

SANG

Nummer 1-2/2021



Sang

1-2 2021

Redaktion Lea Wierød Borčak
Uffe Holmsgaard Eriksen
Fedja Wierød Borčak

Adresse Skejby Vænge 289, DK-8200 Aarhus

Mail redaktion@tidsskriftetsang.dk

Hjemmeside www.tidsskriftetsang.dk

ISSN 2597-0518

Om tidsskriftet Tidsskriftet SANG er et forum for kritisk refleksion over sang som udtryksform. Vi bringer både forskning i og formidling om alle typer af sang fra alle faglige vinkler.

Manuskript SANG modtager mange typer indlæg, f.eks. artikler, anmeldelser, interviews og kommentarer. For vejledning se: <https://www.tidsskriftetsang.dk/manuskript>.

Støtte Tidsskriftet støttes af Statens Kunstfond.



Indhold

3 Leder

Fagfællebedømte artikler

6 **Thomas Jul Kirkegaard-Larsen**

KØN SANG: Kvindelige komponisters sange mellem gammel og ny musikvidenskab

16 **Thomas Jul Kirkegaard-Larsen**

Fornægtelse og forsoning i Tekla Griebels ”Det bødes der for”

40 **Nanna Cæcilie Thrane**

Fællessang som samklingende eufori eller social dissonans

57 **Thomas Arentzen**

Livnende stoff, elementers lengsel: En nymaterialistisk inngang til Elias Blix’ dåpssalme (145)

Artikler

68 **Eva Hess Thaysen og Ruben Schachtenhaufen**

Udvikling af en standard til fonetisk notation af klassisk dansk sangrepertoire

88 **Liselotte Bastholm Kristensen**

Da fællessangen fik corona: Hvordan DR’s fællessangsprogrammer under nedlukningen skubber til grænserne for fællessangsforståelser

99 Emma Berggren Andersen

Litteratur der synges: Om fællessangens plads i litteratur-analysen

110 Morten Kjær

Hver korsanger bærer på en unik gave

Essay

114 Therese Helga Emborg

I betonbygningernes fineste forgreninger

Anmeldelser

121 Phillip Faber: *Den danske sang*

125 *Højskolesangbogen 19. udgave*

131 Bidragydere

UFFE HOLMSGAARD ERIKSEN
LEA WIERØD BORČAK

Leder

Velkommen til *SANG* 1-2 2021. Siden sidst er der fortsat med at ske meget på sangens område, som ikke mindst de vigtige nyudgivelser *Højskolesangbogens* 19. udgave og Philip Fabers værk om *Den Danske Sang* er udtryk for. De anmeldes sidst i nummeret. Herudover er vi stolte af endnu en gang at kunne præsentere artikler fra en række forskellige fagligheder, præcis som det er sigtet med tidsskriftet. I dette nummer udsættes sang for undersøgelser af musikvidenskabelig, litterær, teologisk, antropologisk, fonetisk og sangteknisk art.

Musikforskeren Thomas Jul Kirkegaard-Larsen påbegynder i dette nummer en artikelserie om kvindelige sangkomponister. Det er et emne, der på grund af såvel kvindekvinnets som sanggenrens ringe anerkendelse i den klassiske tradition er underbeskrevet. Artiklen "KØN SANG: Kvindelige komponisters sange mellem gammel og ny musikvidenskab" giver først et historisk overblik over årsagerne til den akademiske nedprioritering af kvindelige komponisters sange, hvorefter artiklen "Fornægtelse og forsoning i Tekla Griebels 'Det bødes der for'" dykker ned i seriens første næranalyse.

Fællessang er emnet for Nanna Cæcilie Thrane, cand.pæd. i pædagogisk antropologi. I artiklen "Fællessang som samklingende eufori eller social dissonans" sætter Thrane blandt andet fokus på negative aspekter af fællessang. Det er noget, der er højst tiltrængt i den nuværende diskurs, der har tendens til udelukkende at tale om fællessangens godgørende sider. Thranes feltundersøgelser viser, at fællessang også kan give anledning til negative og ambivalente følelser som forlegenhed.

I artiklen "Livnende stoff, elementers længsel" præsenterer post-doc ved Uppsala Universitet Thomas Arentzen en nymaterialistisk læsning af den norske salmeforfatter Elias Blix' dåbssalme. Inden for de senere år har nymaterialistisk kritik og økokritisk læsning fokuseret på menneskets forviklethed med naturen. Miljø- og klimakriser og menneskets påvirkning på jorden og den verden, vi lever i, har ført til en ny periode i klodens historie, den såkaldte antropocæne periode. Arentzen viser, hvordan man frugtbart kan læse ældre tekster som Blix' salme og revurdere materiens betydning, hvor man ellers tidligere har haft tendens til at læse salmers brug af elementerne og naturen som billeder og symboler.

I "Da fællessangen fik corona" undersøger cand.mag. i musikvidenskab Liselotte Bastholm Kristensen, hvordan vores danske tradition for fællessang er blevet påvirket – måske for bestandig? – af de medierede fællessangstiltag under coronanedlukningerne. For hvad sker der med fællessangen, når DR skubber til dens grænser?

I artiklen "Litteratur der synges" stiller cand.mag. i litteraturhistorie Emma Berggreen Andersen sig kritisk overfor sangteksters fravær fra de litterære institutioner. Et fravær, der bliver ekstra mærkeligt i lyset af den store folkelige interesse for sang. Berggreen ser denne ubalance som forbundet med en manglende litterær praksis for at analysere sange, og hun foreslår derfor en tilgang til sanganalyse, som ikke kun tager højde for teksten.

To artikler fokuserer på det mere sangtekniske fra forskellige vinkler. I artiklen "Udvikling af en standard til fonetisk notation af klassisk dansk sangrepertoire" bringer lektor ved Det Kongelige Danske Musikkonservatorium, Eva Hess Thaysen, og akademisk medarbejder og ph.d. i lingvistik ved Københavns Universitet, Ruben Schachtenhaufen, resultaterne af deres arbejde med at lave et system til at notere dansk sangtekst fonetisk. De har kigget på forskellige notationssystemer, blandt andet IPA (det internationale fonetiske alfabet) og har gennem afprøvning med internationale sangstuderende fundet frem til et notationssystem, der fungerer, så særlige fonetiske træk ved dansk – de mange vokalfarver, det gutturale r, stød og betoning – bliver klare for en, der ikke kan dansk, så "Arne" f.eks. ikke bliver sunget som "orne".

Fra en anden vinkel på stemmen som instrument giver sanger og korleder Morten Kjær, kendt fra bl.a. Basix, et indblik i det arbejde med improvisation i kor, som han har udviklet sammen med adjunkt ved Det Jyske Musikkonservatorium, Malene Rigtrup. De har for ganske nylig under projektet "Ørehænger" udgivet bogen *Vokal improvisation og fortolkning*, og i sin artikel giver Morten Kjær nogle eksempler på, hvordan man kan arbejde med improvisation i et kor.

Litteratur og sang smelter også sammen i et essay af projektleder ved Grundtvig-Akademiet i Aarhus, cand.mag. Therese Helga Emborg. I sit essay reflekterer Emborg over den første tid med Grundtvig-Akademiets nye aarhusianske afdeling, som ligger i Gellerupparken. Akademiet åbnede kort inden coronanedlukningen sidste år. Et af hendes projekter har været at udvikle fællessang i Gellerupparken i samarbejde med projektet ALSANG. 19. maj i år løb første arrangement af stablen, hvor også Gellerupparkens helt egen fællessang, ”Åbn din gyldne port”, blev præsenteret.

God læselyst!

