopgaver, dels at etablere et talerør udadtil for Folkemusikhusets kulturpolitiske synspunkter og planer, herunder helt konkret at skabe et forbindelsesled til Statens Musikråd (Folkemusikhusringen; egen involvering i forberedelserne som studentermedhjælper). Fra 1979-1983 og 1987-1991 var den siddende formand i foreningen repræsentant for traditionel folkemusik i Danmark i Statens Musikråd, henholdsvis Christian Foged og Stine Smith (Juhl-Nyholm 2001, 26). Folkemusikhusringen forvaltede Musikrådets bevillinger til folkemusik i Danmark mod indsendelse af ansøgninger. Midlerne gik til folkemusikhusbevægelsens afholdelse af folkemusikkurser, dækning af udgifter i forbindelse med indsamlingsprojekter og til udgivelser (Foged interview, 2017; Foged telefonsamtale, 2018).

Åbent folkemusikhus

Som udgangspunkt foregik alle bevægelsens aktiviteter som 'deltagende musicking' på gulvet uden en scene og uden forstærkning af musikken. Ved åbent folkemusikhus var tommelfingerreglerne derudover, at der skulle være: "Fuldt lys – aldrig hyggelys med mørke imellem. […] Kaffe og brød, lyst øl og sodavand – aldrig spiritus og stoffer. […] ikke koncert med engagerede idoler" (A. og T. Knudsen 1974, forord). Det var underforstået at der ikke var entré og honorarer eller anden betaling blandet ind i arrangementerne, kun et symbolsk beløb for kaffe, kage og drikkevarer. Den overordnede struktur på arrangementet var tredelt: musik til dans – kaffebord med sange og fortællinger – musik/sang til dans (eget kendskab). 'Vi havde et kulturprojekt som vi skulle have op at stå, det var ikke en fest', som med-initiativtageren til Brændekilde folkemusiklaug Jørgen Svenstrup udtrykte det (Svenstrup interview, 2017). Der var et regelsæt, men også plads til lokale variationer. I Brændekilde insisterede den lokale smed på at der hver gang skulle være amerikansk lotteri (N. Lendal interview, 2017). Albertslund folkemusikhus testede om det gjorde en forskel om der blev drukket øl eller ej. Resultatet faldt ud til fordel for øllet (Albertslund folkemusikhus, privat eje). I Seem udfoldede Thorkild Demuth sine mange skuespiller- og børnteatertalenter (Drewsen interview, 2017) og så fremdeles. Som tidligere omtalt gik planlægning, organisering, ansvar for gennemførelsen, praktiske opgaver som opsætning af borde, kaffebrygning, afrydning osv., for det meste på skift, eller man deltes om det (interviews). Og så skal det indskydes at bevægelsen på ingen måder afholdt sig fra fester og indtag af øl og anden spiritus.

Fænomenet åbent folkemusikhus kan forstås som en forflytning af folkemusik "på gulvet", dvs. i hverdagslivet, for en store del af befolkningen (i denne sammenhæng typisk små håndværkere, arbejdsfolk og landbefolkningen i 1800-tallet og de første årtier af 1900-tallet) til "på gulvet" i en anden tid og et andet miljø – middelklassen i

1970-80'erne. Men nu i en konstrueret ramme. Interviewene viser imidlertid at folkemusikken i høj grad *blev* en gennemgribende del af de unges hverdag i bevægelsens levetid – som kernen i spontant opstået og planlagt samvær og i andre fællesskaber.

Det skal tilføjes at folkemusikhusene også mod honorar tog ud at spille til dans og fester og i andre sammenhænge fortalte om og demonstrerede deres folkemusikhusprojekt. Selve det at spille var en væsentlig drivkraft for flere, og for nogle helt afgørende (fx P. Lendal interview, 2017; Svenstrup interview, 2017; Molsted interview, 2017).

Relationer mellem "de gamle" og de unge

I takt med at man opdyrkede og tilegnede sig et nyt fælles såvel som personligt repertoire i folkemusikhusene, blev der opsøgt og taget kontakt til traditionelle spillemænd, sangere og dansere, både med henblik på at lære af dem og give dem en platform de kunne udfolde sig på. De var typisk født omkring 1900 og var eller havde været håndværkere, syersker, tjenestefolk, husmænd, husmandskoner, landarbejdere og lign. Ikke alle unge var aktive i denne opsøgen, men de der var, lærte videre til andre interesserede.

Interviewene peger på følgende centrale relationer: indsamler-meddeler. Mesterlære, uformelt (ved besøg). Lærer-elev (aftenskole, kurser m.v.). Musikfællesskaber (spille sammen uformelt og/eller til dans/baller). Og venskaber, kammeratskaber, bekendtskaber – langvarige eller inden for en given tidsramme, fx et kursus. Nogle af "de gamle" var gæster eller faste deltagere og bidragydere ved åbent folkemusikhusarrangementer og lærere på folkemusikhusenes aftenskoler, på Skælskør Folkehøjskoles folkemusikkurser og på kurser og -seminarer med støtte fra de unge. Det kræver yderligere interviews for at kunne konstatere om opmærksomheden generelt set var rettet mere mod den ældre generation af spillemænd end mod danserne og sangerne.

Hvor andre i folkemusikmiljøerne udgav plader/kassettebånd med musik de selv havde indspillet, kunne folkemusikhusenes længerevarende indsamlingsforløb munde ud i bøger, hæfter og kassettebånd *med* og *om* især de traditionelle spillemænd (fx Gade og Ottosen 1981; O.H. Andersen 1982).

