

HENRIK MARSTAL

Alene sammen, sammen alene

Medialiseret morgensang i coronakrisens første tid

Hvor smiler Faber, når han med lyst
står og roterer med mellemgulvet
og strækker armene fra sit bryst
og suger luft ned til navlehullet
så er han klar til, med stemmens klang
at synge for til en morgensang.

Disse ord udgør det indledende vers (ud af tre) til en lejlighedssang kaldet 'Hyldest til Phillip Faber'. Den blev til i foråret 2020 på Oluf Rings kendte melodi til 'Hvor smiler fager den danske kyst', hvis titel da også er parafraseret i første linje.¹ Teksten hyldede en af coronakrisens mest omtalte mediepersoner, dirigenten og komponisten Phillip Faber, der som sangvært på tv-programmet *Morgensang* (undertiden kaldet *Morgensang med Phillip Faber*) opnåede enorm popularitet med sine daglige to afsyngninger af danske sange til eget klaverakkompagnement.² Som genre har lejlighedssange ikke mindst i Danmark haft udbredelse gennem generationer, så selvom 'Hyldest til Phillip Faber' aldrig kom til offentlighedens kendskab til trods for, at den blev indsendt som seerforslag til programmet, indskrev den sig derved i en danskhedsdiskurs, som også *Morgensang*-programmet skulle tage del i. Valget af melodi til lejlighedssangen var måske nok oplagt på grund af ordligheden mellem Fabers efternavn og ordet "fager" i Johannes V. Jensens tekst, men ikke desto mindre selvbekræftende i forhold til det repertoire fra den lidt ældre danske fællessangstradition, der indtog en markant plads i *Morgensang*-programmet – og i øvrigt med netop 'Hvor smiler fager den danske kyst' som en af de sange, der blev afsunget undervejs, nærmere bestemt i udsendelsen fra den 15. april 2020.³

- 1 Teksten er skrevet af Poul Kunkel Nielsen og er her gengivet med venlig tilladelse fra forfatteren. Jeg vil gerne takke Martin Pilgaard Grishauge, studerende på Rytmask Musikkonservatorium, for at gøre mig opmærksom på tekstens eksistens og for at formidle kontakten til forfatteren.
- 2 Phillip Faber (f. 1984) har siden 2013 været chefdirigent for DR PigeKoret og siden 2015 tv-vært især i en række musikprogrammer. Som komponist er han repræsenteret i flere sangbøger, og han har desuden skrevet korværker, symfoniske værker og filmmusik.
- 3 Det skal for gennemsigtighedens skyld pointeres, at arbejdet med denne artikel blev påbegyndt, netop som jeg var i færd med at afslutte det redaktionelle samarbejde med netop Phillip Faber foruden Inge Marstal om sangbogen *Morgensangbogen – til hele dagen*, der udkom på forlaget Dansk Sang i maj 2021 (Faber et al. 2021). Samarbejdet har dog ingen indflydelse haft på indholdet af denne artikel, som er blevet til med Fabers vidende, men uden at han er blevet inddraget.

I. Indledning

Regeringens nedlukning af landet den 11. marts 2020 (Ottosen og Ancher-Jensen 2021) som følge af den hastigt omsiggribende Covid 19-pandemi – i daglig tale snart omtalt som coronakrisen – skabte grobund for en markant fællessangsbølge, der til dels opstod så at sige nedefra: Hvor nogle arrangerede minifællessangsbegivenheder i deres egen baggård, fra altanen eller på gaden, lavede andre livestreamede fællessang-events via Facebook. Bølgen var initieret af sanginteresserede borgere flere steder i landet, der efter især italiensk, men også spansk forbillede i form af såkaldt balkonsang genererede en del fællessangsorienteret aktivisme (Jensen 2020). Som sådan var fællessangsaktiviteterne i forbindelse med coronakrisens udbrud dermed i første omgang ikke et dansk fænomen, hvilket ikke er uvæsentligt at nævne, eftersom den herskende diskurs om fællessangskultur ofte har peget i retning af, at fællessang per se skulle være et særligt dansk fænomen.

Også DR tilbød hurtigt en platform at synge ud fra i kraft af *Morgensang* og også programmet *Fællessang hver for sig*, hvorved kanalen agerede både *playmaker* og katalysator i forhold til bevægelsens udbredelse. De to programmers eksistens medførte, at fællessang i en periode blev en del af hverdagen for usædvanligt mange danske borgere, vel at mærke i en medialiseret kontekst.⁴ Bevægelsen reproducerede dog samtidig nogle af de mekanismer, som bidrog til give fællessangskulturen et lige vel indforstået præg. *Morgensang* havde et format på omkring ti minutters varighed og kunne i perioden den 17. marts-23. juni 2020 tilgås dagligt klokken 9.00 eller 10.00 om formiddagen på DR1, P2 samt DR's hjemmeside (med det allerførste program sendt og streamet den 16. marts på DR PigeKorets Facebook-side). *Fællessang – hver for sig*, derimod, havde et format på en times varighed og benyttede som værter Mads Steffensen og Phillip Faber (der også her var syngende vært og pianist). Den første sæson af dette program kunne tilgås hver fredag aften klokken 20.00 på DR1 og DR's hjemmeside i perioden den 27. marts-26. juni 2020. De to programmer var tæt relaterede, idet DR var afsender på begge, idet *playmaker*-rollen var den samme, og idet Faber havde en værtsrolle i begge. At DR overhovedet kunne sætte dagsordenen så klart, skyldes formodentlig, at Danmark i lighed med de øvrige skandinaviske lande har en lang og stærk public service-tradition (Søndergaard 2014, 486) og vel også, at der er tale om en lille nation, hvor der skal mindre til for at 'samle' større dele af befolkningen om en fælles sag.

I denne artikel vil jeg benytte første sæson af *Morgensang*-programmet som case og kun sporadisk inddrage *Fællessang – hver for sig* undervejs.⁵ Casen afgrænser sig til at undersøge det, der kan betegnes som 'den nye fællessangsbevægelse' i relation til dette program, og dermed ikke til de private initiativer nævnt ovenfor. Desuden afgræn-

4 Samtlige programmer fra første sæson af *Morgensang* (med undtagelse af den første udsendelse på DR PigeKorets Facebook-side den 16. marts 2020) kan tilgås her: https://www.dr.dk/drtv/saeson/morgensang_176558.

5 Programmet *Morgensang med Phillip Faber* har allerede været genstand for akademisk interesse set i et medialiseret perspektiv i form af en artikel af Liselotte Bastholm Kristensen i tidsskriftet *SANG* (2021). På grund af tidspunktet for denne artikels redaktionelle deadline har det dog ikke været muligt for mig at forholde mig til indholdet af Kristensens artikel, som hermed er anbefalet læseren.

ser casen sig til at undersøge fællessangsinteressen i Danmark alene i lyset af coronakrisens opkomst, og den forholder sig dermed kun indirekte til den støt stigende interesse for fællessang, som har kunnet iagttages gennem de foregående år (Dohrmann 2019), og som udgør en vigtig forudsætning for, at den nye fællessangsbevægelse overhovedet kunne opstå.

Ved at se på coronakrisen som afsæt for kontinuerlige fællessangskulturelle begivenheder vil jeg ud fra casen undersøge den stærkt øgede interesse for at synge fællessang i krisens første tid, nærmere bestemt foråret og forsommeren 2020. Jeg begynder undersøgelsen med at sammenholde den nye fællessangsbevægelse med tre andre markante danske fællessangsbevægelser gennem de seneste 100 år for at sætte den i et nyttigt historisk perspektiv. Dernæst etablerer jeg en baggrundsviden ved gennem kvalitative interviews med to centrale aktører at afdække baggrunden for, dels hvordan *Morgensang* kom i stand, og dels hvilke overvejelser, aktørerne samt det øvrige DR gjorde sig. I den forbindelse ser jeg nærmere på programmet i relation til begrebsparret inklusion/eksklusion samt til begrebet repræsentation. Endvidere sætter jeg programets design i relation til begrebet nostalgi og undersøger den nye fællessangsbevægelses status af at være udtryk for en ny deltagerkultur i kraft af dens udpræget medierede karakter. I forlængelse heraf undersøger jeg endelig bevægelsens karakter af at praktisere *samhørighed/alenehed*-fællessang, i forkortet form kaldet S/A-fællessang, hvor det musikalsk forestillede fællesskab (Born 2011, 378) i den pågældende fællessangssituation forekommer at være radikaliseret i den forstand, at distancen mellem fællessang in situ og medieret fællessang er vokset markant. Coronakrisens fokus på fællessangsdiskursens forløsende potentiale gav nemlig seernes egen rolle som medskaber af selve fællessangssituationen en central placering i en grad, at det giver mening at betragte tv-programmerne som et udslag af en særlig *deltagerkultur* forstået som en meningsgivende, koordineret og tidsafgrænset aktivitet, der dagligt fandt sted foran tv- eller computerskærmen.

II. De fire markante fællessangsbevægelser ca. 1920-2020 – og relationen mellem alsangsbevægelsen og den nye fællessangsbevægelse

I menighedssammenhænge har fællessang været kendt lige siden reformationen. Men en egentlig diskurs om fællessang opstod ikke før for omkring 250 år siden i Danmark (Bak 2018, 18-19), vel at mærke forstået som både en praksis og et repertoire. Det skete, da fællessangen begyndte at blive et særkende i de københavnske klubber sidst i 1700-tallet, og da den få årtier senere begyndte at få fodfæste som del af en bredere nationalromantisk strømning. Bredt forstået har denne diskurs gennem årene – helt frem til vores egen tid – været karakteriseret ved at være musikalsk-æstetisk, social og undertiden 'nationsbyggende' (Adriansen 2016). I nyere tid har samværet om det at synge sammen på en uformel måde og i forbindelse med særlige lejligheder såsom en fødselsdag, et foredrag eller et fællesmøde m.v. (Borčak 2020, 82) stået centralt. Sanghandlingen kan her bidrage til at bekræfte en særlig intens oplevelse af at være del af et reelt fysisk fællesskab, som står i kontrast til de musikalsk forestillede fællesskaber, hvor del-

tagerne enten ikke bemærker hinanden som andet end en del af en større forsamling, eller hvor de i medierede fællessangssituationer er henvist til blot at antage hinandens eksistens. Men uanset hvor akavet en sangsituation kan føles, eksempelvis hvis for mange tilstedeværende er uvante med eller forlegne over det at synge (Thrane 2021, 48-49), vil sanghandlingen alligevel i sidste ende så godt som altid være forlenet med positive konnotationer. Det skyldes ikke blot, at N.F.S. Grundtvigs syn på sangen som udtryk for folkelig oplysning (Borčák 2020, 82) fortsat præger fællessangsdiskursen i det 21. århundrede i et overraskende stort omfang, men også fordi argumenterne for fællessang som noget sundt og kulturarvsfremmende (ibid., 84-87) ligeledes har domineret.