KØN SANG

Kvindelige komponisters sange mellem gammel og ny musikvidenskab

Denne artikel argumenterer for, at særligt to forhold i vestlig (og særlig dansk) musikhistoriografi og musikforskningshistorie tilsammen har bidraget til en væsentlig lakune: manglen på analytisk opmærksomhed på historiske kvinders sangkompositioner. Artiklen kan læses selvstændigt som et komprimeret forskningsoverblik samt en kritik af denne forskningsmæssige lakune, men den skal samtidig forstås som første del af et musikanalytisk projekt, som søger at udfylde – i hvert fald dele af – dette tomrum. Artiklen følges således op af en anden artikel i dette nummer af *SANG*, ”Fornægtelse og forsoning i Tekla Griebels ’Det bødes der for’”, og det er planen, at den vil blive fulgt op af flere analytiske studier i nærværende tidsskrift. Som optakt til det snævre fokus i de analytiske studier er det dog nødvendigt at adressere det bredere problemfelt, som studierne vil bidrage til, ved at fremhæve særligt *to forhold* og deres konsekvenser.

I. Hierarkier (genre- og køns-)

Det ene forhold drejer sig om genrehierarkier og de dertil knyttede forestillinger om køn. Blandt de mange forhold, der har bidraget til glemslen af kvindelige komponister i musikhistorien, står dette centralt. Kvindelige komponister har komponeret i alle genrer, men historisk set har mange haft bedst mulighed for at komponere for de instrumenter, der var tilgængelige i det borgerlige hjem, dvs. at de først og fremmest har komponeret sang- og klaverværker. At det net-

op var sangen og klaveret der, i tillæg til enkelte strengeinstrumenter som guitaren og harpen, var *comme il faut* for kvinden, skyldtes, som Lisbeth Ahlgren Jensen blandt andre har påpeget, en række forestillinger om, hvilken rolle den musikalske dannelse burde spille i pige- og kvindesocialiseringen i den borgerlige kultur, der voksede frem fra midten af 1700-tallet – og det skyldtes ikke, at der var et uløseligt biologisk bånd mellem ”disse musikalske genrer, der traditionelt regnes til de mindre, og kvindelig inferioritet” (Jensen 2007, 108). Ikke desto mindre kan effekten af kvindernes musikproduktion i den lave ende af genrehierarkiet spores både i komponisternes samtidige reception samt i eftertidens musikhistoriske og musikanalytiske forskningshistorie: Da der i de sidste årtier af 1800-tallet begyndte at komme flere og flere kvindelige komponister i hele Europa – som følge af, at de fik adgang til konservatorierne, hvorfor komponerende kvinder ikke længere i reglen var nonner, adelige eller af en i forvejen musikalsk familie – blev de fanget i et æstetisk *catch-22*: Det blev forventet, at den kvindelige musik var yndefuld, let, melodisk, og at de holdt sig til de ”mindre” genrer. Indfrie hun forventningerne, blev det gerne taget som tegn på en kunstnerisk underlegenhed – et tegn på, at hun ikke var i stand til at komponere i de store genrer. Skulle hun alligevel gøre forsøget, var det et problem, at hun komponerede en maskulin musik i strid med sin natur (se Gates 1997, 64 et passim).

Også i Danmark blev den kvindelige komponist mødt af disse forestillinger om et uløseligt bånd mellem den feminine natur og den kompositionelle formåen. I en koncertanmeldelse i *Berlingske Tidende* kunne man f.eks. læse, at Hilda Sehested syntes ”gennemgaaende at være for Haandfast i sin Orkesterbehandling”, mens det blev vurderet, at ”i Romancens mindre Form føler Frøkenen sig foreløbig paa langt fastere Grund” (citeret efter Jensen 2019, 66¹). *Politiken* vurderede ved samme koncert, at Sehested for det meste ikke opnåede det store: ”Frøkenen mangler i nogen Grad evnen til at føre de store Linjer igennem, til at aande og føle sin Musik i de store Aandedrag; det meste bliver til smidige, snurrige og lidt stakaandede Smaating.” Selvom *Politikens* anmelder anerkender, at Sehesteds ”lyriske Evne” kommer bedre frem i hendes sange til klaver end i hendes orkesterværker, så mangler også her en ”afrundende Helhed” og en ”indre Logik”, idet hun i stedet for den ”store Gestus” gør ”smaa yndefulde

1 Hvor det er muligt, henviser jeg til citater i Jensen 2019 – som er rig på interessante citater fra anmeldelser af Hilda Sehested og Nancy Dalberg – mens Jensens egne kildeangivelser, som alle er eftergået af nærværende forfatter, fremgår af fodnoterne. Netop ved dette citat angiver Jensen ikke forfatter og dato, men der er tale om: *Berlingske Politiske og Avertissementstidende, Aften* 26. marts, anm. sign. ”A. T.”.

Krumspring” (ibid., 69²). En anmelder af Nancy Dalbergs symfoni i Cis-mol fremhæver diskrepansen mellem komponisten, ”en nydelig, smilende Verdensdame” og værket, som er præget af tristhed og ”mørke Mollfarver”, og konkluderer at Dalberg ”forsøger at gaa langt ud over sin Begrænsning” med det resultat at hun ”kommer [...] ind paa det kunstlede, det unaturlige, det kedelige”.³ I *Nationaltidende* skrives det direkte, at når kvindelige komponister er en sjældenhed, så skyldes det ”den kvindelige Kunstnerfantasis særlige Habitus. Det samme gælder den Omstændighed, at blandt de faa Damer, der overhovedet giver sig af med at komponere, holder Flertallet sig til de mindste Former af Musiken”. I denne anmeldelse ser man dog også, hvordan forestillingerne om køn og musikalsk udtryk også kan give udslag i en slags positiv særbehandling. Således kalder *Nationaltidendes* anmelder Nancy Dalberg for et ”Fænomen” fordi hun har skrevet en symfoni, og det fremhæves, at hendes symfoni ”er saa godt gjort et musikerarbejde, at mangelen en af hendes mandlige Kolleger meget vel kunde være den bekendt” (Jensen 2019, 121⁴). Ligeså skrev *Politiken* at Dalberg ”hører til de faa Kvinder, der kan komponere. Hendes Musik er ikke Hjemmestrikning og væven Vadmel, men sat om med musikermæssig Kyndighed, bevidst i Midler saavel som Maal” (Jensen 2019, 128⁵).

I *Liedens* historie er det naturligvis en vigtig begivenhed, at bl.a. Schubert var med til at transformere genren til noget ”finere”, men opfattelsen af sangen som en feminin genre hang ved (Kenny 2015, 12-13); sangen befandt sig i en mellemposition, hvor ”stor kunst” var mulig, men hvor den alligevel blev forbundet med det hjemlige, det private, det amatøriske og det funktionelle, modsat den transcendent og eviggyldige musik (altså typisk instrumental musik af mænd; Brooks 1993, 415; Citron 2000, 122-123). Det har sat sine spor i forskningshistorien: Kofi Agawu påpegede i 1992 at ”song has had a less than decisive influence on the development of music theory and analysis in the twentieth century” (Agawu 1992, 3). Og i 2007 skrev Susan Youens:

For too long we have been content to think that an adequate understanding of the vast song repertory can be gained merely by looking at those comparatively few lied composers who have survived into

2 Som kilde angiver Jensen: *Politiken* 26. marts 1915, anm. sign. ”Ax.”.

3 *Berlingske Politiske og Avertissementstidende, Aften* 15. marts 1918, anm. sign. ”A. T.”.

4 Som kilde angiver Jensen: *Nationaltidende* 15. marts 1918.

5 Som kilde angiver Jensen: *Politiken* 14. januar 1922, anm. sign. Hugo Seligmann.

the twenty-first century, effectively, those famous in other genres. Symphony legitimates song, or used to do so. (Youens 2007, xxii)

Ligeledes har forskerne i projektet Swedish Musical Heritage påpeget, at ”music history has traditionally been the history of the symphony, the opera and chamber music”, mens de har rejst spørgsmålet, om ”whether these genres say that much about Swedish composing during the period 1750-1950”, hvor korværker, klavermusik og sange af kvindelige komponister er talrige (Ternhag et al. 2016, 50).