Der var ofte tale om flere former for relationer mellem en ung og gammel, og de kunne være af længere og kortere varighed. Der er eksempler på at et indsamlingsforløb kunne udvikle sig til et mesterlære-forhold og videre til et musikalsk fællesskab og et livslangt venskab, således mellem Helle Varming og harmonikaspiller Gyda Hougaard (1925-2006) fra Sejerø. Varming definerer venskabet ved at "vi fulgte med i hinandens liv". Det ophørte først ved Gyda Hougaards død (Hougaard og Varming 1997; Varming interview, 2017).

Folkemusikhuset i Hogagers undervisningsmetode "spil-efter" og "syng-efter" var en konstrueret version af en mesterlære-relation. I indspilninger med en spillemand eller sanger blev der indsat pauser efter fx fire takter eller en verslinje således at 'lærlingen' kunne gentage hvad han/hun havde hørt, og så fremdeles hele melodien eller sangen igennem (T. Knudsen 1981, 13-15). Som undervisningsmetode på aftenskole- og andre kurser var det som oftest de unge selv der agerede 'mesteren' over for andre

unge (T. Knudsen 1981, 13-15; Berents interview, den 28.4. 2017). "Syng-efter" blev brugt til at øve sig i at gøre sangudtrykket fortællende i de fortællende gamle folkeviser, balladerne (eget kendskab). Det er ikke undersøgt hvor udbredt syng-/spil-efter-metoden var og et lignende dansesystem.

Tidens strømninger, hverdag og en varig betydning

1970'erne var orienteret mod kollektiver, gør-det-selv og gør det sammen, bevægelser og græsrodsformer, kvindekamp og en kritisk venstrefløj. Flere interviewpersoner kom selv ind på hvordan deres engagement i dansk folkemusik på forskellige måder var i overensstemmelse med tidens strømninger, og hvorfor det så indlysende faldt i hak med deres hverdag, livsform, politiske orientering.

At "lave" sin egen musik i betydningen selv spille og synge passede ind i tidens "gør-det-selv-kultur": vær med til at byg en højskole (Severinsen 1983, 25), byg dit eget hus, sy dine egne skjorter, sylt dine egne rødbeder osv. (Berents interview, den 28.4. 2017; N. Lendal interview, 2017) – "alt det der skulle vi selv, så jeg tænker: det var vel også sådan en søgning i at vi skulle fandme også have fat i sang og musik" (N. Lendal interview, 2017). Den traditionelle danske folkemusik omtales i flere interviews som et velkomment modspil til kommercialiseret musik. Brændekilde folkemusiklaug formulerede det således i et hæfte der blev videreformidlet af Folkemusikhusringen: "På baggrund af dansk folkemusiktradition og dermed dansk samværdstradition [sic.] ønskede vi at støtte, genoplive og videreudvikle den folkekultur, vi alle har rod i, men som i mange år mere og mere er blevet trængt i baggrunden af en kommerciel massekultur […]" (Drabæk et al. 1978, 6).

For universitetsstuderende på Roskilde Universitetscenter, Birgit Jæger, smeltede "folkemusikkulturideologien" sammen med den venstreorienterede ideologi hun havde i forvejen: "Hvor man på venstrefløjen snakkede om proletariatet, så snakkede vi om 'de gamle' […] Vi skal lære af 'de gamle' og bruge det i fællesskab; og hvis man kan opbygge fællesskaber, så kan man også bruge fællesskaber til at lave politiske handlinger". Andre spurgte hende ironisk om hun troede de kunne danse sig til revolutionen; hun svarede med et rungende "ja" (Jæger interview, 2017).

Nette Lendal funderede i interviewet over om der "måske var lidt rødstrømpeagtigt" i at kunne få folk ud på gulvet for at danse kædedans til balladesang: "Det der med at du bare som kv-, bare som den person du er […] med din stemme [kan] lave et samvær og få folk ud på gulvet. Fordi spillemændene – tænker de har haft det lidt nemmere – de kan bare tage deres violin eller guitar. Så der var måske også sådan lidt kvindebevægelse i det, at vi kunne også godt samle" (N. Lendal interview, 2017).

Folkemusikkens forskellige udtryksformer kom til at indgå som en fuldt ud integreret del folkemusikhusmedlemmernes hverdag. Der blev øvet, spillet, sunget og danset sammen ugen igennem på alle mulige tidspunkter af dagen – når man mødtes tilfældigt, ved planlagte og spontant opståede sammenkomster og fester. Der bruges vendinger som at det var "omsiggribende", "gennemgribende", "altomfattende", det var en "fuldstændig integreret del af mit liv" og kernegruppen i folkemusikhuset "var

mere min familie, end min familie […] studiet var mit halve liv, folkemusikhuset mit hele liv" (interviews). Nogle gik ned i tid på arbejde for at kunne gennemføre længerevarende indsamlingsforløb eller for at arbejde (gratis) i folkemusikhusets sekretariat. En tog orlov fra sit studie for at overveje en anden uddannelse, mens andre valgte en uddannelse direkte foranlediget af deres folkemusikengagement – en violinbyggeruddannelse og Nordisk Folkemindevidenskab på Københavns Universitet. Nogle flyttede for at komme til at bo tæt ved et lokalt folkemusikhus for derved at kunne indgå mere aktivt. Flere inddrog folkemusikken i deres arbejde – i fysioterapiarbejdet med børn og kolleger, i børnehaver, skoler, på pædagogseminarier og i sociale ungdomsinstitutioner (interviews).