Hvad angår fællessangsaktiviteten som et forestillet, musikalsk fællesskab betoner fællessangsforskeren Lea Wierød Borčák, at "singing triggers the construction of community in the sense of concrete collective identifications" (ibid., 88-89). Og sjældent har sådanne konkrete, kollektive erfaringer stået klarere i en fællessangssammenhæng end da coronakrisen pludseligt og voldsomt hensatte landet i en art undtagelsestilstand den 11. marts 2020. Nedlukningen betød, at der i de efterfølgende dage blev hjemsendt et meget stort antal mennesker, foreløbigt for to uger. Det gjaldt alle offentligt ansatte, som ikke varetog kritiske funktioner; det gjaldt elever og studerende ved alle landets uddannelsesinstitutioner; og det gjaldt små og store børn i alle skoler og dagtilbud, mens alle private arbejdsgivere blev opfordret til i så vidt muligt omfang at lade deres ansatte arbejde hjemmefra, afspadsere eller afholde opspareret ferie ([Statsministeriet] 2020). Fællessangsbevægelsens opståen var blot én blandt en række mere eller mindre spontane kollektive reaktioner på nedlukningen, men det var den, som skulle vise sig at blive særlig emblematiske for den civile håndtering af krisen i foråret og forsommeren 2020.

Over en periode på præcist 100 år har der været fire episoder i danmarkshistorien, hvor fællessangskulturen blev en markant katalysator for den kollektive nationalfølelse: a) tiden op til og omkring genforeningen i 1920, b) tiden umiddelbart efter besættelsen i 1940 og i lidt mindre omfang frem til den tyske besættelsesmagts indførelse af militær undtagelsestilstand i forbindelse med augustoprøret i 1943, c) tiden op til og omkring folkeafstemningen vedrørende medlemsskabet af EF (EU) i 1972 samt d) coronakrisen i 2020-21. Det er værd at bemærke, at både b), c) og d) var knyttet til nationale kriser – kun a) var knyttet til national eufori. Dog afviger c) fra de øvrige tre episoder derved, at opfattelsen af Danmark som en nation i krise som følge af medlemsskabets realitet primært blev delt på venstrefløj, der frygtede for danskhedens og det danske sprogs udvanding ved dette medlemskab, mens man på højrefløj ikke registrerede nogen krisetegn.

For at sætte den nye fællessangsbevægelses omfang i perspektiv vil jeg her sammenholde den kollektive, nationale erfaring af at blive ramt af en epidemi med den ligeledes kollektive, nationale erfaring af at blive besat, som b) var resultatet af. I begge tilfælde, b) og d), fandt erfaringen udtryk gennem fællessang med vekslende reperitører relateret til den danske sangtradition, og i begge tilfælde tjente aktiviteten den funktion dels at mobilisere sammenholdet mellem landets borgere i en krisetid, og dels på et symbolsk plan at besværgede det onde, som var overgået landet. Alsangsbevægelsen

var således "en manifestation af det nationale fællesskab" (Nielsen 2011, 95), hvis formål var at give det forestillede fællesskab danskerne imellem krop, nærvær og varme – og det samme kunne siges om fællessangsbevægelsen i 2020.

Lighederne mellem b) og d) er evidente. *For det første*: Knap tre måneder efter besættelsen i april 1940 opstod de første ansatser til alsangsbevægelsen, hvor man mødtes i byer over hele landet for at synge primært fædrelandssange. En åndelig hovedfigur i bevægelsen var den i forvejen feterede tenor Aksel Schiøtz, der som forsanger ved en lang række alsangsarrangement blev bevægelsens samlende figur. Og mindre end en uge efter nedlukningen af landet i marts 2020 opstod altså den nye fællessangsbevægelse, som ligeledes fik en samlende figur i form af Phillip Faber som vært på *Morgensang*-programmet. Som syngende vært til eget klaverakkompagnement ledte Faber her seerne gennem to sange hver dag, hvor de – alene eller sammen med deres partner, den nærmeste familie, venner eller bekendte – sang med foran skærmen derhjemme.⁶

Og for det andet: Både b) og d) blev indledt med en eksplosiv og kort første fase efterfulgt af en noget længere, mindre eksponeret anden fase. Alsangsbevægelsen opstod i juli 1940 ved en række meget velbesøgte udendørs sangaftener i Aalborg, bredte sig i løbet af august til resten af landet (Nielsen 2011, 83) og kulminerede med en radiotransmitteret landsdækkende stævne den 1. september samme år, hvor der alene i Fælledparken i København dukkede 150.000 deltagere op, og hvor henimod trekvart million borgere deltog på landsplan (ibid., 85). Allerede året efter var interessen dog kølnet, samtidig med at myndighederne manede til forsigtighed over for besættelsesmagten (ibid., 87). Og med indførelsen af mødeforbuddet i kølvandet på strejkerne i august 1943 blev bevægelsen udfaset. Den nye fællessangsbevægelse opstod spontant i marts 2020 og blev gennem *Morgensang*-programmet næsten med det samme et populært fænomen med et gennemsnitligt seertal på 210.000 (Vase 2020), et tal der først hen mod slutningen af perioden, da skolerne var åbnet igen, begyndte at vige en smule (Heide 2021).⁷

Der er selvfølgelig også evidente forskelle på b) og d). Her skal blot omtales nogle få: Hvor man i 1940 primært mødtes for at synge om aftenen (med besættelsesmagtens tilladelse (Nielsen 2011, 83)), sang man i 2020 morgensang, dog med aften-sang på ugentlig basis i *Fællessang – hver for sig*-programmet. Hvor man i 1940 mødtes i store, fysiske fællesskaber på torve og pladser samt i parker i landets større og mindre byer, mødtes man i 2020 få ad gangen i virtuelle fællesskaber foran tv-skærmen eller computerskærmen foruden i mindre omfang små fysiske fællesskaber på altaner og fortove. Og hvor man i 1940 benyttede et relativt homogent repertoire bestående af ældre og til dels nyere fædrelandssange, ikke sjældent med inddragelse af det tyske

6 Det er i øvrigt pudsigt, at flere biografiske omstændigheder mellem Schiøtz og Faber ligner hinanden: at de begge i forvejen arbejdede med den danske sangtradition som et centralt felt i deres virke, at de begge havde en betragtelig faglig tyngde inden for deres respektive fagområder, og desuden at de begge var mænd, og begge yngre, omtrent midt i trediverne på tidspunktet for deres indtræden i de to respektive bevægelser.

7 Da det blev Sankt Hans, og begge programmer stoppede, samtidig med at smitteraten i en periode gik ned, gik fællessangsbevægelsen så at sige på sommerferie, om end nye sæsoner af begge programmer – nu delvist med andre værter – blev søsat fra henholdsvis august og oktober 2020.

som et fjendebillede,⁸ benyttede man i 2020 et helt anderledes eklektisk repertoire bestående af nyere og ældre sange fra stort set alle dele af sangtraditionen: salmer, højskolesange, folkeviser, egnssange, børnesange, slagere, tonefilmssange, pop- og rock-sange samt nyere viser, der kun ind i mellem havde et eksplicit danskhedsrelateret tekstindhold, og kun sjældent – og da uden polemisk brod – rummede fjendebilleder.⁹

Endelig i forlængelse heraf: Hvor man i 1940 især sang sange med en ideologisk og politisk funktion, der spillede "en kolossal rolle for modstandsviljen og sammenholdet" (Gravesen 1977, 275), typisk i form af fædrelandssange, var et sådant budskab langt mere sekundært i 2020, hvor krisen skyldtes en pandemi, ikke tilstedeværelsen af en besættelsesmagt. Det nationale eller nationsbyggende aspekt, som traditionelt har spillet en stor rolle i dansk fællessangstradition (Adriansen 2016), var her påfaldende nedtonet og lod for en stund til helt at have mistet sin relevans. I den forstand var fællessang i 2020 en noget mere flertydig og synkretistisk størrelse end i 1940 forstået både som både en traditionsforvaltning, en praksis og et repertoire. Årsagen er ikke kun den indlysende, at fællessangsbegrebet siden især 1970'erne havde udvidet sig til at omfatte meget andet end højskolesange og salmer, mens arbejdersange omvendt havde været på retur (se hertil Marstal 2018). Årsagen er også den, at selvom det nationale aspekt af krisen samt DR's status som national kanal muligvis havde tilskyndet seerne til at vælge fædrelandssange, var dette aspekt samtidig mindre oplagt at forfølge i og med at coronakrisen havde et globalt omfang. Det betød, at antallet af fædrelandssange både blandt repertoireet i *Morgensang*-programmet samt seernes forslag til sange var ganske lavt, om end repertoireet havde en konservativ karakter.¹⁰

Den mest markante forskel på de to fællessangbevægelser lå helt indlysende i selve tilgangen til fællessangsbegrebet. Hvor man i 1940 – ganske vist i et ikke tidligere set omfang – holdt sig til fællessangens kendte formel: Et antal mennesker på fysisk samme sted afsynger et antal fællessange sammen i et fysisk forestillet fællesskab, blev formelen som følge af smitemæssige årsager delvist redefineret. Nu blev fællessangen nemlig afsunget af små grupper, der befandt sig på hvert sit fysiske sted i et virtuelt fællesskab – deraf programnavnet *Fællessang – hver for sig*, et navn der lige så vel kunne have været brugt om *Morgensang*-programmet.

8 For en oversigt over dette repertoire, se Nielsen 2011.

9 Tendensen i retning af den eklektiske tilgang i det 21. århundredes fællessangskultur bliver bekræftet af Borčák 2018, 223. Repertoiret i *Morgensang*-programmerne vil blive diskuteret senere i artiklen.