David Gramit har opsummeret den ambivalente position, som *Liedens* status post-Schubert satte kvindelige Lied-komponister i: ”If association with the feminine threatened the Lied’s status, however, it also made it one of the genres in which activity by women composers was most visible and acceptable” (Gramit 2004, 308). Følgelig findes et enormt repertoire af sange fra kvindelige komponister fra det lange 19. århundrede.⁶ Men selvom *Liedens* status og forskningen i *Lieder* bestemt er i udvikling, så har det ikke i nævneværdig grad bragt kvindelige komponisters *Lieder* (eller andre genrer) på dagsordenen – i hvert fald ikke i Danmark (men se antologierne Kenny og Wollenberg 2015; Parsons og Ravenscroft 2017; Parsons og Ravenscroft 2018).

II. Angsten for analysen

Det andet forhold drejer sig om et bredere sæt af ideologier og forskningsdagsordener, som i slutningen af 1980’erne akkompagnerede fremkomsten af feministisk musikvidenskab i almindelighed, og forskning i kvindelige komponister i særdeleshed, og som stadig er tæt knyttet til disse forskningsområder. En naturlig reaktion på den ovenfor beskrevne skrinlægning af kvinders musikalske kreationer var nemlig ønsket om at forstå de kvindelige komponister i de kulturelle kontekster, som i så høj grad determinerede deres muligheder og reception. Orienteringen mod kulturel kontekst kom til at kendetegne store dele af musikforskningen (en generel men informativ oversigt over musikforskningens kulturelle vending kan læses i Nielsen og Krogh 2014, 7-9). En indflydelsesrig og i dag velkendt artikel indenfor divisionen ”New Musicology” blev Joseph Kermans opråb om at ”komme ud” af analysen, den inadækvate, kontekstløse og på

⁶ Jeg benytter Eric Hobsbawms nu veletablerede term ”det lange 19. århundrede” (svarende til 1789-1914), da det relevante repertoire naturligvis ikke er afgrænset til de ”runde” år 1800-1900. Med fremkomsten af flere og flere kvindelige komponister må især begyndelsen af 1900-tallet medregnes som en vigtig del af dette oversete repertoire.

musikken-i-sig-selv hvilende orientering mod det enkelte værk (Kerman 1980; se dog også modsvaret i Agawu 1996 og især Agawu 2004).

Ét af resultaterne af dette forhold er, at vi i dag efterhånden kan læse en del om kvindelige komponister, og at vi kan forstå hvilke forudsætninger, de har komponeret under.⁷ Til gengæld gælder det for mange (især danske) kvindelige komponister, at vi stort set kun kender dem ved navn: Vi ved meget lidt om deres musik.⁸ Hvordan lyder den? Hvad kendetegner den? Efter hvilke idealer komponerede de? Havde den enkelte komponist særlige kendetegn? Hvordan forholdt deres musik sig til den øvrige musikhistoriske udvikling?

Jeg tror, at denne mangel i nogen grad skyldes angsten for at ”komme ind” i analysen igen. En angst for at overtage den på genialitetsdiskursen og værkbegrebet hvilende organicisme og absolutisme, som har været så gennemsyrende for musikteori og musikanalyse, især i den anglo-amerikanske og Schenker-inspirerede variant, som Joseph Kerman i sin tid gik i rette med. Det er sandt, som Stephen Rodgers skriver, at ”many scholars working on music and gender have expressed some wariness toward structural analysis” (Rodgers 2018, 171), sandsynligvis fordi analysen så ofte er bundet op på idéen om ”musikken i sig selv” – en idé, som Susanne G. Cusick kalder ”the ultimate feminist issue” (Cusick 1999, 493). Jeffrey Kallberg fremhæver da også det akavede forhold mellem musikanalysens ”implicit or explicit distillations of *individual* viewpoints, usually those of a composer, analyst, or ’ideal’ listener” på den ene side, og det feministiske projekts fokus på ”*societal* claims” og ”a network of historical contexts” på den anden side (Kallberg 1996, 31). Dertil kommer den generelle kritik af musikteoriens ofte kønnede vokabular, som vandt stor udbredelse med Susan McClarys *Feminine Endings* (McClary 1991, 9-12 et passim; se også Maus 1993), og som gør, at der den dag i dag hverken er en ”breiteren Fachdiskurs noch überhaupt einen akademischen ’Ort’ für musikbezogene Genderforschung” indenfor musikteorien og musikanalysen (Linke, Jeßulat og Utz 2020, 5).

Angsten er således ikke ubegrundet. Man kan med rette spørge, om analysen overhovedet er nødvendig, hvis den har været med til at skabe det kønnede værk- og geni-orienterede paradigme, som har bidraget til at holde kvinderne ude af billedet. Når Sehested, som beskrevet ovenfor, kritiseres for at mangle ”indre Logik” i sine sangkom-

7 Se eksempelvis Bowers og Ticks (1986), Citron (2000) og Jensen (2007; 2019).

8 Den nævneværdige undtagelse i Danmark er Lisbeth Ahlgren Jensens *Det kvindelige spillerum* (2007) som i tillæg til dens biografiske og kulturhistoriske bidrag indeholder værkanalytiske og stilhistoriske betragtninger.

positioner, er det så et udtryk for en legitim kritik, eller er der brug for at se ud over den tyranniske organicisme, som logik-begrebet inddebærer?⁹ Når man undersøger musik fra kvinder, hvis mulighed for musikteoretisk og kompositionsteknisk uddannelse har været ringere end deres mandlige kollegers, er der så perspektiver i at adaptere den orientering mod det ulogiske, fragmenterede, normafvigende, som eksempelvis kendetegner musikteoretikeren Joseph Straus' såkaldte "Disablist Music Theory" – som han dog primært applicerer på et modernistisk repertoire (se Straus 2018)? Eller er spørgsmålet snarere, om ikke vores eksisterende musikanalyseapparater faktisk er rigeligt adækvate, da der – som diskuteret ovenfor – ikke er noget, der indikerer, at kvinder har komponeret på en "særlig" måde? Ja, er det ikke et stort problem, at så megen musik slet ikke er blevet underkastet den vidtforgreneede fortolkningspraksis – fra det strukturelle til det hermeneutiske – som kendetegner musikanalysen?

Spørgsmålene forbliver ubesvarede, hvis ikke de diskuteres. At der skulle være et modsætningsforhold mellem det strukturelle blik på værket og det kontekstorienterede blik på musikkultur, herunder kønsspørgsmål, forekommer mig under alle omstændigheder at være en fejlslutning. Allerede i 1994 udfordrede (selveste) Susan McClary modstillingen af musikteori og feministisk teori, da hun mente, at "it ought to be possible both to investigate the syntactical conventions that grant coherence to our repertoires and also to examine the ways music participates in the social construction of subjectivity, gender, desire, ethnicity, the body, and so on" (1994, 69). Og i sidste ende forstås musikanalysen (afhængigt af hvilken slags) bedst som en særlig, vestlig og kulturelt betinget epistemologisk modus – en særlig specialiseret måde at anskue og tilskrive betydning til musik. Musikanalysens hovedproblem er derfor den hyppige universalisme: Analysens begrænsede udsagn og gyldighedsområde bør altid holdes for øje. Måske er dette endda særlig vigtigt, når det kommer til kvindelige komponister, fordi forestillingen om en forbindelse mellem køn og udtryk er så vedholdende: En sang af Tekla Griebel repræsenterer kvindernes musik lige så lidt, som en sang af Hugo Wolf repræsenterer mændenes.

⁹ Om begreberne "logik" og "sammenhæng" i musikanalysen, se f.eks. Nowak (2015) og Kirkegaard-Larsen (2020, 297-304).

III. Mellem to stole

Selvom angsten for analysen altså er forståelig, al den stund at den udspringer fra ønsket om et vigtigt opgør med en fremherskende musikontologi, så er ét sikkert: I samspillet mellem de to fremhævede forhold – nedvurderingen af de ”private” genrer i ”den gamle musikvidenskab” og angsten for analysen i ”den nye” (for at bruge to begreber, ingen bryder sig om) – bliver den rige tradition for kvinders sangskrivning i det lange 19. århundrede den store taber. For her er virkelig en rig tradition, også i Danmark: Solosange udgør en central og omfattende del af produktionen hos navne som Maria Theresia Ahlefeldt (1755-1810), Emma Hartmann (1807-1851), Cora Nyegaard (1812-1891), Johanne Fenger (1836-1913), Nanna Liebmann (1849-1935), Hilda Sehested (1858-1936), Tekla Griebel Wandall (1866-1940), Nancy Dalberg (1881-1949) m.fl.