I overensstemmelse med Thomas Turinos udsagn om at musikalsk deltagelse og erfaring er værdifulde for den personlige og sociale integration der gør os til hele mennesker (Turino 2008,1) kom flere af interviewpersonerne ind på at perioden med folkemusik i 1970-80'erne havde sat sit præg i deres dannelse som menneske, at den havde formet dem, defineret dem. For Finn Molsted krævede det "et stykke landrydningsarbejde" da han ikke umiddelbart som højskolelærer på Skælskør Folkehøjskole var tiltrukket af musikken i sig selv, men indgik positivt som lærer på og arrangør af højskolens folkemusikkurser:

> Det har virket formende på den måde at jeg har haft en større lydhørhed og en accept af den måde tingene bliver gjort på andre steder. Og også en forvisning om at det er noget man skal give plads, det hører til og er ikke bare sådan en frimærkesamlerhobby, og at det for mange er en meget solid del af den måde vi er her *selv*, og vi er her sammen med de andre; den samværskultur som – ja, jeg vil ikke sige den blev skabt – men man kan sige den udfoldede sig i de år (Molsted interview, 2017)

Nette Lendal taler om, at den proces de var igennem – "at det var noget vi gjorde sammen med andre mennesker" – har været med til at danne hende, og at det har en stor betydning for hende i dag: "Det var så godt fordi det simpelthen var noget vi – vi kunne være det som enkeltpersoner, vi kunne være det som grupper, og da vi fik børn, så kunne vi faktisk også være det som familier" (N. Lendal den 18.5 2017). Birgit Jæger peger bl.a. på, at det at synge ballader i forskellige små og store sammenhænge efterfølgende har givet hende en tryghed ved at stå frem og tale i større forsamlinger og i hendes undervisning (Jæger interview, 2017).

Kritik

Den eksterne kritik rettede sig i væsentlig grad mod Folkemusikhuset i Hogager og mod folkemusikhusbevægelsen som sådan, repræsenteret af Folkemusikhusringen. Anette Tonn-Petersens interviews i 1982 med folkemusikere fra det bredere folkemusikmiljø viser at flere som var startet med inspiration fra Folkemusikhuset i Hogager, blev trætte af at "spille andres musik". De ville føle sig frie "uden at tænke på, om det er traditionel [sic] ude i alle ender og kanter", og begyndte derfor selv at lave melodier og spille

den gamle musik på andre måder. At man "leger" med musikken, blev det påpeget, er også en måde at tage den alvorligt på (Tonn-Petersen 1983, 143, 202). De fremhævede den negative konsekvens af at skulle lære af "de gamle" når en god intention førte til ukritisk efterligning af en spillestil der udpræget var begrænset af spillemandens alder, sygdom eller handicap (Tonn-Petersen 1983, 135-146). En sådan kritik fandtes også internt i bevægelsen (Drewsen interview, 2017; Bojesen interview, den 28.4. 2017).

Albertslund folkemusikhus var uden tvivl det lokale folkemusikhus som fremstod mest ideologisk, og som med talsmanden Leif Varmark lagde sig tættest op ad Thorkild Knudsens retorik og ideologi (Koudal 1983; fx Varmark 1981a og b). Men inden for egne rammer var der også her en 'Hogager-linje' og en 'ikke-Hogager-linje' (Albertslund folkemusikhus, privat eje). Jeg havde i planlægning af mine interviews forventet at engagementet i den ideologiske kulturpolitik med base i Folkemusikhuset i Hogager ville være fremtrædende hos de tidligere kernepersoner i Albertslund folkemusikhus, men fandt også her at selve projektet at tilegne sig og deles om musik, sang og dans havde været den egentlige drivkraft. Ved nærmere eftertanke funderede de over, om de måske også havde været "dogmatiske"/"sekteriske" ved at holde sig strikst til folkemusikhusidéens regelsæt (interviews). Kort sagt gav de restriktive regler omkring åbent folkemusikhus og det målrettede fokus på "de gamle" rig mulighed for udfoldelse og udsyn for nogle, mens de for andre virkede snærende og ikke brugbare.

En skarp debat i især avisen *Information* var intens fra februar-april i 1981. Den gik ikke direkte på de enkelte lokale folkemusikhuse, men først og fremmest på Folkemusikhuset i Hogager og Folkemusikhusringen. Anledningen var Folkemusikhuset i Hogagers forslag til oprettelse af et Folkemusikkonservatorium samt en Folkemusikbank – et slags materiale-bibliotek hvorfra man kunne låne lydoptagelser og andet materiale redigeret af Folkemusikhuset i Hogager (T. Knudsen 1980 i Albertslund folkemusikhus, privat eje; Koudal og Nielsen 1981; Dansen 2009, 60-63). Kritikere på tværs af alle miljøer, inklusive folkemusikhusene, frygtede Folkemusikhuset i Hogagers ensretning af folkemusikudtrykket og dets forsøg på at tage "patent på sandheden om, hvad folkemusik er, og hvordan der skal undervises i den" (Erling Hansen citeret i Koudal 1981, 7-8; eget kendskab). Samtidig havde den brede folkemusikbevægelse fået øje på hvor tæt Folkemusikhuset og Folkemusikhusringen var på Statens Musikråd og dermed på forvaltningen af økonomiske midler til folkemusikmiljøet. Debatten trak spor af splid og uvenskaber flere år efter. Ingen af planerne blev gennemført; til gengæld blev der stiftet en ny forening, *Folkemusiksammenslutningen*, for det brede folkemusikmiljø, efteråret 1981. (Erling Hansen citeret i Koudal 1981, 5, 6, 8).