10 I forbindelse med udarbejdelsen af denne artikel fik jeg af DR PigeKorets produktionsleder Trine Heide stillet en oversigt til rådighed med et uddrag af de forslag til sange, som seerne sendte ind – en oversigt, som jeg hermed gerne vil takke hende for at have fået adgang til. Forslagene blev primært sendt til mailadressen morgensang@dr.dk, der blev betragtet som en 'fællespostkasse' (Heide 2021), men listen rummede også forslag fra DR PigeKorets Facebook- og Messenger-sider foruden beskeder på Instagram osv. Selvom der blot var tale om et uddrag, løb listen alligevel op ikke færre end knap 4700 forslag, inklusive lejlighedssangen citeret i begyndelsen af artiklen. Heide vurderer, at der indkom i alt 6-8000 forslag (ibid.). En optælling af egentlige fædrelandssange foretaget blandt forslagene på listen viser i den forbindelse, at de androg mellem 6 og 7 procent af det samlede materiale hovedsageligt fordelt på mindre end ti forskellige titler, og med særligt mange forslag til fædrelandssange i dagene op til den årlige markering af befrielsen den 5. maj. Optællingen kan afgjort ses som en indikation af, at fædrelandssange ikke var en dominerende gruppe blandt sangønskerne. Fordelingen blandt repertoiret i alle *Morgensang*-udsendelserne lå kun en smule højere, mellem 8 og 9 procent.

III. Morgensang: Baggrunden for programmets tilblivelse

Den medialiserede fællessangskultur, som *Morgensang* og *Fællessang – hver for sig* opstod i relation til, er usædvanlig. Derfor følger herunder en redegørelse for førstnævntes tilblivelse, baseret på kvalitative interviews med to af aktørerne bag førstnævnte program. Det drejer sig om Anne Karine Prip, kunstnerisk leder for DR PigeKoret, og Trine Heide, produktionsleder i DR Koncerthuset, Kor og Orkestre og primært tilknyttet DR PigeKoret. Sammen med Phillip Faber spillede de to en hovedrolle i DR's involvering i den nye fællessangsbølge og dermed også for institutionens rolle som katalysator for bølgen: Prip som producent af programmet (undertiden også redaktør), Heide som først produktionsleder og senere redaktionelt medlem. De to aktører er citeret ganske fyldigt, da deres beretninger ikke blot er unikke dokumentationer af et usædvanligt tilblivelsesforløb, men også bidrager til at sætte casens omstændigheder i perspektiv.

Heide fortæller:

Morgensangsbølgen var på ingen måde et udtænkt koncept. Det var ikke en planlagt satsning fra DR's side, udover at DR kort forinden havde lanceret den overordnede strategi 'Sammen om det vigtige' – og det viste sig at passe godt ind. DR PigeKorets traditionsrige forårskoncerter i Holmens Kirke var netop blevet aflyst, selvom vi dog nåede at lave en radio- og tv-optagelse af koncerten uden publikum tre dage inden landet lukkede ned. Vi reagerede på nedlukningen med en vis fandenivoldskhed – for vi er jo sat i verden for at lave musik til danskerne. Men så skrev Anne Karine dagen efter nedlukningen en Messengerbesked til Phillip og mig og spurgte, om ikke vi skulle lave noget morgensang sammen med danskerne hver morgen i den første 14 dage lange nedlukningsperiode? Det var vi begge helt med på. Weekenden gik med, at Anne Karine fik skabt en dialog med DR om overhovedet at få lov til det. Tilbagemeldingen lød, at det var en god ide som et internt medarbejderarrangement. Det var vi ikke enige i, for vi havde en klar formodning om, at fællessang kunne nå længere ud end blot at være en firmaevent, især når vi vidste, at folk nu var begyndt at synge sammen på altaner og i baggårde. Og i tråd med pigekorets DNA og historie gennem mere end 80 år [dvs. siden dannelsen af koret i 1938] havde fællessangsaktiviteter desuden altid været en del af *brandet* (Heide 2021).

Heides betragtninger bakkes op af DR's egen officielle præsentation af DR PigeKoret, hvori det blandt andet hedder: "Den røde tråd i DR PigeKorets virke er den danske sang i alle dens afskyninger, og pigerne bevæger sig frit mellem Grundtvigs salmer, moderne værker, kendte popsange og fællessang" (Anon. u.å. a).

Heide fortsætter:

Til korets tilbagevendende fællessangskoncerter i nyere tid var der altid indgået en indledende opvarmning af publikum, og Phillip havde dermed stor erfaring med at varme ikke blot et kor, men også et publikum op. Derfor blev konceptet, at Phillip indledte med tre-fire minutters sangopvarmning, inden han fremførte

sangene. Konceptet var altså klart helt fra begyndelsen, bortset fra at vi efter den første gang ændrede det til, at han sang ikke én, men to sange – først en lidt mere alvorlig eller sang med tyngde, og derefter en lidt lettere, fx en børnesang, en popsang eller en nyskreven salme, alt sammen for at skabe balance i sangvalget. Men fordi pigekoret altid har sunget først og fremmest på dansk, var der enighed om, at Faber ikke skulle synge på andre sprog end det (ibid.).

Heide uddyber:

Som nær sparringspartner til Phillip i pigekorets arbejde, og som en kender af hans evner, kunne Anne Karine se for sig, at han ville kunne løfte opgaven ved at gå på skærmen og lave morgensang som sangpianist, nu hvor det ikke var muligt at have pigekoret med på grund af restriktionerne. Phillip selv var forbeholden over for ideen om at skulle synge. Det blev da også diskuteret, om han udelukkende skulle spille, men Anne Karine overtalte ham ved at sige, at det i krisens ånd ikke handlede om at være god til at synge, men om at gøre det på trods – og, kan man tilføje, Phillip synger jo virkelig dejligt, selvom han ikke er sanger i en professionel forstand af ordet. Det var en del af det inviterende element i konceptet, at han skulle synge – at han blot stemte i ligesom alle andre. Så søndag aften den 15. marts lagde vi et opslag på pigekorets Facebook-side, hvor vi annoncerede begivenheden næste morgen klokken 9.00 på selv samme side. Vi var helt bevidste om, at det var noget, vi ville give til DR PigeKorets mere trofaste publikum og følgere. Og vi tænkte: Hvis blot der er 100 derude, der vil synge med, har vi da lavet en god morgen for *nogen*! Men folk så i den grad med og linkede til siden via deres egne Facebook-sider i ét væk. Så i løbet af udsendelsen havde vi omkring 70.000 seere, og 30.000 streamede den efterfølgende – og det på trods af, at vi havde en del lydproblemer, og at programmet derfor kun var delvist vellykket (ibid.).

Heide fortsætter:

Samme eftermiddag meddelte DR Medier, at *Morgensang* skulle sendes på DR1 fra den næste morgen! De havde forstået, at vi havde fat i noget, og de var friske på at gribe bolden i luften. Så fra tirsdag den 17. marts var programmet blevet til en regulær tv-produktion, kun få dage efter at konceptet overhovedet var blevet udtænkt. For mig at se blev det her public service i sin grundform: Det ramte bredt, det samlede rigtig mange, det skabte endda også debat, og DR lykkedes med at opfylde sin funktion af at være katalysator for, hvad der optager befolkningen.¹¹ På vores Facebook-side havde vi opfordret folk til selv at lave videoer, hvor de sang fællessang. Og det eksploderede ganske enkelt. Jeg tror, vi fik fyrre videoer alene den første dag, og det gav os mulighed for at lave et Zoom-agtigt format som teaser, hvor videoerne blev klippet sammen, og hvor Phillip selv-

11 Det er en pointe, som Michael Bojesen, tidligere dirigent for DR PigeKoret, har bekræftet, idet han mener, at programmet viste DR fra "sin bedste 'public service'- side" og demonstrerede, hvordan DR i krisetider undertiden kan formå at "samle danskerne" (Dohrmann 2020).

følgelig var gennemgående. Teaseren gik viralt, og henvendelsernes antal gjorde efterfølgende, at vi med det samme fik oprettet en mail, hvor man kunne sende sine sangønsker ind (ibid.).

Anne Karine Prip supplerer ved at fortælle, at hendes overvejelser i forbindelse med programmet også havde helt private årsager. Som mor til tre børn i skolealderen, der ifølge restriktionerne skulle holde sig hjemme fra og med mandag den 16. marts i foreløbigt to uger, ville hendes børn såvel som mange andre skolebørn måske have brug for at vide, hvornår skoledagen så at sige gik i gang, nu hvor de ikke skulle ud ad døren. Her var, tænkte hun, en oplagt anledning til at vise sine egne såvel som andre børn, at morgensang virkelig *kunne* noget, med den forvisning, at netop fællessang, som Heide præciserede ovenfor, altid har været en kernekompetence hos DR Pige-Koret – ikke blot ved den traditionelle udsendelse ved midnat nytårsaften, men også i mange andre sammenhænge (Prip 2021). Hun uddyber:

Der gik nok ikke mere 48 timer, fra ideen opstod, til vi havde et program klar. Men der var meget, der skulle afklares, også angående rettigheder: Vi vidste, at vi på DR ikke måtte bedrive programvirksomhed direkte på de sociale medier. Vi måtte godt bagefter sende uddrag, men altså ikke i direkte form. Men det gjorde vi så alligevel, for vi tænkte, at enten ville der gå noget tid med at få et svar, og hvis vi pressede for hårdt på, ville det blive et nej. Det var en slags civil ulydighed, der da også førte til en løftet pegefinger fra DR Jura. Det lykkedes os at finde en tekniker i DR's beredskab – huset var jo også lukket ned – som kunne stå for kamera og lyd. Og egentlig havde vi tænkt, at vi bare kunne gøre det helt håndholdt – filmet med en mobiltelefon af Phillips hustru Selma. Men vi opgraderede lidt, og vigtigst af alt fik vi fikset sangteksten på skærmen, sådan at seerne kunne synge med uden selv at skulle have fat i en sangbog eller hænge på, når Phillip sang. Vi havde egentlig planlagt, at han skulle filmes hjemme fra sin egen stue ved flyglet. Det fandt vi ville være det mest rigtige, for grundpræmissen i hele ideen var, at vi skulle være sammen med alle andre danskere om det her. Derfor var det vigtigt, at der ikke gik sådan rigtig tv-produktion i det, i hvert fald ikke på dette tidspunkt. Og hvis hans og Selmas søn August på tre år pludselig skulle finde på at vise sig i billedet, ville det være helt fint, for det var sådan de flestes liv var på det tidspunkt – at man var på arbejde derhjemme, samtidig med at man så efter børnene. Men netop den morgen, hvor vi skulle sende første gang, blev August syg. Så vi turde ikke tage den chance at lave programmet dér. Næste stop var DR Byen, og vi sendte derfra. Men det var en nødløsning, for det var ikke den optimale ramme. Vi skulle simpelthen hjem i stuen igen. Men der var stadig sygdom hjemme hos Phillip, så løsningen blev, at DR's orkesterchef Kim Bohr og hans hustru stillede deres stue til rådighed – og sådan blev det. Sidstnævnte sørgede for at have nye blomster stående fremme hver dag, som undertiden endda passede til de sange, der blev sunget. Konceptet tog også på den måde form – det var noget, vi først med tiden voksede ind i (ibid.)