I den igangværende genopdagelse af kvindelige komponister¹⁰ er et analytisk perspektiv på deres produktion, herunder deres sange, nødvendigt: ”Attending to the archive (not canon) of musical works is, however, impossible without analytical mediation,” som Kofi Agawu skriver (1996, §1). Hvis man skal gøre sig nogen forhåbninger om at få lov til at høre musik fra (historiske og nutidige) kvinder i de danske koncertsale, så er en genuin interesse for og undersøgelse af deres værker et skridt på vejen.

Så vidt det bredere problemfelt, som altså, kort sagt, drejer sig om den eklatante mangel på analytiske studier af kvinders musik, herunder hele kunstsangstraditionen, der, som følge af de kulturelle forhold, som de nu engang komponerede under, blev central for kvindelige komponisters vedkommende (selvom det igen skal understreges, at kvinder komponerede til alle genrer!). Der er naturligvis brug for at udvikle en forståelse for de store linjer i denne tradition – i det omfang at ordet ”tradition” overhovedet er dækkende – men vejen derhen må brolægges med mindre, fokuserede og kvalificerede neddyk i enkelte perioder, steder, komponister og værker. Som nævnt følges nærværende artikel derfor op af en snævert fokuseret, grundig analyse af én sang – og med tiden vil den blive fulgt op af flere analytiske studier.

10 Selvom genopdagelsen som nævnt er løbet som en understrøm i musikvidenskaben siden 1980’erne, så har den nydt et øget momentum efter Dansk Komponistforenings repertoirestatistikker fra 2018 (Hastrup og Hannibal 2018; Hannibal og Jacobsen 2018), der dokumenterede det eklatante fravær af kvindelige komponister i det danske klassiske koncertliv. Se eksempelvis Okkels (2020), Anderberg (2020) og DR P2’s julekalender *Kvinder i musik* fra 2020.

Bibliografi

- Agawu, Kofi. 1992. "Theory and Practice in the Analysis of the Nineteenth-Century 'Lied'". *Music Analysis* 11 (1): 3-36.
- . 1996. "Analyzing Music Under the New Musicological Regime". *Music Theory Online* 2 (4): 297-307.
- . 2004. "How We Got Out of Analysis, and How to Get Back in Again". *Music Analysis* 23 (2/3): 267-286.
- Anderberg, Sune. 2020. "Det var så femte sæson uden en kvindelig komponist". *Seismograf*. Tilgået 12. februar 2021. <https://seismograf.org/artikel/det-var-saa-femte-saeson-uden-en-kvindelig-komponist>.
- Bowers, Jane og Judith Bowers, red. 1986. *Women Making Music: The Western Art Tradition 1150-1950*. London: Macmillan Press.
- Brooks, Jeanice. 1993. "Nadia Boulanger and the Salon of the Princesse de Polignac". *Journal of the American Musicological Society* 46 (3): 415-468.
- Citron, Marcia J. (1993) 2000. *Gender and the Musical Canon*. 2. udg. Chicago: Illinois University Press.
- Cusick, Suzanne G. 1999. "Gender, Musicology, and Feminism". I *Rethinking Music*, redigeret af Nicholas Cook og Mark Everist, 471-498. New York: Oxford University Press.
- Gates, Eugene. 1997. "Damned if You Do and Damned if You Don't: Sexual Aesthetics and the Music of Dame Ethel Smyth". *Journal of Aesthetic Education* 31 (1): 63-71.
- Gramit, David. 2004. "The Circulation of the Lied". I *The Cambridge Companion to the Lied*, redigeret af James Parsons, 301-314. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hannibal, Sine Toft og Anne Dueholm Jacobsen, red. 2018. *Repertoirestatistik for danske musikforeninger*. Dansk Komponistforening, Edition Wilhelm Hansen, Edition-S og Snyk. Tilgået 12. februar 2021. https://issuu.com/komponistforeningen/docs/repertoirestatistik_musikforeninger.
- Hastrup, Andreas og Sine Toft Hannibal, red. 2018. *Repertoirestatistik for danske symfoniorkestre, operaer, ensembler og musikfestivaler*. Dansk Komponistforening, Edition Wilhelm Hansen, Edition-S og Snyk. Tilgået 12. februar 2021. https://issuu.com/komponistforeningen/docs/statistik_final.
- Jensen, Lisbeth Ahlgren. 2007. *Det kvindelige spillerum: Fem kvindelige komponister i Danmark i 1800-tallet*. København: Multivers.
- . 2019. *Hilda Sehested og Nancy Dalberg*. København: Multivers.
- Kallberg, Jeffrey. 1996. *Chopin at the Boundaries: Sex, History, and Musical Genre*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Kenny, Aisling. 2015. "Blurring the Gendered Dichotomies". I *Women and the Nineteenth-Century Lied*, redigeret af Aisling Kenny og Susan Wollenberg, 10-27. Farnham, Surrey: Ashgate.

- Kenny, Aisling og Susan Wollenberg, red. 2015. *Women and the Nineteenth-Century Lied*. Farnham, Surrey: Ashgate.
- Kerman, Joseph. 1980. "How We Got Into Analysis, and How to Get Out". *Critical Inquiry* 7 (2): 311-331.
- Kirkegaard-Larsen, Thomas Jul. 2020. "Analytical Practices in Western Music Theory: A Comparison and Mediation of Schenkerian and Post-Riemannian Traditions". Ph.d.-afhandling. Aarhus Universitet.
- Linke, Cosima, Ariane Jeßulat og Christian Utz. 2020. "Editorial". *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 17 (1), særudgave om "Musiktheorie und Gender Studies": 5-14.
- Maus, Fred Everett. 1993. "Masculine Discourse in Music Theory". *Perspectives of New Music* 31 (2): 264-293.
- McClary, Susan. 1991. *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- . 1994. "Paradigm Dissonances: Music Theory, Cultural Studies, Feminist Criticism". *Perspectives of New Music* 32 (1): 68-85.
- Nielsen, Steen Kaargaard og Mads Krogh. 2014. "At musikere: En praktisk orientering i musikvidenskaben – i et faghistorisk og videnskabsteoretisk lys". *Danish Musicology Online*, særnummer om "Musik som praksis": 5-16.
- Nowak, Adolf. 2015. *Musikalische Logik: Prinzipien und Modelle musikalischen Denkens in ihren geschichtlichen Kontexten*. Hildesheim: Georg Olms Verlag.
- Okkels, Ingeborg. 2020. "Kvinderne i arkivet". *Seismograf*. Tilgået 12. februar 2021. <https://seismograf.org/artikel/kvinderne-i-arkivet>.
- Parsons, Laurel og Brenda Ravenscroft, red. 2017. *Analytical Essays on Music by Women Composers*. Bind 2: Concert Music, 1960-2000. New York: Oxford University Press.
- . 2018. *Analytical Essays on Music by Women Composers*. Bind 1: *Secular & Sacred Music to 1900*. New York: Oxford University Press.
- Rodgers, Stephen. 2018. "Fanny Hensel's Schematic Fantasies; or, The Art of Beginning". I *Analytical Essays on Music by Women Composers*. Bind 1: *Secular & Sacred Music to 1900*, redigeret af Laurel Parsons og Brenda Ravenscroft. New York: Oxford University Press.
- Straus, Joseph. 2018. *Broken Beauty: Musical Modernism and the Representation of Disability*. New York: Oxford University Press.
- Ternharg, Gunnar, Erik Wallrup, Elin Hermansson, Ingela Tägil og Karin Hallgren. 2016. "Writing Composer Biographies in the Project Swedish Musical Heritage". *Danish Musicology Online*, særnummer om "17th NMC": 43-60.
- Youens, Susan. 2007. *Heinrich Heine and the Lied*. Cambridge: Cambridge University Press.