"De gamle" som internt konfliktområde

Når det var vigtigt at have en relation til en eller flere ældre spillemænd, sangere og/eller dansere, kunne der blive rift om dem og dermed opstå stridigheder når nogen "snuppede" hinandens "gamle" (Bojesen interview, den 28.4. 2017). Tidligere smed og spillemand Viggo Gade fra Thy, bosat i Brønshøj, kom i kontakt med Albertslund folkemusikhus gennem Sven E. Ottosen (Ottosen interview, 2017). Viggo Gade var en

livlig og aktiv person og spillemand, hvorfor der var stor og udbredt interesse for at komme til at lære af ham, spille sammen med ham, besøge ham og lave optagelser med ham. Interessen gav Gade stjernestatus. Der findes et notat på ni sider fra 1982 over aktuelle problemer i Albertslund folkemusikhus, hvori det vurderes at den store interesse for Viggo Gade skabte en "frodig grobund for alle mod alle for at lave noget sammen med Viggo. Det er uanstændigt over for Viggo og nedbrydende for et fælles arbejde". Som eksempel nævnes sammensætningen af et nyt orkester som mest af alt syntes at skulle tilgodese visse folkemusikhusmedlemmers behov for "prestige og medalje for tro tjeneste" frem for at give Gade en base til at kunne udfolde sig i (Albertslund folkemusikhus, privat eje). Spørgsmålene "Udnytter vi dem? Hvad får de igen?" var allerede taget op i 1977 på en række seminarer i folkemusikhusets opstartsperiode (etableret i 1976) og gengivet i "Rapport og referater fra 4 weekend-seminarer omkring dansk folkemusik afholdt på Roskilde kro, Albertslund, efteråret 1977", udarbejdet februar 1978 af Galgebakkens Folkemusikgruppe (Albertslund folkemusikhus, privat eje, s. 12, 17-19 i rapporten). Problematikken synes ikke at været blevet løst. Lignende diskussioner om hvem der udnyttede spillemændene, og hvem som etablerede ligeværdige forhold, kunne også foregå lokale folkemusikhuse imellem (Drewsen interview, 2017). Papirerne og de private noter fra Albertslund folkemusikhus afspejler i det hele taget de principielle, politiserede og ideologiske holdninger som prægede periodens tværgående kulturpolitiske diskussioner vedrørende dansk folkemusik.

Opbrud

Der er forskellige grunde til at de lokale folkemusikhuse, med få undtagelser, opløstes hen imod slutningen af 1980'erne i takt med at den brede folkemusikbølge ebbede ud i Norden. Dels er der den generelle forklaring, som i følge Margaretha Balle-Petersen stemmer overens med at "socialt brede og åbne fællesskaber omkring oprindelig nye og grænseoverskridende forestillinger om ideale livs- og samfundsformer, der ændrer og præger individers, gruppers og samfunds orientering og selvforståelse" paradoksalt nok har det med "at stivne i organisatoriske folder" (Balle-Petersen 1996, 394).

Mere konkret blev de lokale folkemusikhuses tidlige pionerånd og store begejstring for den danske folkemusiks muligheder hen over tid overskygget af forskellige grader og kombinationer af: interessemodsætninger; personlige konflikter; magtkampe; nye familiære og arbejdsmæssige behov og betingelser for de unge der efterhånden var blevet ældre og havde fået børn og arbejde; flere af "de gamle" døde og der var dermed færre af dem som fokusområde; der var en manglende tilgang af nye (unge) kræfter; og endlig en oparbejdet irritation fra 'Tordenskjolds soldater' over altid at være dem der tog initiativer eller stod for det praktiske – det som tidligere var en meningsfuld side af fællesskabet (interviews). Faktorer der til sammen medvirkede til bevægelsens ophør. Nogle steder gik afviklingen fredeligt for sig, mens et af folkemusikhusene beskrives som en hvepserede i midten af 1980'erne (interviews).

Der er imidlertid også et væsentligt musikalsk aspekt som spiller ind. For at den udøvende forbliver engageret i at spille, synge og/eller danse, må der nødvendigvis være

en rimelig balance mellem vedkommendes evner og færdigheder på den ene side og en adgang til udfordringer på den anden. Hvis ikke mindskes eller ophører vedkommendes interesse (jf. Turino 2008, 30-31). I et musikmiljø, som fx folkemusikhusene, hvor det deltagende aspekt er vigtigere end det optrædende, og hvor både sang, musik og dans næsten altid foregår i udveksling med hinanden, forudsættes en særlig bred vifte af forskellige typer og niveauer af udfordringer – "an ever expanding ceiling of challenges" – for at fællesskabet og de musikalske udspil forbliver levende og løbende udvikler sig og dermed kan inspirere til (fortsat) deltagelse (Turino 2008, 31). Der skal for alle, uanset musikalsk niveau, være nogle man er på linje med, og nogle man kan blive udfordret og lære af – "[t]he arts are founded on the interplay of the Possible and the Actual and can awaken us from habit" (Turino 2008, 18.) Denne balance eksisterede de første år i bevægelsen for både de nyest tilkomne, de næstnyeste, de dygtige og de dygtigste. Fællesaktiviteter og mange grupperinger var ikke opdelt efter niveau, man agerede sammen. I 1980'ere begyndte de der kunne mest og var dygtigst, at søge nye græsgange enten sideløbende med engagementet i det lokale folkemusikhus eller i stedet for. Tanken om at alle skulle være lige, at alle skulle kunne spille med og synge for, blev med tiden en hæmsko for nogle. Disse nogle tog fx nu en autoriseret musikuddannelse, valgte at satse på at blive hel- eller halvprofessionelle musikere eller opprioriterede andre (folke)musikalske udfordringer (Hansen interview den 30.6. 2017; P. Lendal interview, 2017; Drewsen interview, 2017). I kølvandet af at musikalske kapaciteter forsvandt, forsvandt også "følelsen af samvær" for de tilbageblevne, fortæller Birgitte Breiner, forkvinden for Tommerup Folkemusik, udløberen af Brændekilde folkemusiklaug (Bæk 2005, 35). Det samme gjorde de musikalske input og udfordringer. Balancen mellem det mulige og det aktuelle blev svækket. Man kan stille sig det spørgsmål om musikken i folkemusikhusene, og dermed bevægelsen, stivnede i fællesskabets navn?