Prip fortsætter:

Der lå en stor styrke og naturlighed i, at det hele blev lavet med afsæt i DR PigeKorets værdisæt og historie. Hele afsættet havde pigekoret med i sin fortælling. Der var en digital styrke i, at der var så klar en afsender, sammen med Phillip. Vi kommunikerede hver dag gennem korets Facebook-side, hvilket indlysende styrkede pigekorets *brand* – men omvendt var det også netop det *brand*, der i første omgang gjorde det hele muligt. Konceptet var formet efter, at det skulle køre to uger, altså indtil landet genåbnede. Det skete som bekendt ikke. Så vi tog tre uger mere. Dernæst en måned, og så fremdeles. Undervejs blev det til, at vi hver tirsdag havde en tonefilmssang med som fast programpunkt og hver onsdag en børnesang – og især sidstnævnte var vigtigt for os, for vi fandt det vigtigt altid at have de hjemsendte skolebørn med. Men på et tidspunkt blev det besluttet, at programmet skulle varieres. Så da vi rykkede det til DR Koncerthuset fra den 5. maj, blev konceptet en smule udvidet, sådan at Phillip begyndte at have gæster med i studiet, ganske enkelt fordi de lidt større rammer krævede lidt mere larm, og fordi det også reflekterede den genåbning af samfundet, der på det tidspunkt var i gang. Vi havde også selv brug for at kaste noget nyt ind i maskineriet. Ved samme lejlighed blev det også besluttet, at vi skulle køre frem til Sankt Hans. Det var lang tid, syntes vi, men sådan blev det – i alt 99 udsendelser plus Facebook-udsendelsen den allerførste dag. Derefter ville DR gerne fortsætte, men vi vidste, at det skulle være uden os. Vi fik egentlig ret frie rammer til at lave programmet, da det havde så tydeligt et tag i befolkningen. DR Medier bød dog ind med ønsker. Der var fx et ønske om, at vi skulle udvide de enkelte programmets længde – men her holdt Phillip og jeg fast i konceptet med opvarmningen og de to sange for at holde seerne sultne efter mere i længere tid. Der kom også særlige ønsker for to centrale datoer: Den 16. april, hvor dronning Margrethe fyldte 80 år, og befrielsesdagen den 5. maj. Dem godtog vi selvfølgelig, om end det ikke var os, der stod for hele fejringen af dronningen, hvor der var fællessang hele formiddagen på DR1 (ibid.).

Så vidt Trine Heide og Anne Karine Prips overvejelser vedrørende tilblivelsen af programmet.¹²

IV. Morgensang i relation til inklusion/eksklusion og repræsentation

At *Morgensang*-programmet ikke var et på forhånd udtænkt koncept, sådan som Heide bemærkede ovenfor, bidrog utvivlsomt til at give programmet en frisk energi i al dets tematiske usædvanlighed. Men det betød også, at de præmisser, som programmet hvilede på, tilsyneladende ikke nåede at blive tilstrækkelig overvejet fra tilrettelæggerens side. For eftersom programmet i sin tilgang var så tæt knyttet til DR PigeKorets værdier og *brand*, som det var tilfældet, opstod der derved en modsætning mellem intention og afkodning i forhold til programmets fællesskabsbestræbelser.

12 Jeg vil gerne takke Anne Karine Prip og Trine Heide for at have ladet sig interviewe til artiklen. Se i øvrigt også Phillip Fabers egen redegørelse for forløbet (2020, 182-184, 230-234, 246-247).

Hvor pigekorets fællessangskoncerter altid havde været for et betalende publikum, der ved at købe billet på forhånd tilsluttede sig præmissen om, at koret og dets producenter havde definitionsretten på, hvordan begrebet fællessang skulle udmøntes, var det ikke nødvendigvis tilfældet for *Morgensang*. Her kunne man ikke forlade sig på en sådan alliance mellem afsender og modtager, eftersom publikum nu var DR's licensbetalende seere, der frit kunne tilgå programmet. Men den fællessangsdiskurs, som koncerterne tog afsæt i, kunne ikke uden videre tages for givet af tv-programmets potentielle seere, når mange af disse seere ikke på forhånd havde noget forhold til pigekoret endsiges Phillip Faber, og når de af kulturelle eller sociale årsager slet ikke var lige så fortrolige med diskursen, som pigekorets koncertpublikum var.

Problemet angår først og fremmest de inklusions- og eksklusionsmekanismer, som fællesskaber altid producerer.¹³ Den tyske sociolog Niclas Luhmann har arbejdet med den binære distinktion inklusion/eksklusion og hævder, at de to fænomener lige netop betinger hinanden: Et system kan ikke være udelukkende inkluderende – der vil altid forhold til stede, som tillige gør det ekskluderende (Luhmann 2005, 226; citeret efter Schirmer og Michailakis 2013, 10-11). Dermed er det en normativ misforståelse, når man uden videre antager, at eksklusion i sig selv altid udgør et problem, mens inklusion tilsvarende altid udgør løsningen på problemet (Schirmer & Michailakis 2013, 2). Derfor kan inklusion ikke forveksles med lighed, ligesom inklusion under visse omstændigheder kan føre til mere ulighed (ibid., 12-13). Det ellers vigtige public service-relaterede spørgsmål om, hvem programmet egentlig var tiltænkt – og dermed, hvem det *ikke* var tiltænkt – lod til at forblive ubesvaret. Men dermed forblev 'det danske' i programmet også en underforstået præmis, der af samme årsag aldrig blev udfoldet eller ekspliciteret, men som netop derfor står tilbage som en problematik, der kan blive af betydning for eftertidens reception af det.

Endvidere kan eksklusion ikke være noget udelukkende negativt, eftersom alle mennesker ifølge Luhmann de facto i forvejen er ekskluderet fra langt de fleste organisationer (og virksomheder og fællesskaber) og kun inkluderet i ganske få (ibid., 13): En fagligt velanset øjenlæge ville intet have at gøre i et ph.d.-bedømmelsesudvalg på et humanistisk institut, og en stjernespiller i en europæisk storklub i håndbold ville falde igennem i professionelt tennisregi. Ikke desto mindre kan eksklusion angå de situationer, hvor man bliver vejret og fundet for let, eller, i relation til den etablerede fællessangsdiskurs i *Morgensang*, hvor man kan føle sig momentant eller komplet ekskluderet af den, fordi den ikke tager én alvorligt som den, man er, men tværtimod kommer til at tage én til indtægt for noget, man ikke kan stå inde for med sin person.

En anden problematik angår spørgsmålet om repræsentation. Den danske sangtradition har historisk set været præget af en bemærkelsesværdigt markant køns-

13 *Morgensang* er fra flere sider blevet anklaget for at være for indforstået eller for ekskluderende. Især kunstneren Niels Lyhne Løkkegaard har fremført denne kritik, dels i DR2- programmet *Arty Farty* i august 2020 (https://www.dr.dk/drtv/se/artyfarty_-naar-kultur-giver-kvalme_200745), og dels i P2-podcasten *Er den danske sang stadig en ung, blond pige?* i november 2020 (<https://www.dr.dk/radio/p2/den-nye-hoejskolesangbog/er-hun-stadig-en-ung-blond-pige-hoejskolesangbogen-2020-er-den-bog-ogsaa-til-mig>). Løkkegaards kritik er sammen med andre betragtninger om fællessangens ekskluderende mekanismer genstand for en nærmere analyse i Borčak og Marstal (under udgivelse).

ubalance blandt tekstforfattere og komponister: I *Den Danske Salmebog* og *Højskolesangbogen* – de to hovedkilder i programmets repertoirevalg – er der henholdsvis ca. 3,5 og ca. 4 procent kvindelige tekstforfattere, og ca. 2,5 og ca. 2 procent kvindelige komponister/sangskrivere, med henholdsvis 0 og ca. 1 procent sange/salmer skrevet udelukkende af kvinder (Marstal 2018, 44-45).¹⁴ I *Morgensang*-programmet blev denne omstændighed aldrig for alvor søgt udfordret, hvad angik langt størstedelen af repertoiret, og programmet reproducerede derved blot denne kønsfordeling. Dog spiller det ind, at de tre nyeste sange og salmer, som man valgte at spille i programmet – alle fra 2010'erne – primært var skrevet af kvinder.¹⁵ Derved fik redaktionen sendt et signal om, at i det 21. århundredes sangskrivning er en mere ligelig kønsfordeling ikke kun rimelig at forvente, men også nødvendig for fællessangstraditionens fortsatte legitimitet.

Hvad angik etniciteten blandt tekstforfattere og komponister reproducerede *Morgensang* ligeledes en gældende diskurs i dansk sangtradition, som tilsiger, at repertoiret er skrevet af etniske danskere – med ganske få undtagelser i form af enkelte svenske og norske sange samt enkelte melodier fra andre, vestlige lande, herunder – i første halvdel af 1800-tallet – melodier skrevet af indvandrede tyskere. At der især siden årtusindeskiftet har været markante sangskrivere herhjemme af både mellemøstlig, afrikansk og asiatisk oprindelse, som har lavet sange med fællessangskvaliteter, var ikke noget, der fremgik af programmets repertoirevalg. Som det vil fremgå af det næste afsnit, kan tilstedeværelsen af en delvist nostalgisk dagsorden dog have spillet ind i den forbindelse.

V. Nostalgiske aspekter af Morgensang set i lyset af repertoirevalget

Morgensang-programmets enkle, men stærke koncept appellerede til seerne først og fremmest i kraft af dets genkendelighed og i dets tilbud om at invitere til noget så uskyldigt, men velgørende, som fællessang. I programmets første lange og formative fase – dvs. frem til den 5. maj, hvor det som anført blev flyttet til DR's egne bygninger – var dets fysiske design eller ramme en stue domineret af et flygel, indfanget af en primært stationær kameraindstilling, der gav programmet optimal ro. En cello, en tuba og en akustisk guitar kunne anes i baggrunden på væggen og gulvet, og der var desuden stillet blomster frem på flyglet og i vindueskarmen. Flyglet havde desuden en særlig kulturhistorisk præg ved at være af det ældre, danske fabrikat Hornung & Møller, udført i nydeligt nøddetræ. Dermed havde det en finkulturel appel, hvad det ikke helt i samme grad ville have haft, hvis det havde været fx et japansk flygel eller et klaver, eller hvis det havde været et moderne elektrisk klaver eller et keyboard. Dertil kom, at Fabers sangstemme var udpræget klassisk skolet hvad angik både klang

14 Der refereres her til den seneste udgave af *Den Danske Salmebog* (2003) samt 18. udgave af *Højskolesangbogen* (2006). Den nuværende 19. udgave af bogen, hvor der i et vist omfang er søgt rettet op på kønsbalancen for den nyeste del af repertoiret, udkom først i november 2020, altså efter at den første sæson af *Morgensang* – altså den sæson, hvor Faber var vært – var afsluttet.