Abstract

Songs by Women Composers between Old and New Musicology

Even though historical women composers have enjoyed a slow but steady renaissance since the 1980s, there are vanishingly few analytical studies of their works, and especially of their songs. In this article, I argue that two sets of circumstances in the historical development of musicology as a field have contributed to this neglect. First, genre hierarchies and ingrained ideas about gender affected the contemporary reception of as well as subsequent scholarship about women composers. Cultural factors meant that many women composers composed predominantly songs and works for solo piano, both genres in the low end of the hierarchy. Contemporary critics saw the predilection for these genres as a sign of musical inferiority connected to their gender, and song continued to hold a low status in analytical music theory of the twentieth century. Second, while musicology's cultural turn certainly facilitated the rediscovery of women composers, it also brought with it a (justified) wariness of structural analysis. The result is that we understand the cultural and gendered circumstances under which historical women composed, but we still know very little about their compositions. The article can be read independently as a critique of the lacuna that women's songs have become, or it can be read as the introduction to a series of analytical studies of historical Danish women's songs to be published in this journal.

Keywords: Women Composers, Danish Women Composers, Gender, Genre Hierarchies, Song, Lieder, Work-Concept, Structural Analysis, Feminist Musicology, New Musicology

Fornægtelse og forsoning i Tekla Griebels ”Det bødes der for”

Denne artikel fokuserer på Tekla Griebels¹ (1866-1940) sang ”Det bødes der for” (tekst af J.P. Jacobsen) fra *Fem Sange*, udgivet 1893 på Den Kgl. Hofmusikhandel.² Jeg har tre formål: Det ene formål er igennem en grundig analyse at undersøge forholdet mellem tekst og musik i Griebels sang, og at påpege hvordan tonale virkemidler bliver brugt til dels at understrege visse dele af teksten, dels at spille op *imod* den og lege med lytterens forventninger om forholdet mellem sorg og glæde. Hovedargumentet er her, at Griebels musikalske fortolkning af Jacobsens tekst bliver til et narrativ om sorgens proces: en proces, som først er præget af fornægtelse, men som ender i smertelig forsoning. Narrativet understøttes tonalt, harmonisk og motivisk i den strofisk varierede form og formidler i sidste ende en ganske anden tolkning af tekstforlægget end den, der kendetegner strofiske udsættelser af digtet, som f.eks. Carl Nielsens. Det andet, og

1 Tekla Griebel blev i 1901 gift med Frederik Wandall og fik derefter navnet Tekla Griebel Wandall, undertiden stavet Tekla Griebel-Wandall (fornavnet nogle gange stavet Thekla). Jeg refererer i denne artikel til hende som Tekla Griebel eller blot Griebel (værket i fokus er da også skrevet, før hun fik navnet Wandall), mens referencer til hendes udgivelser eller manuskripter vil følge navn og stavemåde angivet på den enkelte kilde.

2 Tekla Griebel skrev over 100 værker, herunder tre operaer, en ballet, kantater, skuespilmusik, et stort værk for orkester med recitation samt adskillige klaverstykker og sange. Hun var uddannet fra Tegneskolen for Kvinder, blev i løbet af sit liv også skønlitterær forfatter, og var i øvrigt dybt optaget af teosofi, hvilket fik grundlæggende indflydelse på hendes musiksyn. En grundig indføring i denne højst interessante, men nu næsten glemte komponist er der ikke plads til i denne artikel, men en biografi fra min hånd er undervejs på Forlaget Multivers. Indtil da kan man orientere sig i Dahlerup (2003) og Brincker (u.d.).

brede, formål er gennem en kort perspektivering til Griebels øvrige kompositoriske virksomhed at belyse denne glemte komponist som en komponist, der havde en særlig forkærlighed for en tydeligt ”narrativ” musik, hvad enten dette kom til udtryk i sange, musikdramatik eller instrumentale karakterstykker. Det tredje, og endnu bredere, formål er at nuancere den mulige opfattelse, at historiske danske kvindelige komponister primært komponerede verdslige viser, romancer eller åndelige koraludsættelser. Dette er absolut ikke Lisbeth Ahlgren Jensens påstand i hendes bog om komponisterne Cora Nyegaard, Emma Hartmann, Frederikke Løvenskiold, Ida d’Fonseca og Henriette Wienecke (Jensen 2007), men eftersom denne bog stadig udgør den eneste større undersøgelse af musik fra danske kvindelige komponister, og eftersom det er et faktum, at disse sanggenrer fylder mest i netop deres produktion, kunne man let få det indtryk, at sanggenrerne er repræsentative for danske kvinders sangproduktion som sådan. Griebels sang er derimod snarere et udtryk for en inspiration fra den tyske *Lied*-tradition.

Til at understøtte analysen benytter jeg mig af et grundlæggende greb, som anskuer stemmen og klaveret som to forskellige aktanter i et narrativ: Stemmen, eller sangeren, repræsenterer et subjekt, mens klaverets rolle er lidt mere diffus; den beskrives måske bedst som de ”omgivelser” eller ”realiteter”, som subjektet befinder sig i. Realiteterne (klaveret) udgør nemlig sangen igennem en modstand (hvis ikke ligefrem en ”modstander”) – noget, som subjektet forsøger at flygte fra, men som hele tiden sætter sig igennem og forhindrer subjektets flugt, indtil denne må se realiteterne i øjnene.³ Desuden benytter jeg mig af perspektiver fra *topic theory*, funktionsanalyse og enkelte træk af schenkeranalyse. Sidstnævnte bevirker, at jeg ikke altid anskuer hver enkelt samklang som en bogstavelig akkord, men er mere tilbøjelig til at anlægge en lineær og stemmeføringsbetonet høremåde. Læseren vil derfor støde på en i dansk sammenhæng ukonventionel brug af generalbasbecifringer kombineret med funktionssymboler, således at f.eks. en C-mol med g i bassen, der optræder i en G-mol-toneart, kan tolkes som et kvartsektforudhold for tonikaen. Dette er i sig selv ikke bemærkelsesværdigt – lignende praksisser kan findes hos de mere eller mindre funktionsteoretiske Johannes Schreyer (1911 [1903], 155), Rudolf Louis og Ludwig Thuille (1927 [1907], 184), Eugen Schmitz (1911), Hermann Grabner (1974

³ Et sådant greb er relativt hyppigt i *Lied*-analyser, som anlægger et narratologisk fokus. Der er stor spændvidde i, hvordan dette greb benyttes – nogle sværger til en Greimas-inspireret, formalistisk narratologi (se f.eks. Suurpää 2014), andre til en Peirce-inspireret semiotik (se f.eks. Mosley 1995) – men jeg forholder mig ikke til en bestemt teori i denne artikel.

[1944], 19) og Wilhelm Maler (1975 [1931], 10)⁴ – men at sådanne forudhold også kan optræde betonet, kan elaboreres yderligere, og at selv akkorder med grundtonen i bassen kan tolkes som stemmeføringsbetingede udfoldelser af andre akkorder, er træk fra schenkeranalysen, som jeg mener er både meningsfulde og værdifulde i analysen af Griebels sang. Som det fremgår, deler jeg ikke angsten for analysen (se "KØN SANG: Danske komponisters sange mellem gammel og ny musikvidenskab" i nærværende tidsskrift) – selv ikke den analyse, som er inspireret af Schenker – men til gengæld skal analysens afgrænsede udsagn og begrænsede gyldighedsområde naturligvis holdes in mente.

J.P. Jacobsens tekstforlæg

J.P. Jacobsens digt "Det bødes der for" er sat til musik af et utal af komponister. Mest kendt er vel nok Carl Niensens udsættelse, men digtet har været under musikalsk behandling af både Fini Henriques, Finn Høffding, Louis Glass, Rued Langaard og Betty Federhof-Møller (og flere endnu). Tekstens omdrejningspunkter, sorg og glæde – og den tragiske pointe, at glæden er illusorisk, og at det er i gråden, man skal finde trøst – synes at have tiltalt mange komponister. Digtet udkom første gang i Vilhelm Møllers ugeskrift *Flyvende Blade* i 1875, knap et års tid efter han havde debuteret i samme ugeskrift som lyriker (Jacobsen 1875):

Det bødes der for i lange Aar,
Som kun var en stakket Glæde;
Det smiler man frem i flygtig Stund,
Man bort kan i Aar ej græde.
Der rinder Sorg, rinder Harm af Roser røde.