Folkemusikken blev i de lokale folkemusikhuses regi i 1970'erne og 1980'erne ikke forflyttet fra tidligere generationers hjem, arbejdssituationer og forsamlingshuse til den moderne koncertscene. Den fik derimod et nyt konstrueret "gulv" inden for en rammen af åbent folkemusikhusarrangementer, samtidigt med at den også i høj grad blev praktiseret i hjemmene, i forsamlingshuse og lign. Folkemusikhuskonstruktionen blev dog ikke langtidsholdbar. Afviklingen af folkemusikhusene og bevægelsen betød imidlertid ikke at alle lagde instrumentet, dansen eller sangen på hylden. Flere er fortsat eller har taget tråden op igen og spiller/synger i forskellige grupper og sammenhænge – uanset musikalsk niveau. Men kombinationen af at mødes omkring, sang, musik og dans "på gulvet" og på tværs af generationer og miljøer er ikke længere eksisterende eller specielt fremherskende. Til gengæld er det mere scene- og udgivelsesorienterede miljø, den ny folkemusik, vokset.

Nybrud

Den ny folkemusik fik to afgørende indsprøjtninger i slutningen af 1990'erne, begge med stort set den samme lille håndfuld unge som initiativtagere – ikke mindst Julie Heebøll, Anja og Katja Præst Mikkelsen og Jesper Winther. De kom fra folkedanser-

bevægelsen og skabte som en modreaktion herpå i 1996 et netværk, ROD, for netop unge med interesse for *nordisk folkemusik* og med en åbenhed over for at også folkemusik fra andre lande/områder og andre musikgenrer kunne inddrages, og dermed også et hvilket som helst instrument. De holder stadig netværket ungt med en aldersbegrænsning fra 15-25 år. De lærer grundlæggende af hinanden på stævnerne, men henter også instruktører udefra, i nogen eller mindre grad folkemusikere fra 1970-80'erne (ROD; ROD, fotos). Efterfølgende blev søsterorganisationen FOD med fokus på dansen dannet (FOD; FOD, fotos). ROD-folkene spiller sammen i løse og faste grupper og kendes overalt i folkemusikmiljøet i dag, ofte blot som ROD. Hvordan netværket udvikler sig og dets påvirkning af det brede folkemusikmiljø, er kommende undersøgelser værd.

Samme initiativtagere står bag oprettelsen af Danmarks første – og indtil videre eneste – uddannelse i folkemusik, folkemusiklinjen, der blev etableret på musikkonservatoriet i Odense i 1998 og efterfølgende flyttet til Syddansk Musikkonservatorium i Esbjerg. Der er et vist sammenfald mellem ROD-deltagere og studerende på folkemusiklinjen. Tilsammen har ROD og folkemusikuddannelsen betydet en øget og mangfoldig udvikling af den ny folkemusik med nye kompositioner og fusioner med andre landes/områders folkemusik og andre musikgenrer. Det har (selvsagt) skabt flere professionelle og halvprofessionelle folkemusikere end tidligere. Unge i dag og de nu ældre unge fra 1970-80'erne danner også grupper/bands sammen med et spillemandsrepertoire til dans, fx Fionia Stringband (Fionia Stringband).

Det skal nævnes at flere højskoler i perioder har haft en folkemusiklinje og at Orkestrefterskolen i Holstebro i 2017 oprettede en folkemusiklinje (Orkestrefterskolen).

Øjensynligt som modstykke til den ny folkemusik blev foreningen Danmarks Rigsspillemænd stiftet i 2012 efter svensk forbillede. Initiativet kom fra folkemusikere fra 1970-80'ernes folkemusikbevægelser. Foreningens formål er "at styrke den danske traditionsmusik og at øge interessen for traditionsmusikken bredt i samfundet". Efter et lukket såkaldt opspil for et dommerpanel afgør dette om vedkommende kan få status som rigsspillemand – tydeligvis uanset køn. Flere rigsspillemænd har i øvrigt også et solidt plantet ben i den ny folkemusik (Foreningen Danmarks Rigsspillemænd). Også dette initiativ må give anledning til kommende studier.

Referencer

Andersen, O.H. 1982. *Ottomine og Hartvig. Sange og fortællinger*. Skælskør: Skælskør Folkekulturarkiv.

Andersen, Ulla Berg og Torben Steen Andersen, red. 1992. *Sindbilleder. En bog om spillemanden Thomas Thomsen. Tekst, billeder og melodier*. Århus: Folkemusikhusringen.

Bak, Kirsten Sass. 1988. "Folkemusik og musikvidenskab. Fra Laub til folkemusikdebatten". I *Otte ekkoer af musikforskning i Århus*, 21-61. Århus: Musikvidenskabeligt Institut, Århus Universitet.

Balle-Petersen, Margaretha. 1996. "Folkelige bevægelser". In *Den Store Danske Encyklopædi*, redigeret af Jørn Lund, bd. 1-22+2, 1994-2006, bd. 6, 394. København: Gyldendal.

Bæk, John. [2005]. *Amatørmusikken og det traditionelle område. En undersøgelse af aktiviteter og aktører indenfor dansk folkemusik*. Udarbejdet for Folkemusikkens Fælles Sekretariat, Århus. Downloaded den 6.2. 2017. www.JohnBaek_rapport_dkfolkemusik2005.