15 Det gjaldt 'Lyset springer pludselig ud' (med musik Katrine Muff Enevoldsen og tekst af Suzanne Brøgger), 'Morgensolen over Øresund' (med tekst og musik af Anne Linnet) og 'Åbent hjerte' (med tekst og musik af Sys Bjerre og Christian Connie).

og diktion. Og eftersom den ulasteligt klædte og ditto udseende vært henvendte sig til seerne på et formfuldendt rigsdansk og på en ligefrem, men altid høflig måde – og gerne med et glimt i øjet – understøttede rammen et indtryk af programmet som et hjemsted for *tryghed* i en let altmodish og borgelig udgave. Så selv når der blev spillet pop- eller rocknumre af TV-2, Sys Bjerre og flere andre, signalerede programmets rammesætning først og fremmest et åndeligt tilhørsforhold til en borgerlig dannelseskulturs værdisæt, understreget af, at personen i centrum var en mand, ikke en kvinde, og dermed en person, der i overensstemmelse med en borgerlig dannelseskulturs delvist patriarkalske værdisæt hentede autoritet ud fra sit køn. Så rent bortset fra, at der var tale om en rigtig stue i et rigtigt hjem anno 2020 (dvs. parret Bohrs stue), tilførte rammen dermed programmet et skær af *nostalgi*.

Det er nærliggende at se netop denne nostalgiske omstændighed som en væsentlig årsag til, at konceptet for *Morgensang* kom til at fremstå så overbevisende. Nostalgi, et begreb oprindeligt anvendt i betydningen hjemve, forbindes typisk med længslen efter et svundet sted eller en svunden tid (se hertil Marstal 2013, 361). I løbet af 1900-tallet markerede det bl.a. en sværmerisk relation til førindustrielle livsformer (ibid., 362), og i senmoderniteten har det givet mening at forstå omgangen med nostalgiske effekter som et værn mod de særlige *diskontinuiteter* (Giddens 1990, 6-7), som senmoderniteten har bragt med sig i form af dens forandringshastighed samt omfanget af denne (ibid., 4-5). Hertil kommer den ligeledes senmoderne opfattelse af nostalgi som forestillingen om en tid eller et sted, man aldrig selv har oplevet, men netop derfor bilder sig ind at savne (Appadurai 1996, 78). I det hele taget spiller det desuden ind, at nostalgi længe har nydt udbredelse som marketingsstrategi (Routledge 2016, 6-7) og også i kunstens verden (Marstal 2013).

Nyere studier inden for psykologi har vist, at nostalgi særligt i det 21. århundrede i stadig højere grad er blevet associeret med noget positivt. Den kommercielle optagethed af nostalgi i hvert fald i den vestlige kulturkreds er dermed blevet suppleret med opfattelsen af nostalgi som en positiv ressource til at skabe meningsfylde i tilværelsen (Routledge 2016, 6). Og i en artikel om emnet inkluderer de to psykologer Taylor A. FioRito og Clay Routledge i deres tilhørende bibliografi en lang række studier fra kollegaer, der ikke blot dokumenterer de positive konsekvenser af at dyrke nostalgi, men også påviser, at nostalgi kan bidrage til at mildne følelsen af ensomhed (FioRito og Routledge 2020). Det kan derfor give mening at betragte det nostalgiske aspekt af *Morgensang*-programmerne som en både legitim og central instans i selve konceptet, uanset hvor uintenderet det end kan have været fra programtilrettelæggerens side. Med den tillidsvækkende Phillip Faber ved flyglet tilbød *Morgensang* dermed seerne at blive delagtiggjorte i en verden fyldt med en særlig tryghed, hvor gentagelsesaspektet spillede en stor rolle i og med, at programmet blev sendt hver eneste dag, og hvor de indledende opvarmningsøvelser bortset fra deres rent praktiske formål tjente den funktion at være et dagligt ritual eller en indvielsesmanøvre for enhver, der ønskede at deltage.

Det er i den forbindelse en vigtig pointe, at gentagelsen her fremstod som en garant for programmets æstetiske legitimitet. Den tyske sociolog Andreas Reckwitz diskuterer

i sin bog *Die Erfindung der Kreativität* (oversat til dansk som *Kreativitetens opfindelse*) gentagelsens æstetik som modbillede til senmodernitetens *overload* af æstetiske indtryk og noterer sig:

Det æstetiske nyhedsregime kan [...] stilles over for en gentagelsesæstetik, der søger at fremkalde identiske sansninger og følelser i den æstetiske praksis og koncentrerer sig om objekter og omgivelser på en måde, der ikke forstærker, men snarere bremser den strøm af mental aktivitet, der ledsager den målrationelle praksis (2020, 345).

Reckwitz pointerer nok så vigtigt: "I gentagelsens æstetik afhænger den æstetiske tilfredsstillelse ikke af parring, men af oplevelsen af det immobile og ikkedynamiske (ibid.)." Det er præcis det, som *Morgensang* formåede med epidemien som det skræmmende bagtæppe: at skabe kontinuitet og modvirke angsten gennem tryghed og ro.

I forhold til det nostalgiske aspekt spillede repertoirevalget indiskutabelt en rolle. Af en artikel på DR's hjemmeside fra den 30. marts 2020 (Anon. 2020) – altså to uger efter at *Morgensang* var gået i luften – fremgik det, at sangene blev valgt ud fra allerede eksisterende lister i DR-regi over, hvad seerne foretrak at synge, ligesom de blev valgt ud fra de lytterønsker, som i stor stil blev sendt ind til programredaktionen (ibid.). Her sagde Faber:

Vi vælger sange fra højskolesangbogen, salmebogen, gamle danske film og revyer og danske popsange. Det vigtigste er, at så mange som muligt kender dem og kan synge med. Langt de fleste af sangene er dem, som flest seere og lyttere har stemt på (ibid.).¹⁶

I artiklen om *Morgensang*-programmet på den danske udgave af *Wikipedia* kan samtlige sange (og salmer) fra de i alt 100 udsendelser ses oplyst (Anon. u.å. b), altså omkring 200 sange. Der tegner sig en tendens i repertoiret på tværs af genrer i forhold til den tid, de blev til i: Hvor godt og vel en fjerdedel af sangene i udsendelserne var skrevet i tiden op til 1900, var godt og vel en fjerdedel skrevet i perioden 1901-1950, mens godt og vel en fjerdedel var skrevet i perioden 1971-1990. De resterende sange fordelte sig med omkring en tiendedel skrevet i perioden 1951-1970 og omkring en tiendedel skrevet siden 1991, hvoraf blot tre var skrevet efter 2010.¹⁷

Det er dog spørgsmålet, hvorvidt denne disposition skulle skyldes nostalgiske tendenser, når mere end halvdelen af repertoiret er fra før 1950 – for det kunne lige så godt skyldes traditionskendskab og historisk bevidsthed hos såvel seerne som redaktionen. Og det taler imod den nostalgiske tendens, at godt og vel en tredjedel af repertoiret (dvs. godt og vel en fjerdedel plus omkring en tiendedel) var skrevet efter 1970. Og

16 Desuden valgte Faber i samråd med programredaktionen et vist omfang selv sange, herunder børnesange foruden sange og salmer fra *Kirkesangbogen* og *Sangbogen I-III* (Prip 2021).

17 I en mindre række tilfælde er tekst og melodi til sangene skrevet i vidt forskellige tidsaldrer (fx skrev B.S. Ingemann digtet 'Tit er jeg glad' i 1812, mens Carl Niensens melodi, der så at sige skabte sangen, først kom til i 1917). I disse tilfælde er sangen indplaceret efter, hvornår den sidst tilkomne del – dvs. melodien – blev skrevet (og 'Tit er jeg glad' er dermed registreret som en sang fra perioden 1901-1950, til trods for at teksten er ældre).

at kun tre sange var skrevet efter 2010, siger noget om, at udbredelsen og den kollektive tilegnelse af sange ofte er forbundet med en ganske lang tidshorisont. Endelig er det indlysende, at formen har haft en indflydelse på repertoire: Der blev udelukkende inddraget sange, som var egnede til klaverledsagelse. Havde formen været anderledes, sådan at der fx havde været et band til at ledsage sangene, kunne flere pop-, rock- og måske endda hiphop-numre være kommet i spil. Og havde akkompagnementet havde været foretaget på akustisk guitar, kunne flere folk- og visesange have kommet det.

Alligevel kan der siges at ligge en nostalgisk tendens i repertoirevalget i kraft af den omstændighed, at programmerne næsten udelukkende koncentrerede sig om sange, som man 'altid havde kendt': Udover ældre danske sange gjaldt det fx tonefilmssange, børnesange, sange af Kim Larsen eller Anne Linnet samt for de yngre generationers vedkommende nyere efterskolesange. Trine Heide bemærker i den forbindelse, at det var påfaldende, hvordan de mange skoleklasser, som også sendte ønsker ind, typisk valgte sange fra før de selv kom til verden (Heide 2021). Repertoiremæssigt samlede programmet sig dermed kun i stærkt begrænset grad om tiden fra 2000 til 2020, selvom der immervæk er tale om en ganske lang periode på to årtier, og selvom perioden frembragte en kanoniserede og afholdte dansksprogede sange af så forskellige navne som Natasja, Peter Sommer, Katinka, Magtens Korridorer, Søren Huss, Marie Key, Rasmus Seebach, S!vas, Medina, Minds of 99 og andre, der alle har leveret kendte, fællessangsorienterede sange. Ingen af disse navne kom dog i spil i programmet af årsager, hvoraf den nostalgiske tilgang kunne være en af dem.¹⁸

VI. Fællessang som medieret deltagerkultur

Indtil videre har jeg som anført benyttet begrebet den nye fællessangsbevægelse til at betegne de nye måder, hvorpå fællessangen blev udfoldet på under coronakrisen i tv-regi. Men begrebet sætter samtidig fokus på den omstændighed, at en særlig medieret sanghandling vandt indpas, og at fællessangen i medieret form i langt højere grad end tidligere nu blev tilpasset eller måske endda formet af en særlig *medielogik* (Hjarvard 2013, 13) uden hvilken programmerne slet ikke havde kunnet finde sted: En logik, der først og fremmest satte mediet selv snarere end *sagen* i centrum, og som sikrede en omnipræsent tilstedeværelse i det offentlige medierum via streamingfunktionen på DR's hjemmeside, der muliggjorde, at programmet kunne tilgås døgnet rundt så ofte seerne havde lyst til at se programmerne. Mediehistorisk forstået var programmet dermed resultatet af en irreversibel dimension i de sociale udviklingsprocesser (Couldry 2012, 137), hvor dets kulturelle værdi og betydning ikke længere kunne adskilles fra dets karakter af at være, hvad man kunne kalde et *mediecentrisk* fænomen – i lighed med fx politiske valgprogrammer, realityprogrammer eller internationale sportsbegivenheder på tv, hvor medieringen som sådan spillede en helt afgørende rolle (Hjarvard 2013, 7).