Der ages paa Lykkens gyldne Hjul
Saa fast, at En intet sandser;
Men Sorgens trælsomme tunge Læs
Det venter os dog, naar vi standser.
Der rinder Sorg, rinder Harm af Roser røde.

4 Se oversigt over disse analytiske praksisser i Kirkegaard-Larsen 2020, 52-85.

Der leves i Lyst som halvt i Drøm,
Men Sorgen har ingen Drømme:
Med vaagne Øjne den paa Dig seer,
Øjne som sugende Strømme.
Der rinder Sorg, rinder Harm af Roser røde.

Ej Smilet vil lyse din Dag i Seng,
Men Taaren har gode Stunder;
Thi Smil er Glands kun af det, der er,
Graad Skyggen af det, der gik under.
Der rinder Sorg, rinder Harm af Roser røde.

Hovedgrebet i teksten synes – lidt forsimplet sagt – at være en slags venden-på-hovedet af forholdet mellem sorg og glæde: Glæden og lyset, der normalt forbindes med noget ”godt”, er illusorisk og eksisterer kun som flygtige glimt på den baggrund af sorg og mørke, som er livets egentlige sandhed – og man bøder for ethvert forsøg på at undslippe dette eksistensvilkår. Med sine stærke billeder, sin kredsen om dikotomier som glæde/sorg og lys/mørke, sit faste metrum og tilbagevendende vers, inviterer digtet næsten til at blive sat i musik.

Digtet kan læses som et statisk billede på et eksistentielt grundvilkår. De mange passive verber uden noget klart defineret subjekt – ”det *bødes* der for”, ”der *ages* paa Lykkens gyldne Hjul”, ”der *leves* i Lyst som halvt i Drøm” – bidrager til fornemmelsen af det statiske og almengyldige. Men man kan også læse en subtil bevægelse ind i digtet; en bevægelse, som går fra det generelle og abstrakte til det vedkommende og konkrete. For det første kan man bemærke brugen af pronominer, som bevæger sig fra de generelle ”man” og ”En” til de lidt mere vedkommende ”os” og ”vi” til de pludseligt direkte henvendende ”Dig” og ”din”. For det andet kan man bemærke, at den faste metrik brydes i sidste strofe med ordene: ”Smil er Glands kun af det, der er / Graad Skygge af det, der gik under”, hvor det betonedede ord ”Graad” falder på en plads, der skulle have været ubetonet. Versene punkterer helt den metriske fremdrift og kalder på øget opmærksomhed. På den ene side bekræfter disse vers pointen om, at smilet og lyset er illusorisk, et falsk genskin af ”det, der er”; på den anden side udfordres tanken om, at gråden og mørket indeholder det egentlige. Gråden er netop kun en skygge, altså ligesom ”Glands” noget uegentligt og tomt. I ingen af de to ydertilstande findes det egentlige. Hertil føjes et tidsligt perspektiv, idet gråden ikke er skyggen af ”det, der er”, men af ”det, der gik under”; det vil sige alt det, som ikke er mere, og som kun eksisterer ved sit fravær – som en skygge, altså fra-

været af lys. Netop her synes digtet altså at hæve sig over den uspecificerede livslede, den romantiske *Weltschmerz*, fordi sorgen ikke blot fremstår som et statisk eksistensvilkår, men som resultatet af en konkret tabserfaring i fortiden hos et subjekt. Man ser for sig et subjekt, hvis glimtvis glæde og håb kaster en skygge tilbage mod fortidens sorg og tab, som subjektet hele tiden slæber med sig og hele tiden må forholde sig til.

Sammenligner man Tekla Griebels tonesætning med f.eks. Carl Niensens, så er det bemærkelsesværdigt, at førstnævnte synes at have læst en narrativ udvikling ind i tekstens forløb, som i sin kulmination understreger netop de to omtalte vers. Griebel har således valgt at komponere sangen i strofisk varieret form, modsat "rent" strofiske udsættelser som Niensens. I det følgende er det netop Griebels understregning af en narrativ udvikling, som skal undersøges. Analysen vil blive rigt illustreret af nodeeksempler undervejs, og læseren kan også finde noden til hele sangen i et appendiks til nærværende artikel.⁵

Forspil og første strofe: Fornægtelse

Griebels korte forspil er bemærkelsesværdigt i al sin enkelhed (se Eksempel 1). Det bemærkelsesværdige består først og fremmest i de mange accenter – intet mindre end 12! – som sættes over det simple motiv i højre hånd og bassens efterfølgende vej mod dominantklangen. Da denne indtræder, er det først i form af et kvartsekstforudhold – som i sig selv er blevet udsat for et forudhold, idet tonen es hænger over fra foregående takt, før den opløses til d. Forholdet mellem es og d er da også blevet understreget harmonisk, idet den overordnede harmoniske bevægelse går fra den indledende tonika, over en tonikaafledning (Es-dur) og videre til dominanten (D-dur). Det skal vise sig, at netop forholdet mellem es og d bliver centralt i sangen.

⁵ En kort note om editionsprincipper til denne node: Da der ikke foreligger manuskript til Griebels sang, har jeg udelukkende forholdt mig til den trykte udgave udgivet i samlingen *Fem sange* af Den Kgl. Hofmusikhandel Henrik Hennings i år 1893. Jeg har søgt at reproducere noden præcist, som den er trykt, dog med tre undtagelser, som er mere eller mindre åbenlyse fejl i det oprindelige tryk. Disse er markeret med asterisker og kommentarer i noden.

Eksempel 1: Forspil, t. 1-4, m. analytisk annotation.

Men først og fremmest springer altså de mange accenter i øjnene – og, som det må være formålet, i ørerne. Accenterne synes at understrege, at motivet *g-a-b*, efterfulgt en terts højere af *b-c-d*, er mere end en udpensling af tonerummet mellem grundtone, terts og kvint i tonikaklangen *G-mol*, men hvis der er en pointe heri, så skjules den indtil videre: Forspillet og dets insisterende motiv står ukommenteret for sig selv, da sangen sætter ind.

Fra begyndelsen af sangen præsenteres man altså for en klar opdeling mellem to aktører repræsenteret ved stemmen og klaveret – ”subjektet” og subjektets omgivelser. Subjektet forholder sig ikke til det, som klaveret netop så insisterende har præsenteret. Melodien præges af en trinvist faldende bevægelse (modsat klaverets opadgående), og i sidste ende udkomponeres hele tonerummet fra *d*’ til *d*’ (fra optakt til takt 5 til takt 7; se Eksempel 2). Indlejret og særligt fremhævet i dette oktavgald er (til dels pga. de længere nodeværdier) den trinvis bevægelse *g-f-es-d*, og det er oplagt at associere denne bevægelse med det såkaldte *lamento*-motiv. Godt nok udformes *lamento*-motivet som regel i basstemmen som et ostinat (se Caplin 2014), men sorg-tropen er åbenlyst relevant i denne sang.

Fremhævet i de analytiske annotationer i Eksempel 2 er også tværstanden mellem *f* i melodistemmen og *fis* i klaveret. Et sammenstød mellem en ”harmonisk motiveret” ledetone og et ”melodisk motiveret” lavt syvendetrin i molsatser er ikke usædvanligt,⁶ men man bør her bemærke, at tværstanden ikke kun bidrager til den klagende stemning (for *f* og *fis* dissonerer ikke kun med hinanden, men også med orgelpunktet *g*, for ikke at tale om es samt forholdet mellem *g*, *es* og *a*!), men også til indtrykket af en adskillelse af sangstemmen og

⁶ Se eksempelvis Chopins præludium i *E-mol*, Op. 28, No. 4, takt 10.