Dansen, Karen. 2009. *Lirum Larum. Lys på rødderne. En historie om folkemusik, folk og musik*. Forord af Leif Skov. Bidrag af Alan Klitgaard, Ian Campbell, Per Fjord et al. Redaktion ved Birgitte Rasmussen et al. Roskilde: Roskilde Museums Forlag.

Drabæk, Anne et al., red. 1978. *Brændekilde folkemusiklaug*. Brændekilde: Udsendt af Folkemusikhusringen til medlemmer, maj 1978.

Folkemusikhusringen. Medlemmer, medlemshåndbog, rapporter, seminarreferater, mødereferater, artikler m.m. 1976-1978. Materialet er samlet i et ringbind i Dansk Folkemindesamlings håndbogssamling.

Frederiksen, Steen. 1977. *Fra folkemusik til musiklov*. København: Munksgaard.

Gade, Viggo Balle og Sven E. Ottosen. 1981.*Viggo Balle Gade. Spillemand og smed*. Albertslund: Folkemusikhusets forlag.

Hansen, Lene Halskov. 2008. "Ballader og et folkemusikarkiv". *Folk og Kultur. Årbog for Dansk Etnologi og Folkemindevidenskab. Foreningen Danmarks Folkeminders 100-års jubilæum. Særudgave*, 205-213.

Hougaard, Gyda og Helle Varming. 1997. *Jeg spiller bare væk. Om spillekonen Gyda Hougaard og hendes lærling Helle Varming. En bog om en folkekunstner og hendes musik, et mesterlærlingsforhold* (*Folkemusikhus nr. 19*). Broby: Folkekulturværkstedet Broby gl. Skole og Folkemusikcentret i Hogager.

Juhl-Nyholm, Marianne. 2001. "Syv tider – syv sider. Syv formænd, otte råd, 43 medlemmer. Hver især har de arbejdet for det de fandt mest vigtigt". *Tværstand* 43, september 2001, 25-27.

Klitgaard, Alan. 1989. *Politikens folkemusikleksikon. Den ny folkemusiks navne gennem 30 år*. Research ved Anni Lehmann Andersen. København: Politikens Forlag.

Knudsen, Anelise og Thorkild. 1974. *Tekster og melodier. Folkemusikhus 1*. Hogager: Folkemusikhuset i Hogager og Viborg amts Ungdomscenter.

Knudsen, Thorkild og Anelise. 1980. "Skoling". *Albertslund Folkemusikhus. Månedsblad om folkekulturen og dens folk* 1980, 3. årg., nr. 8, 3.

Knudsen, Thorkild. 1981. "45 minutter på Folkemusikkonservatoriet. Violin ABC-H". *Albertslund folkemusikhus. Månedsblad om folkekulturen og dens folk*, årg. 4., nr. 6, 1981, 13-15.

Koudal, Jens Henrik. 1981. "Det er underligt skizofrent at spille folkemusik for penge". *Modspil. Tidsskrift for musikpolitik, kritiske musikstudier, kritisk musikpædagogik*, 4. årg., nr. 14, 1981, 5-9.

Koudal, Jens Henrik. 1983. "Folkemusik og drømmen om håbet". *Nordisk forum, tidsskrift for kritisk forskning*, nr. 39-40, vol. 18 nr. 3+4, 92-103.

Koudal, Jens Henrik. 2004. *Folkeminder og dagliglivets kultur. Indføring i Dansk Folkemindesamlings arkiv* (*Folkemindesamlingens kulturstudier 5*). København: C.A. Reitzel.

Koudal, Jens Henrik og Lars Nielsen. 1981. "Folkemusikken i debat". *Modspil. Tidsskrift for musikpolitik, kritiske musikstudier, kritisk musikpædagogik*, 4. årg., nr. 12, 1981, 9-14.

Lovforslag nr. 108. "Forslag til Lov om ændring af lov om musik". Blad nr. 306. Folketinget 1980-81. Niels Matthiasen.

Lundberg, Dan. 2014. "'Wagners musik är bättre än den låter'. En diskussion om musikaliska genrer och kvalitet". In *Bilder ur musikskapandeta vardag. Mellan kulturpolitik, ekonomi och estetik*, redigeret af Alf Arvidsson, 19-38. Umeå: Umeå Universitet.

Lundberg, Dan og Gunnar Ternhag. 1996. *Folkmusik i Sverige*. Möklinta: Gidlunds Förlag.

Mikkelsen, Flemming. 2002. "Protestaktioner og sociale bevægelser i Europa efter anden Verdenskrig. Teoretiske og empiriske aspekter". In *Bevægelser i demokrati. Foreninger og kollektive aktioner i Danmark*, redigeret af Flemming Mikkelsen, 17-44. Århus: Aarhus Universitetsforlag.

Ramsten, Märta. 1992. "De nya spelmännen. Trender och ideal i 70-talets spelmansmusik". I *Återklang. Svensk folkmusik i förandring 1950-1980* (*Skrifter från Musikvetenskapliga Institutionen, Göteborg universitet 27, 1992*), (*Svensk visarkivs handlingar 4*), Märta Ramsten. Artikel III, 43-74. Göteborg: Göteborg Universitet, 1992).

Ramsten, Märta. 2016, *Kungl. Musikaliska akademien och folkmusiken. En musiketnologisk undersökning* (*Kungl. musikaliska akademiens skriftserie 141*), (*Skrifter utgivna av Svenskt visarkiv*). Möklinta: Gidlunds förlag.