Ifølge medieteoretikeren Detlef Krotz er *mediering* (på engelsk: *mediatization*) som fænomen brudt igennem i senmoderniteten på linje med globaliseringen og indi-

18 En undtagelse var dog TV-2's 'Fald min engel' fra 2001, som i forvejen var tilgængelig i repertoire fra *Kirkesangbogen* (se hertil note 16).

vidualiseringen forstået som en såkaldt metaproces (ibid., 12) til at karakterisere en særlig fase i samfundsudviklingen, i hvilken medierne udøver en særlig dominerende indflydelse på de øvrige sociale institutioner (ibid., 13). At også fællessang og dermed en central del af den danske, immaterielle kulturarv nu kunne siges at være underlagt medielogikkens irreversible udviklingsproces, var fællessangsprogrammerne under coronakrisen et klart udtryk for. De var også udtryk for, at fællessang ikke længere kunne forstås som en begivenhed, hvor den eneste tilstedeværende medieringsproces var betinget af de fysiske sangbøger, man anvendte til at synge med og dermed var, hvad Stig Hjarvard betegner som en indirekte eller svag mediering (ibid., 20). Nej, fællessang kunne nu også siges at være resultatet af en direkte eller stærk mediering, hvor tidligere ikke-medierede begivenheder blev konverteret til en medieret form (ibid.). Konsekvensen af dette kan fremover meget vel være, at fællessangskulturen som sådan én gang for alle vil få ændret sin kulturelle kontekst i en medieret retning, sådan at dens attraktionskraft for den del af befolkningen, der ikke har mødt fællessangskulturen på anden vis, står og falder med dens evne til at indgå i direkte medierede sammenhænge på bekostning af de indirekte. Medieringen af det musikalske, forestillede fællesskab, som undervejs opstod dels mellem tv-skærmens eget rum og de mange private hjem landet over, er dermed en nyskabelse i den nyere danske mediehistorie. Ganske vist havde der tidligere fandtes tv-programmer, hvor seerne blev inviteret til at synge fællessang foran skærmen (Borčak 2018, 226-227), men invitationen i *Morgensang* til selv at deltage foran skærmen forekom som tidligere nævnt at være radikaliseret.

Deltagerkultur er betegnelsen for enhver interaktion mellem det digitalt tilgængelige indhold på nettet og den deltagende person. Sammen med en række andre medieforskere har Henry Jenkins defineret begrebet blandt andet som en kultur, 1) hvor det er relativt let at udøve et civilt engagement; 2) hvor en uformel mentor om nødvendigt hjælper deltagerne på vej; 3) hvor deltagerne oplever, at deres bidrag er af betydning samt 4) hvor deltagerne oplever en vis grad af social forbindelse mellem hinanden (2007, 24). Dermed skal begrebet ikke forveksles med interaktive teknologier, idet interaktivitet er en egenskab ved teknologien, mens deltagelse er en egenskab ved kulturen (ibid., 25) – det vil sige: i en digitaliseret verden, hvor skellet mellem forbrugere og indholdsproducenter er blevet mindre klart (ibid., 31). Det er interessant, at tv-kigning som sådan ikke falder ind under disse definitioner, med undtagelse af punkt 4, idet det at se en stor event i tv kan styrke oplevelsen af at tage del i et forestillet fællesskab. Ikke desto mindre kunne de to fællessangsprogrammer på DR begge siges at falde ind under alle fire definitioner for deltagerkultur, hvilket understreger hvor *anderledes* programmerne kommunikerede med deres seere, og dermed også hvor nutidige de kunne siges at være.

For det første var der det civile engagement: Ved at tage sig tid til at se programmerne, deltage i Fabers obligatoriske opvarmningsøvelser, synge med på sangene og måske løbende uploade billeder eller videoer til DR's sociale platforme og dertil indrettede servere, udøvede disse seere et civilt engagement. Det skete ved at tage aktivt del i fællessangsbevægelsen og dermed bakke op om dens rolle som noget samlende

og opmuntrende under en national krise, og for nogles vedkommende også ved at lade sit eksempel komme andre til gode i form af billed- og videomaterialet.

For det andet var der tilstedeværelsen af den uformelle mentor: I begge programmer agerede Phillip Faber en sådan. Han introducerede ofte sangene og benyttede sin musikfaglighed til undertiden at pege på særligt vigtige, pudsige eller nyttige oplysninger ved dem foruden med sin klare stemme og diktion at lede seerne gennem sange, de ikke kendte på forhånd eller måske havde svært ved at huske.

Endelig var der *for det tredje* og *fjerde* oplevelsen af, at ens bidrag havde betydning, og at der blev etableret en social forbindelse til andre brugere: Udover at billed- og videomaterialet havde værdi for andre seere, oplevede mange også, at deres ønsker om at få bestemte sange med i *Morgensang*-programmet blev hørt. I programmerne blev det snart til et dagligt indslag, at en seer filmede sig selv med sin mobiltelefon og lavede en kort motivering af, hvorfor netop denne sang skulle synges. Indslagene bekræftede indtrykket af, at den nye fællessangsbevægelse ikke udelukkende var mediedrevet, men også hentede styrke og legitimitet ud fra det personlige engagement, som seerne udviste.

Grænsen mellem indholdsproducenter og forbrugere er blevet mindre klar i det 21. århundrede. Denne omstændighed er i tråd med en artikel af de to kreativitets- og innovationsforskere Vlad P. Glăveanu og Edward P. Clapp (2018). Her hævder de blandt andet, at kreativitetsaspektet i deltagerkulturen er blevet en slags "cultural empowerment" i sig selv, idet "new ways of 'thinking,' 'doing,' and 'participating' in creativity are at play" (ibid., 61). Det er i den forbindelse vigtigt at forstå begrebet fællessang som en noget mere fleksibel størrelse end når en fysisk forsamling afsynger en fællessang efter en sangbog. I sådanne tilfælde vil næsten alle tilstedeværende bryde ud i sang, og selvom man skulle vælge ikke at synge med, hvad enten det nu kan skyldes fx modvilje, mangel på tiltro til egne sangevner eller halsbetændelse, vil man alligevel være omsluttet af sangen i en grad, at man kun kan undgå den ved at forlade rummet. Men i fællessangens nye deltagerkultur er forpligtelsen på at synge med fra begyndelsen til slutningen ikke længere helt så evident: Selvom sangene altid var teksten på skærmen i de to tv-programmer, kunne sangen udspille sig på andre måder end som den gængse, dvs. at synge med fra begyndelsen til slutningen. Nogle ville nøjes med at synge med på omkvædet, måske fordi de ikke var fortrolige med andet end det; andre ville synge med på bestemte linjer, der i særlig grad befordrede deltagelse, mens andre først efterhånden ville blive bevæget til at synge med.

Derved bliver hver enkelt tv-seer potentielt set til både "sanger, omkvædsanger, medsanger og tilhører" (Hansen 2018, 53), sådan som projektforsker Lene Halskov Hansen karakteriserer begrebet *den mundtlige sangtradition*, der har kendetegnet "den brede befolknings sangkultur frem til midten af 1900-tallet" (ibid., 52). Hun gør opmærksom på, at i den mundtlige sangtradition "er der langt fra altid klare skel imellem solosang, fællessang og sange, hvor de tilstedeværende synger omkvæd og/eller gentagelser af verslinjer" (ibid., 57). Derfor kan også fællessangens nye deltagerkultur siges at være en praktisering af en sådan mundtlig sangtradition, men ikke udelukkende: Blandt seerne har nogle kendt programmernes repertoire godt; andre har kendt dele af det; og andre igen har først skulle genopfriske sangene, før de kunne synge

med. Desuden fremtræder mundtligheden i delvist medieret form, idet det som tidligere nævnt var kutyme i samtlige programmer af *Morgensang*-programmerne, at sangene var tekstet på skærmen.

Uagtet disse forbehold giver det mening at hævde, at fællessangens nye deltagerkultur rummer elementer af mundtlig sangtradition i en grad, der bringer den tættere på den mere eller mindre fragmenterede fællessangskultur, som kendes fra visse værts-huse (dvs. når nogen sætter sig ved det stedlige klaver med det formål at få de tilstede-værende til at synge med på kendte popsange), end på den gængse fællessangspraksis, hvor en forsamling synger en sang sammen fra første til sidste vers efter en sangbog.