Lamentobevægelse: g f es d

Det bø-des der for i lan-ge Aar, som kun var en stak - ket Glæ - de; det

Gm: T 8 8 7 #7 8
6 5 5 4 6 5
4 3 2 2 1

≈B^b: § [D? Nej!]
D⁶ 5
4 3

E^b-D motiv undvejet

Eksempel 2: Takt 5-8, m. analytisk annotation.

klaveret som to forskellige aktanter. Harmonikken bevæger sig overordnet fra den indledende, elaborerede tonika og videre til en halvslutning i paralleltonearten B^b. Akkorderne fra takt 5 til første slag i takt 7 har jeg valgt ikke at give selvstændige funktionssymboler. Pga. orgelpunktet og den tydeligvist trinvis nedadgående stemmeføring – hvoraf enkelte trin dog oktavforlægges – så mener jeg, at der ikke er tale om en progression funderet på en strengt harmonisk logik, men snarere om en stemmeføringsbetinget udfoldelse af tonikaklangen. Anskues harmonikken på denne måde, er det netop den overordnede harmoniske progression, der fremhæves, og denne ligner til forveksling progressionen, der prægede forspillet – dog med den forskel, at det prægnante es-d-motiv undviges, idet en bevægelse væk fra mol-tonearten forsøges: Det første holdepunkt kommer da på ordet "Glæde" og synes at love en modulation mod dur-paralleltonearten B^b-dur.

Med fraseafslutningen på "Glæde", subjektets pludselige spring op i det høje og den tydelige halvslutning i dur, synes det, at der lovede bedre tider. Men her er det, som om at klaveret sætter sig igennem med et resolut "nej!", idet basstemmen bevæger sig en halv tone op og således peger tydeligt på G-moltonearten igen (se Eksempel 3). Sang og klaver er endnu engang modsatrettede. Herefter forsøger subjektet igen at fornægte realiteterne, idet denne på "flygtig Stund" forsøger at lande i G-dur (Tv = tonikavariant). Det bliver dog kun en flygtig stund, og endda en stund, som clasher med klaveret og –

ifølge mit tolkningsgreb – altså realiteterne. Således finder man på betonet taktid tonen ais, som på en og samme tid synes at repræsentere den ”virkelige” molterts b og ledetonen til durtertsen h. Sidst i takten tilføjes G-dur akkorden en lille septim, som definitivt afslører dur-tonikaen som værende en ”flygtig Stund”: Akkorden omfortolkes fra en tonikavariant, hvori h fungerer som en afspændt pikardisk tert, til en bidominant til subdominanten, hvori h fungerer som opadstræbende og spændingsfuld ledetone (se nederste linje i Eksempel 3).

9

det smi-ler man frem i en flyg - tig Stund, man bort kan i Aar ej græ - de. Der rind-der

h/ais eller b = dur/mol-konflikt

mf *dim.* *mp* *p* *cresc.*

D Tv [G-dur..? Nej!] (D⁷)^[S1] Sn $\emptyset D_5^{b9}$ D₄ $\frac{5}{3}$

Eksempel 3: Takt 9-12 m. analytisk annotation.

Musikken fortsætter netop med udsmykkede former af subdominant og vekseldominant og leder endelig til dominant med kvartsekstforudhold. Bemærk her at d-es igen udpensles i en mellemstemme i takt 12.

Her er man ankommet til en tydelig fraseafslutning på dominanten, og en afsluttende tonikaakkord er derfor stærkt forventelig. I stedet sker der noget interessant (se Eksempel 4): Med det første *crescendo* i melodien påbegyndes det g-a-b-motiv, som klaveret præsenterede i forspillet. Men i stedet for at gentage det sidste b – som i klavermotivet – foretager subjektet et smertefuldt spring på en forstørret sekund op til tonen cis på ordet ”Sorg”, som efterfølgende opløses til d på ordet ”Harm”, begge accentuerede. Dette understøttes af den overraskende harmonik, som i stedet for at lande på G-mol bevæger sig til den ufuldkomne, dobbeltaltererede vekseldominant. Hvis subjektet lagde an til at se klaverets indledningsmotiv i øjnene, så springer denne i sidste øjeblik fra i ekspressiv smerte, sorg og harme.

indledningsmotiv? Nej!

g a b

13

Der rin-der Sorg, rin-der Harm af Ro - ser rø - - - de

Dø^{b9} "D⁴"_T DD⁷ D⁷ T

Eksempel 4: Takt 13-16 m. analytisk annotation.

Akkorden i anden halvdel af takt 13 fortjener en kort kommentar. Ifølge funktionsteorien – i hvert fald i dele af den danske version (se Hvidtfelt Nielsen 2015, 10 et passim) – fungerer den forstørrede sekstakkord oftest som ufuldkommen, dobbeltaltereret vekseldominant og leder følgelig til en dominantakkord, hvilket da også er langt det hyppigste i det klassisk-romantiske repertoire. Meget ofte udsmykkes denne dominantakkord med et kvartsekstforudhold af stemmeføringsmæssige årsager. Men her sætter Griebel b i bassen, og følgelig har vi umiddelbart en tonikaakkord i første omvendning snarere end en dominantakkord med kvartsekstforudhold. Men lytter man til musikken, kan man blive alvorligt i tvivl, om det bedste ville være at høre akkorden som en art tonika eller en art dominant. Sidstnævnte er selvfølgelig utænkeligt fra et rent funktionsteoretisk perspektiv, mens idéen om den *omvendte kvartsekstakkord* er meget udbredt i anglo-amerikansk og Schenker-inspireret harmonisk teori.⁷ Idéen er her, at akkorden stadig har funktion af dominantforudhold, men hvor forudholdsakkorden i sig selv er omvendt, således at (i dette tilfælde) b optræder i bassen. Det er nok ikke alle, der vil få blodet op at koge over disse detaljer (mens andre utvivlsomt vil!), men for mig er dette øjeblik i musikken centralt, og den uklare funktion af akkorden bidrager kraftigt hertil. Det er lykkedes Griebel at akkompagnere tekstens konkluderende ord med en svævende akkordforbindelse, som er hverken-eller og både-og, og som formid-

⁷ For en artikel med talrige eksempler fra musik og musikteoretisk litteratur på "the inverted cadential six-four", se Cutler (2009).

ler konflikten mellem spænding og afspænding, sorg og glæde, på en subtil og yderst vellykket måde.

Anden strofe: Lykkens gyldne Hjul?

Fortællingen i første strofe er, ifølge denne analyse, en fortælling om et subjekt i fornægtelse. Subjektet forholder sig ikke til den klangbund, som lægges af klaveret i forspillet, han/hun forsøger uden held at bevæge sig til durtonearter, og da han/hun mod slutningen synes at forholde sig til klavermotivet, springer han/hun fra.

I begyndelsen af anden strofe forsøger subjektet igen at flygte fra realiteterne (se Eksempel 5). "Der ages på Lykkens gyldne Hjul", synges der, imens melodien vender sig bort fra den nedadgående *lamento*-bevægelse, som prægede begyndelsen af første strofe, og op til et accentueret klimaks på "fast". Bemærk at bassen bevæger sig i den modsatte retning, hvilket igen understreger fornemmelsen af en splittelse mellem stemmen og klaveret – mellem subjektet og alt det, subjektet vender sig bort fra. Pauserne i klaverets mellemstemme og bas bidrager kraftigt hertil, idet hver akkord høres som tydelige, enkeltstående og næsten marchagtige anslag.

20 "Modsat *lamento*": Trinvist opad!

Der a - ges paa Lyk - kens gyld - ne Hjul saa fast at En in - tet san - ser; men

(Bemærk pauser i bas og mellemstemmer)

Større distance mellem yderstemmerne: 4 oktaver!

T	Taf	(D ⁷)	Tp	D ^{#5}	T	
≈B ^b : S	D	T	(D ^{#5})	Tp	°S ⁶	D ⁶ = (DD ⁻⁷ - ⁹) = ⁵ / ₃
	(Modulation til tonikaparallel?)	Nej...?	Jo...?			Måske?

Eksempel 5: Takt 20-23 m. analytisk annotation.