Severinsen, Helge. 1983. "Antvorskov-Skælskør 1963-1978". In *Skælskør Folkehøjskole, Antvorskov Højskole, 1908-1983. Et jubilæumsskrift udgivet af Skælskør Folkehøjskoles elevforening*, redigeret af Finn Molsted et al. Skælskør: Skælskør Folkehøjskoles elevforening, 19-30.

Slobin, Mark. 2011. *Folk Music. A very short Introduction* (*Very short introductions*). New York: Oxford University Press.

Slumstrup, Finn. 2001."Musiklovens vej". *Tværstand* 43, september 2001, 7-15.

Small, Christopher. 1998. *Musicking. The meanings of performing and listening* (*Music, Culture*), Middletown, Conn.: Wesleyan University Press.

Spillemand [Jensen], Peder. 1991. *Hjejlens toner. Peder Spillemand, en vestjysk spillemand. Menneske, musik og miljø*. Redaktion: Torben Hviid et al. Albertslund: Folkemusikhusets Forlag.

Thranholm, Mads, red. 1980. *Gymnasieskolernes musiklærerforening. Medlemsorientering* 1980, juli, nr. 4. Tema: folkemusik. Bagsværd.

Tonn-Petersen, Anette. 1983. *Funktionelle og ideologiske anvendelser af folkemusikken i det 19. og 20. århundrede. Analyse af et kulturelement i forandring*. Magisterafhandling fra Institut for Europæisk Folkelivsforskning, utrykt. Findes i Dansk Folkemindesamling ved Det Kgl. Bibliotek.

Turino, Thomas. 2008. *Music as social life. The politics of participation* (*Chicago Studies in Ethnomusicology*). Chicago & London: The University of Chicago Press.

Varmark, Leif. 1981a. "Det er de gamle sangere og spillemænd der skaber fornyelse i folkemusikken". *Information*, den 11. februar 1981.

Varmark, Leif. 1981b. "Folkemusikkens kilde- og ophavspersoner". *Information*, den 19. marts 1981.

Villaume, Paul. 2005. "Kulturelt demokrati og decentralisering". In *Gyldendals og Politikens Danmarkshistorie*, redigeret af Olaf Olsen, bd. 1-17, 2002-2005, bd. 15, 143-147. København: Gyldendals og Politikens Forlag, 2002-2005.

Øvrige kilder

Dansk Folkemindesamling ved Det Kgl. Bibliotek

"FOD", fotos. Fotos af FOD-stævne 2017, Det Kgl. Biblioteks søgedatabase, DFS bnr. 19922-19953.

"Folk synger". DFS 1960/013, 1966/008.

"ROD", fotos. Fotos af ROD-stævne 2016, Det Kgl. Biblioteks søgedatabase, DFS bnr. 19819-19859.

Folkemusikhusringen

"Folkemusikhusringens papirer1976-1986". Opbevares i syv ringbind hos foreningens sekretær Christian Foged, Aarhus. Privat eje

Knudsen, Anelise. Dagbog den 24.10. 1966.

Albertslund folkemusikhus. Mangfoldiggjorte papirer, mødereferater og lign. samt private noter. 1 ringbind. Herunder bl.a.: Knudsen, Thorkild. 1980. *Til Statens Musikråd. Ansøgning om støtte til udvikling af Folkemusikbanken og Folkemusikkonservatoriet i forlængelse af arbejdet i Folkemusikhuset i Hogager*, den 13. sept. 1980. Tresidet formidlingsnotat fra Folkemusikhuset i Hogager.

Websider og YouTube

"Fionia Stringband". http://www.fionia-stringband.dk./FioniaStringband/Home.html. Tilgået 25.10.18.

"FOD". www.fodfidus.dk. Hjemmesiden kan være lukket i en periode mellem de årlige stævner. Tilgået 25.10.18.

"Folkets Hus Spillefolk, Stengade 50, København N". www.spillefolk.dk/om-os/hvader-folkets-hus-spillefolk/. Tilgået 25.10.18.

"Foreningen Danmarks Rigsspillemænd". www.rigsspillemand.dk/Vedtægter. Tilgået 25.10.18.

"Orkesterefterskolen". https://orkesterefterskolen.dk/da/. Tilgået 25.10.18.

"ROD". www.rodfolk.dk/2012/historie. Hjemmesiden kan være lukket i en periode mellem de årlige stævner. Tilgået 25.10 18

Thomsen, Evald 2015. "Evald Thomsen: En spillemand blandt unge, 1967", Youtube, 14:21. Klip fra Danmarks Radio TV, offentliggjort af John Bæk den 31. okt. 2015, https://www.youtube.com/watch?v=Jn0xPsW8OFU. Originaloptagelserne findes i Dansk Folkemindesamlings filmarkiv: DFS 1967/FILM1-2; lydoptagelser DFS mgt GD 1967/66-73. Tilgået 25.10.18.

Interviews ved Lene Halskov Hansen

Andersen, Jørgen From. Albertslund folkemusikhus og Folkekulturværkstedet Broby gl. Skole. Den 30.4. 2017.

Berents, Better (Elisabeth). Albertslund folkemusikhus. Den 28.4. og 12.11. 2017.

Bojesen, Thomas. Albertslund folkemusikhus. Den 28.4. og 12.11. 2017.

Drabæk, Anne. Brændekilde folkemusiklaug. Den 11.10. 2017.

Drewsen, Jens. Seem folkemusikhus. Den 8.5. 2017.

Elten, Ditte. Albertslund folkemusikhus og Seem folkemusikhus. Den 8.5. 2017.

Foged, Christian. Sekretær, tidl. formand. Foreningen Folkemusikhusringen. Den 11.3. 2017. Telefonsamtale januar 2018.