VII. S/A-fællessang som begreb

Under coronakrisen skulle fællessangskulturen overraskende vise sig at være så fleksibel, at den også i en tid med *social distancing* – som var en altafgørende forudsætning for at komme krisen til livs – formåede at spille en hovedrolle. Fællessangskulturen tilbød sig ganske enkelt som en fællesskabs- og identitetsskabende begivenhed af uformel art, men særligt tilpasset den nye situation, hvor alle blev forventet at opholde sig hjemme så meget som muligt, og hvor forsamlingsforbuddet nærmest umuliggjorde, at egentlige fysiske fællessangshandlinger overhovedet kunne finde sted. I en vis forstand kom begrebet fællessang under krisen derved til at sprænge sin egen definition i stumper og stykker: For den kollektive handling at synge den samme sang på samme tid havde nu vist sig at kunne foregå også i situationer, hvor de syngende befandt sig alene i stuen eller blot ganske få familiemedlemmer eller samlevende – men hvor oplevelsen af at befinde sig i et fællesskab med andre i andre hjem alligevel var intens og meningsgivende. Men den krævede nye måder at orientere sig på. Et eksempel: På minutter inde i en af udsendelserne af programmet *Fællessang – hver for sig* en fredag aften i foråret 2020 slog en bekendt et stort, hjertefyldt skilt op på sin Facebook-væg ledsaget af ordene: "Er der nogen af jer, der synger med på DR 1, så jeg ved, hvem jeg synger i kor med?" Kommentarsporet blev snart fyldt med tilkendegivelser fra andre, der sang med. Den bekendte oplevede på denne måde, at vedkommende ikke var alene om at sidde for sig selv og synge. Men trangen til at spørge opstod, fordi vedkommende i modsætning til enhver anden fællessangssituation selvsagt ikke kunne høre andre end sig selv synge med, bortset fra de syngende på skærmen.¹⁹

I det 21. århundrede har begrebet *togetherness* interesseret socialteoretikere og socialpsykologer. Begrebet betegner oplevelsen af at være 'sammen med andre' i de virtuelle fællesskaber, som internettet og computerteknologien stiller til rådighed, men på måder, der skaber ensomhed. Medieforskeren Neil M. Alperstein bemærker i den forbindelse, at verden i stadig højere grad et blevet et sted, hvor samvær bliver formidlet via teknologi snarere end egentlig social interaktion (2019, 4). Alperstein refererer til socialpsykologen Sherry Tuckle, som beskriver, hvordan hverdagens digitale ritualer rummer et paradoks, idet vi på én og samme tid er hooket op med et

19 Dette afsnit (fra "Under coronakrisen" til "på skærmen") er et let omskrevet uddrag fra Borčak og Marstal 2020.

stort netværk, men alligevel føler os alene (ibid., 20). Netop denne omstændighed lod til at være tilfældet for fællessangsprogrammerne: Oplevelsen af at være sammen med hundredtusindvis af andre danske borgere *netop nu* bidrog utvivlsomt til at skabe en helt usædvanlig samhørighed, i hvert fald i de situationer, hvor sangene så at sige løftede sig for den enkelte deltager.

Det giver på den baggrund mening at karakterisere den tv-medierede fællessangskultur under coronakrisen som en *togetherness/aloneness*-fællessang, et begreb der her vil blive oversat som *samhørighed/alenehed*-fællessang eller i forkortet form S/A-fællessang. For at en fællessangssituation skal kunne betegnes som S/A-fællessang skal den være medieret elektronisk, dvs. at der transmitteres fra en lokation, som brugeren så kan finde via internettet, tv eller radio. Desuden skal den være organiseret sådan, at deltagerne er fysisk begrænset til at være fra én person til en lille gruppe af personer.²⁰ Endelig skal den have karakter af at være en ritualiseret praksis i den forstand, at den eksplicit inviterer seerne til at deltage aktivt (en tv-transmitteret popkoncert, hvor seeren sidder derhjemme og nynner med, lever således kun i stærkt begrænset grad op til kriterierne for S/A-fællessang).

Der er ingen tvivl om, at S/A-fællessangen dermed radikaliserer tilstedeværelsen af det musikalsk forestillede fællesskab. For når man synger med på sangene præsenteret i tv-programmet, er man alene eller blot sammen med ganske få – men på den anden side er mængden af personer i nøjagtigt samme situation som én selv overvældende stor. Dermed rummer modsætningen mellem “togetherness” og “aloneness” en spændvidde, som kun kan udfyldes af programmets bestræbelse på at give det forestillede fællesskab krop og mæle – hvilket sker gennem de konstante forsikringer fra værterne om, at der er mange, som ser med, og gennem de mange løbende klip med syngende personer i udpræget fællesskabsorienterede situationer.

Det spiller ind, at den nye fællessangskultur udfolder sig som et eksempel på det, som Andreas Reckwitz kalder for “profan kreativitet” (2020, 341-344), og som han ser som et særligt kendetegn ved det senmoderne samfund. Begrebet betegner specifikt de kreativitetsprocesser, som har bredt sig fra den kreative kunstverden til det sociale felt. Begrebet har til dels relation til fællessangen, idet dens sange skabes af digtere, sangskrivere og komponister og formidles via kunstnerisk informerede medieagenter (fx radio- og tv-værter, kulturjournalister og sangbogsredaktører), hvorfra de bliver taget ind af aktører i den bredest mulige sociale forståelse af ordet i form af alle de, der deltager i sanghandling med fællessang som omdrejningspunkt.

Men det profane i denne kreative handling angår desuden også den særlige omstændighed, at sanghandlingen – modsat den handling at skabe sangene i første omgang – unddrager sig gængse musikalske kvalitetskrav: En egentligt kunstnerisk-æstetisk dimension kan ikke med rimelighed forventes af være et obligatorisk krav i

20 Det øvre antal var begrænset af det forsamlingsforbud, som ved Statsministeriets pressemøde den 17. marts – altså netop på den dag, hvor *Morgensang* første gang gik i luften i DR-regi – blev sat til ti personer med virkning fra den efterfølgende dag (Ottosen og Ancher-Jensen 2021). Forsamlingsforbuddet gjaldt i første omgang til den 30. marts 2020, men blev herefter forlænget og var gældende i hele perioden frem til den 23. juni, hvor programmet sluttede.

fællessangssammenhænge, eftersom alle synger med sit eget næb, og eftersom retten til kun at synge delvist med – eller at synge uden at gøre sig videre umage – som oftest accepteres som en helt rimelig omstændighed. Som Jens Henrik Koudal bemærker i en betragtning om højskolesangen, gælder det, at den ”unddrager sig vurdering som æstetisk fænomen og skal snarere bedømmes efter sin stemningsskabende og vækkende kraft” (Koudal 2005, 117). Glæden ved at synge sammen – eller alene sammen med andre som i S/A-fællessangen – har nemlig ofte forrang over de fordringer til kvalitet i udførelsen, som vi med rette forventer ellers er til stede i musikalske sammenhænge. For det er i udgangspunktet aldrig meningen, at man skal lytte passivt til fællessang – tanken er, at man selv skal synge med i fysisk forstand eller i det mindste synge indenad. Ideelt set er der derfor slet ingen passive lyttere under fællessang – modtager og afsender er sammenfaldende.

I denne særlige sammenhæng er Reckwitz’ tanker om profan kreativitet interessante, ikke mindst i denne betragtning:

Et kendetegn ved den profane kreativets praksis er, at kreativitet i denne sammenhæng *hverken* er en social forventning *eller* et internaliseret ønske, og derfor er den sociale anerkendelse og følelsen af selvværd uafhængige af sådanne forventninger og ønsker. De kreative handlinger unddrager sig en evaluering udefra og fremstår dermed ikke som præstationer, der udføres for andre eller foran et publikum (2020, 344; kursiv i original).

Videre hævder Reckwitz, at den profane kreativitet udmærker sig ved at benytte gentagelsen som sit medium, jf. de 100 udsendelser med *Morgensang*, som det blev til i alt: ”I gentagelsens æstetik afhænger den æstetiske tilfredsstillelse ikke af pirring, men af oplevelsen af det immobile og ikkedynamiske” (ibid., 345). I den forstand var *Morgensang* et program til tiden, hvor en senmoderne befolkning som den danske kunne føle sig trygge i S/A-fællessangen uden at skulle stille krav til sig selv eller hinanden om at leve op til eller lade sig udfordre af det indiskutabelt markante fagligt-musikalske niveau i Phillip Fabers klaverspil og sang, men derimod blot lade sig lede, uden at følelsen af selvværd i selve situationen blev udfordret. Alligevel er det på sin plads at spørge, hvorvidt S/A-fællessangen trods sine kvaliteter samtidig har medvirket til at udvande begrebet fællessang. For fulgte seernes adfærdsmønster foran skærmen gængs adfærd for fysisk fællessang, eller fulgte den snarere gængs adfærd for tv-kigning, hvor man, i fald man er mere end én tilstedeværende, ofte taler hen over det, der bliver sagt i tv, eller ikke føler sig særlig forpligtet på at lytte efter, hvis man i det givne øjeblik fx føler behov for at gå ud og tage en ekstra trøje på eller lave sig en kop te?

Men i en fysisk fællessangssituation er selve fordringen om, at man sidder på sin plads for at synge, så stærk, at man kun i sjældne tilfælde vil finde på at forlade rummet. Selv hvis man ikke bryder sig om den sang, der bliver sunget, eller man ikke kender den, vil man blive siddende – og måske tage ved lære undervejs, måske endda ændre opfattelse af den. Den mulighed er mindre oplagt i ens egen stue, hvor man i modsætning til den fysiske fællessangssituation ikke er underlagt andet end sin egen samvittighed, og hvor impulsprægede reaktioner er mere tilbøjelige til at

råde. En afgørende forskel er lydstyrken: Hvor man kun sjældent vil have skruet så højt op for tv'et, at man ikke kan tale henover det og dermed kommunikere uhindret med de øvrige tilstedeværende i rummet, vil en fysisk fællessangsforsamling på fyrrer eller måske blot tyve personer synge temmelig kraftigt, i hvert fald så kraftigt, at man ikke ville finde på at tale henover sangen i andet end absolut korte sætninger, om overhovedet.

Endvidere er det en præmis i fysisk forestillede fællesskaber, hvor der bliver sunget fællessang, at denne kollektive aktivitet skaber indirekte relationer til de øvrige tilstedeværende – for de øvrige har jo sunget præcis de samme toner og ord på præcis samme tidspunkt som en selv. Men præmissen går på forhånd tabt i S/A-fællessangen, fordi sådanne relationer kun vanskeligt kan efterspores: Man ved ikke, om dem, man går forbi på gaden, har deltaget i samme fællessangsaktivitet som en selv, eller om de har gjort det på samme tidspunkt. Disse dilemmaer peger på en række udfordringer for S/A-fællessangen, som ikke er blevet italesat eller problematiseret under den nye fællessangsbevægelse, men som ikke desto mindre kan være af betydning for ikke blot tilegnelsen af fællessangskulturen fremover, men også anerkendelsen af den.

VIII. Afrunding

Artiklen har vist, hvordan den nye fællessangsbevægelse i foråret og forsommeren 2020 formåede at radikalisere fællessangsbegrebet ved at lade fællessang udspille sig som noget, der foregik foran tv-skærmen, hvorved det forestillede musikalske fællesskab, som seerne indgik i, ligeledes blev radikaliseret. I kraft af redegørelsen for tilblivelsen af konceptet for *Morgensang* blev det klart, at et vist nostalgisk aspekt i repertoirevalget var til stede her, om end selve repertoire generelt var balanceret mellem ældre og nyere sange, og selvom et populærmusikalsk repertoire blev tilgodeset undervejs. Denne årsag havde formodentlig betydning for programmets karakter af at reproducere snarere end at udfordre fællesskabsdiskursens potentielt ekskluderende mekanismer samt dens relation til repræsentation.

Artiklen har endvidere vist, hvordan den nye fællessangsbevægelse har skabt grobund for en ny deltagerkultur, hvor seernes interaktioner med det givne elektroniske medie, programmerne blev set eller hørt på, spiller en central rolle. Af den årsag giver det mening at betegne den nye fællessangsbevægelse som en S/A-orienteret fællessangskultur, hvor spændvidden mellem det at sidde derhjemme alene eller ganske få og så det at være hundredtusindvis af seere er blevet udvidet. Endelig har artiklen diskuteret, hvorvidt fællessangsbegreber står i fare for at blive udvandet, når selve aktiviteten foregår på de elektroniske mediers snarere end på fællessangens præmisser.

Det står dog fast, at fællessangsdiskursen i Danmark blev delvist redefineret med coronakrisens opståen. I hvilken form denne nye erfaring kommer til at indgå som komponent i fællessangsdiskursen fremover, hvor spændet mellem virtuelle og fysiske fællesskaber kan vise sig at blive endnu mere radikaliseret, forbliver indtil videre et åbent spørgsmål.

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: Videncenter for Sang/Sangens Hus.
- Alperstein, Neil M. 2019. "Introduction: Mediated Social Connections: Place, Imagination and Togetherness." In Neil M. Alperstein: *Celebrity and Mediated Social Connections. Fans, Friends and Followers in the Digital Age*, 1-29. Cham: Palgrave Macmillan.
- Anon. u.å. a. "DR PigeKoret – et tæt musikalsk fællesskab." *Dr.dk*. <https://drkoncerthuset.dk/dr-pigekoret/>, tilgået den 14. marts 2021.
- Anon. u.å. b. "Morgensang (tv-program)". *Wikipedia*. [https://da.wikipedia.org/wiki/Morgensang_\(tv-program\)](https://da.wikipedia.org/wiki/Morgensang_(tv-program)), tilgået den 12. januar 2021.
- Anon. 2020. "Læs svarene: Fællessangen vil blive styrket – også efter denne ubehagelige tid." *Dr.dk*, den 30. marts 2020. <https://www.dr.dk/engagement/taet-paa/stilspørgsmaal-til-phillip-faber-hvorfor-har-vi-brug-for-at-synge-i-en-krisetid>, tilgået den 27. februar 2021.
- Appadurai, Arjan. 1996. *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. Minnesota: The University of Minnesota.
- Bak, Kirsten Sass. 2018. "Fællessangstraditioner i Danmark ca. 1780-1960." In *Fællessang og fællesskab. En antologi*, redigeret af Stine Isaksen, 15-48. Herning: Videncenter for Sang/Sangens Hus.
- Borčák, Lea Wierød. 2018. "Samme sang som i tusind år? Om den danske fællessangs funktion i dag." In *Fællessang og fællesskab. En antologi*, redigeret af Stine Isaksen, 217-227. Herning: Videncenter for Sang/Sangens Hus.
- Borčák, Lea Wierød. 2020. "Community as a Discursive Construct in Contemporary Danish Singing Culture." *SoundEffects* 9(1): 81-97.
- Borčák, Lea Wierød, og Henrik Marstal. 2020. 'Krisen viser nye sider af vores fællessangskultur.' *Kristeligt Dagblad*, den 2. april 2020.
- Borčák, Lea Wierød, og Henrik Marstal. Under udgivelse. *Fællessang – en fælles sag? Pejlinger af fællessangskulturen*. København: Forlaget Højskolerne.
- Born, Georgina. 2011. "Music and the Materialization of Identities." *Journal of Material Culture* 16(4): 376-388.
- Couldry, Nick. 2012. *Media, Society, World: Social Theory and Digital Media Practice*. Cambridge: Polity Press.
- Dohrmann, Jan. 2019. "De små synger – men de store gør det også." *Dr.dk*, den 1. april 2019. <https://www.dr.dk/om-dr/fakta-om-dr/dri2018/de-smaa-synger-men-de-store-goer-det-ogsaa>, tilgået den 7. marts 2021.
- Dohrmann, Jan. 2020. "De opfandt DR's morgensang: Phillip Faber og Anne Karine Prip får N.F.S. Grundtvigs pris 2020." *Dr.dk*, den 31. oktober 2020. <https://www.dr.dk/presse/de-opfandt-drs-morgensang-phillip-faber-og-anne-karine-prip-faar-nfs-grundtvigs-pris-2020>, tilgået den 7. marts 2021.
- Faber, Phillip (2020): *Den danske sang* [skrevet i samarbejde med Rikke Hyldgaard]. København: Politikens Forlag.

- Faber, Phillip, Henrik Marstal og Inge Marstal (red.). 2021. *Morgensangbogen – til hele dagen*. Torrig L: Dansk Sang.
- FioRito, Taylor A., og Clay Routledge. 2020. "Is Nostalgia a Past or Future-Oriented Experience? Affective, Behavioral, Social Cognitive, and Neuroscientific Evidence." *Front. Psychol.*, den 3. juni 2020. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2020.01133>, tilgæet den 20. januar 2021.
- Giddens, Anthony. 1990. *The Consequences of Modernity*. Cambridge: Polity Press.
- Glăveanu, Vlad. P., og Edward P. Clapp. 2018. "Distributed and Participatory Creativity as a Form of Cultural Empowerment: The Role of Alterity, Difference and Collaboration." In *Alterity, Values and Socialization: Human Development within Educational Contexts*, redigeret af Angela Uchoa Branco og Maria Cláudia Lopes-de-Oliveira, 51-64. Cham: Springer.
- Gravesen, Finn. 1977: "Musikanalyse med samfundsperspektiv. Om musikens betydning og musik med ideologisk/politisk funktion." In *Musik og samfund*, redigeret af Finn Gravesen, 257-293. København: Gyldendal.
- Hansen, Lene Halskov. 2018. "Solosang, fællessang og fælles sang i mundtlig sangtradition i Danmark." In *Fællessang og fællesskab. En antologi*, redigeret af Stine Isaksen, 51-67. Herning: Videncenter for Sang/Sangens Hus.
- Hjarvard, Stig. 2013. *The Mediatization of Culture and Society*. London: Taylor & Francis.
- Jenkins, Henry, med Ravi Purushotma, Alice J. Robison, Margret Weigel og Katie Clinton. 2007. "Confronting the Challenges of Participatory Culture. Media Education for the 21st Century (Part One)." *Digital kompetanse* 1(2): 23-33.
- Jensen, Signe From. 2020. "Følger italiensk eksempel: Danskere træder ud på altanerne og synger sammen." *Jyllands-Posten*, den 15. marts 2020.
- Koudal, Jens Henrik. 2005: 'På sporet af "originale nationaltoner"'. In *Veje til danskheden. Bidrag til den moderne nationale selvforståelse*, redigeret af Palle Ove Christiansen, 95-123. København: C.A. Reitzels Forlag.
- Kristensen, Liselotte Bastholm. 2021. 'Da fællessangen fik corona. Hvordan DR's fællessangsprogrammer under nedlukningen skubber til grænserne for fællessangsforståelser.' *SANG* 1-2/2021, s. 88-98.
- Luhmann, Niklas. 2005. "Inklusion und Exklusion." In *Soziologische Aufklärung 6: Die Soziologie und der Mensch*, redigeret af Niklas Luhmann, 237-264. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Marstal, Henrik. 2013. "'Så sødt som i gamle dage?' Visuelle og musikalske produktioner af nostalgi i dansk rock omkring årtusindeskiftet." In *Rock i Danmark. Studier i populærmusik fra 1950'erne til årtusindeskiftet*, redigeret af Morten Michelsen et al., 359-376. Odense: Syddansk Universitetsforlag.
- Marstal, Henrik. 2018. "Gamle rammer, nye måder? En undersøgelse af sangbogens institutionelle status i Danmark i det tidlige 21. århundrede." *Danish Musicology Online*, særnummer 2018: 29-48.
- Nielsen, Puk Elstrøm. 2011. "Alsangen 1940." *Passage – tidsskrift for litteratur og kritik* 26/65: 81- 97. NB: Artiklen er siden blevet genoptrykt i en forkortet, let revideret og rigt illustreret udgave under titlen "Alsangen under besættelsen" (*Fællessang og*

- fællesskab. En antologi*, redigeret af Stine Isaksen, 173-198. Herning: Videncenter for Sang/Sangens Hus, 2018).
- Ottosen, Julie, og Malthe Ancher-Jensen. 2021. "Tidslinje over coronakrisen: Hvad skete der og hvornår?" *Tænk tanken Europa*, den 5. februar 2021. <http://thinkeuropa.dk/politik/tidslinje-over-coronakrisen-hvad-skete-der-og-hvornaar>, tilgået den 13. marts 2021.
- Reckwitz, Andreas. 2020. *Kreativitetens opfindelse – om den samfundsmæssige æstetiseringsproces*. København: Hans Reitzels Forlag [opr. *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*, 2012/2017].
- Routledge, Clay. 2016. *Nostalgia. A Psychological Resource*. Abingdon, Oxon: Routledge.
- Schirmer, Werner, og Dimitris Michailakis. 2013. "The Luhmannian Approach to Exclusion/Inclusion and its Relevance to Social Work." *Journal of Social Work* 15(1):45-64. DOI: 10.1177/1468017313504607, tilgået den 5. marts 2020.
- [Statsministeriet.] 2020. "Statsministeren: Der bliver brug for at vi hjælper hinanden." <https://www.regeringen.dk/nyheder/2020/pressemede-11-marts-i-spejlsalen>, tilgået 8. januar 2021.
- Søndergaard, Henrik. 2014. "Public service." In *Medie- og kommunikationsleksikon*, redigeret af Søren Kolstrup, Gunhild Agger, Per Jauert og Kim Schrøder, 486-489. 3. udgave. Frederiksberg: Samfundslitteratur.
- Thrane, Nanna Cæcilie. 2021. "Fællessang som samklingende eufori eller social dissonans." *SANG* 1-2, s. 40-56.
- Vase, Stefan. 2020. "'Morgensangen gør os til en del af et fællesskab – den er et helle.'" *Dr.dk*, den 24. marts 2020. <https://klf.dk/morgensangen-goer-os-til-en-del-af-et-faellesskab-den-er-et-helle/>, tilgået den 6. marts 2021.

Interviews

- Heide 2021: Telefonisk interview med Trine Heide, den 4. marts 2021.
- Prip 2021: Telefonisk interview med Anne Karine Prip, den 4. marts 2021.