Hansen Ole Halskov. Tidligere leder af Ungdomscentrene i Viborg og Ribe Amt. Den 30.6. 2017. Telefonsamtale den 30.9. 2017 og 3.2. 2018.

Jæger, Birgit. Albertslund folkemusikhus. Den 8.9. 2017.

Lendal, Nette (Anette) Møller. Brændekilde folkemusiklaug. Den 18.5. 2017.

Lendal, Poul. Brændekilde folkemusiklaug. Den 18.5. 2017.

Molsted Finn, f. 1942. Skælskør Folkehøjskole. Den 19.5. 2017.

Ottosen, Sven E. Kagså folkemusikhus og Albertslund folkemusikhus. Den 18.4. 2017.

Rasmussen, Hans Kann. Albertslund folkemusikhus og Seem folkemusikhus. Den 8.5. 2017.

Svenstrup, Jørgen. Brændekilde folkemusiklaug. Den 5.11. 2017.

Varming, Helle. Albertslund folkemusikhus og Folkekulturværkstedet Broby gl. Skole. Den 29.4. 2017.

Om forfatterne

Lars Ole Bonde er professor emeritus i musikterapi ved Aalborg universitet og i musik og helse (CREMAH, Oslo). Musikhistoriker med speciale i musikdramatik. Tidligere musik- og operaproducent. Aktiv sanger og anmelder.

Ole Brinth er uddannet på DKDM med Kirkemusikalsk Diplomeksamen og Diplomeksamen i Musikhistorie og Musikteori. Har siden 1977 været ansat som organist ved skiftende kirker i København, Herning, Viborg og Haderslev. Siden 2009 har han været rektor for Sjællands Kirkemusikskole.

Lene Halskov Hansen er mag.art. i folkloristik fra Københavns Universitet. Arkivar og projektforsker i Dansk Folkemindesamling ved Det Kgl. Bibliotek. Faglige hovedfelt: Ballader, kædedans, feltarbejde i arkiverne og humoristiske udtryk og virkemidler i skæmteviser. Tidligere bl.a. timelærer på folkemusiklinjen på Musikkonservatoriet i Odense (nu Esbjerg) og producer på folkemusikprogrammet *Harpens Kraft*, DR, P2.

Henrik Marstal er ph.d. og lektor på Rytmisk Musikkonservatorium. Han er endvidere forfatter til en række fagbøger om musikliv og musikkultur samt redaktør på flere sangbogsudgivelser.

Charlotte Rørdam Larsen er lektor emeritus i musikvidenskab ved Aarhus universitet. Hun har forsket i musikpolitisk og har senest været tilknyttet forskningsprojekter om radio og om audiovisualitet. Endvidere har hun medvirket i en analyse af landsdelsorkestrenes situation 2017: *Hvordan styrker vi landskabet for professionelle klassiske ensembler og orkestre i Danmark?*

Anja Mølle Lindelof er ph.d. i musikvidenskab og lektor ved Institut for Kommunikation og Humanistisk Videnskab på Roskilde Universitet. Hendes forskning fokuserer på institutionel praksis, kulturpolitik og publikumsoplevelser relateret til performance i bred forstand. Hun har bl.a. været medredaktør af og bidragsyder til *Experiencing Liveness in Contemporary Performance: interdisciplinary perspectives* (2017) og *Stil nu ind …* Danmarks Radio og musikken (2018).

Marie Martens er cand.mag. i musikvidenskab og italiensk fra Københavns Universitet. Marie har arbejdet på Musikmuseet siden 2001; først i projektansættelser og som omviser og siden 2006 som museumsinspektør, og hun har nu ansvar for samlingerne, inklusiv bibliotek og arkiv.

Morten Michelsen er ph.d. og lektor ved afdeling for Musikvidenskab på Københavns Universitet. Han har været involveret i en række radiorelaterede forskningsprojekter. Det er resulteret i en længere række artikler om musik og radio. Han har desuden været medredaktør af og bidragyder til *Radioverdener: Auditiv kultur, historie og arkiver* (2015), *Stil nu ind … Danmarks Radio og musikken* (2018), *Tunes for All? 'Music on Danish Radio* (2018) og *Music Radio: Building Communities, Mediating Genres* (2019).

Andreas Otte er ph.d. fra København Universitet med afhandlingen *Popular music from Greenland – Globalization, nationalism and performance of place* (2014). Han har været ansat som adjunkt ved Institut for Læring, Ilisimatusarfik (Grønlands Universitet) og arbejder i dag som freelance musiker og kulturkonsulent.

Ulla Hahn Ranmar er cand.mag. i musikvidenskab og pædagogik og har siden 2002 gennem sin ansættelse i Skoletjenesten arbejdet med udvikling af undervisningsaktiviteter på en lang række kulturinstitutioner. Siden 2012 har Ulla været fast tilknyttet Musikmuseet og har forestået udvikling og drift af museets undervisningsprogram.

Rasmus Rex Pedersen er ph.d. og adjunkt ved Institut for Kommunikation og Humanistisk Videnskab på Roskilde Universitet. Han forsker i musikbranchens forretningsmodeller, organisering og arbejdsvilkår, med særligt fokus på konsekvenserne af forandringer i musikkens medielandskab.

Lisbet Torp, dr.phil., var Musikmuseets leder i årene 1998-2017 og har stået for museets overflytning til det tidligere Radiohus; hun gik på pension i 2017. Lisbet er uddannet på DKDM med blokfløjte som hovedfag og underviste i årene 1972-1987 på Danmarks Lærerhøjskoles Institut for Musik og Musikvidenskab.