På det tonale plan bevæges der endnu tidligere mod dur-paralleltonearten, end det var tilfældet i første strofe. Allerede i takt 21 er Bb-dur

antydnet, men idet denne tonale bevægelse foregår ved en frasebegyndelse og ikke en vægtig fraseafslutning, er det netop kun en antydning. Allerede i anden halvdel af takt 21 sås der tvivl om Bb-dur, idet klaveret forrykker Bb's kvint i højre hånd for derved at skabe en forstørret akkord – mens bassen forrykker Bb's grundtone nedad (bemærk clash'et mellem a og b!). Men subjektet insisterer og rykker op til et markeret f, sangens hidtil højeste tone, og harmonikken bevæger sig tydeligt hen imod Bb-dur (jeg tolker C-dur-akkorden som et indskud i kvartsektforudholdet; forslagsnoden i takt 23 er gengivet som i den trykte udgave, men skal formentlig læses i f-nøgle som f i stedet for d, og altså som et orgelpunkt, som ligger over fra takt 22). Frasen slutter altså igen med en halvslutning i Bb-dur. Her standses op; pausen i klaveret akkompagneres af den første pause i melodistemmen i denne strofe. Og netop denne standsen giver plads til eftertanke: "Men Sorgens trælsomme tunge Læs, det venter os dog naar vi standser", lyder næste linje (se Eksempel 6).

24

Men Sor - gens træl som me tun - ge Læs, det ven ter os dog naar vi stand - ser. Der rin der

Tom klang T (i stedet for Tu, t. 10) es - e - es - d

D-mol? Nej! f -> eis

D Tenuto! T (D) [S] Sn ØD₇ D₄ 5 3

Eksempel 6: Takt 24-27 m. analytisk annotation.

1-slaget i takt 24 akkompagneres af en tom klang i klaverets højre hånd på ordet "Sorgens"; bassen sætter ind en fjerdedel senere, og man er tilbøjelig til at høre en D-mol-akkord, altså den netop hørte F-durs parallel. Men fortsættelsen samt notationen afslører, at f'et var illusorisk, idet tonen omfortolkes til eis som ledetone til D-durs terts – igen peges der altså på G-mol som toneart. Bemærk også *tenuto*-markeringerne i klaverets højre og venstre hånd ved "Sorgens"; de indikerer, at ordet skal have særlig vægt og måske endda forlænges en smule i opførelsen. Og på "tunge Læs" landes der ikke på den flygtige G-dur, som var tilfældet på det tilsvarende sted i første

strofe (se takt 10 i Eksempel 3), men på G-mol: Der er intet dur-agtigt over det ”tunge Læs”, og man ser her igen, hvordan Griebel synes at have taget stilling til hvert eneste ord i sin komposition.

Resten af strofen forløber stort set som den første, men man kan med fordel bemærke, at der er en mindre reharmonisering i takt 26 (som tilsvarende takt 11 i Eksempel 3).

Tredje strofe: Opvågningen?

I tredje strofe synes håbet om durtonearter at være slukket (se Eksempel 7). Den overordnede tonale bevægelse går fra tonikaakkorden i takt 35 til halvslutningen på dominanten i takt 38. Hvor første og anden strofe havde forsøgt at bevæge sig mod Bb-dur, er budskabet her anderledes: ”Sorgen har ingen drømme”, og følgelig er dette en halvslutning i hovedtonearten, ikke i paralleltonearten.

35

Lamento-figur

es-d-motiv

Der le - ves i Lyst som halvt i Drøm, men Sor - gen har in - genDrøm - me: med

eis-f f-fis

D₆⁷ T₆ Dv[?] Ø⁹ S⁶ DD₆⁷ D

[S T⁶ Dv[?] Ø⁹ T]

Eksempel 7: Takt 35-38 m. analytisk annotation.

Den nedadgående *lamento*-bevægelse i melodien er vendt tilbage, men modsvares af en kromatisk opadgående bevægelse i en mellemstemme i klaverets venstre hånd. Dette resulterer i nogle besynderlige enharmoniske clashes og tværstande: I takt 36 spilles det nedadstræbende f samtidig med det opadstræbende, enharmonisk ækvivalente eis, og i samme takts anden halvdel sættes f i melodien overfor fis i akkompagnementet (igen). Jeg har forsøgt at vise det funktionsharmoniske forløb som en stemmeføringsmæssigt elaboreret T-S-DD-D; fra et vist synspunkt opstår en række selvstændige akkorder som følge af den kromatiske stemmeføring, og dette

anerkendes nederst i Eksempel 7 i kantede parenteser. Orgelpunktet på g og den meget tydelige trinvis hhv. kromatiske bevægelse peger dog på stemmeføringsbetingede samklange snarere end selvstændige funktioner. Linjerne er forsøgt vist med generalbasbecifring og streger, som fremhæver den trinvis/kromatiske bevægelse fra tonikaklangen med kvartsektforudhold i takt 35 til den endelige, rene tonikaklang i takt 37. Det er netop på grund af stemmeføringen, at eis og f optræder samtidigt i takt 36 (#6 og 7 er enharmonisk ækvivalente), og den efterfølgende akkord forklares bedst som værende opstået ud af et stemmekryds (pga. oktavforlægningerne er det naturligvis ikke et reelt stemmekryds; melodien *lamento*-bevægelse resulterer i f-es, eller 7-6 i generalbasbecifringen, mens mellemstemmens kromatiske opadstigen resulterer i eis-fis, eller #6-#7 i generalbasbecifringen).

Sammen med klaverets ottendedelsstrøm af bølgende akkordbrydninger bidrager den lange tonika-udfoldning til den drømmende og *otherworldly* karakter, som pludselig afbrydes med ordene "men Sorgen har ingen Drømme". Ottendedelsstrømmen erstattes af proklamerende akkorder, og melodien afsluttes med endnu et fremhævet es-d-motiv i stedet for d-c-bevægelsen, som fandtes de tilsvarende steder i de foregående strofer (se takt 8 i Eksempel 2 og takt 23 i Eksempel 5).

Et vildt dynamiskifte bevæger os herefter til *forte* og *fortissimo*, imens det proklameres, at sorgen kigger på dig – bemærk denne direkte henvendelse til andenperson – med vågne øjne. Takterne behøver ikke at blive reproduceret her (men se appendiks) idet det er vigtigst at bemærke sig det voldsomme *fortissimo*, det ildevarslende budskab, samt forsimplingen af det harmoniske forløb. Da G-dur-akkorden indtræder i takt 40 er det straks med lille septim, og dens funktion som bidominant til subdominanten er derfor klar fra begyndelsen. Hvis realiteterne er ved at gå op for subjektet, så hopper denne dog stadig væk fra klaverets indledningsmotiv og op på cis i den overraskende forstørrede sekstakkord i strofens omkvæd.

Fjerde strofe: Resignation og forsoning

I fjerde strofe er det, som om alle spidsfindighederne og digressionerne er skåret væk. Første frase er reharmoniseret til en arkaisk og ledetonefri følge af klange, som igen ender i en halvslutning i G-mol, men denne gang uden den forsinkende vekseldominant (se Eksempel 8).

50

Ej smi-let vil ly - se din Dag i Seng, men Taa - ren har go - de Stund - der; thi

8 — 8 — 7 — 6 — 5
T 6 — 5 — 4 — 3
4 — 3 — 2 — 1 — 3

S⁶ — 7 D⁵ — 3

[S] T SS S T]

Plagale forbindelser: Kvartfald Kvartfald Kvartfald

Eksempel 8: Takt 50-53 m. analytisk annotation.

Igen kan de første takter ses som en stemmeføringsbetinget udsmykning af tonikafunktionen, men netop i denne forbindelse, hvor de mange tværstande og dissonanser er skåret væk, er det interessant at notere sig de plagale forbindelser, som findes mellem SS, S og T i t. 50-52. Sammen med *lamento*-motivet, som nu følges af klaveret i decimer (deraf 10-tallene imellem systemerne) indtil dets afslutning, bidrager disse stærkt til det resignerede udtryk i musikken.

Mest iøjne- og iørefaldende i fjerde strofe er utvivlsomt måden, hvorpå der dvæles ved sætningen ”Graad, Skyggen af det, der gik under” (se Eksempel 9), som jeg netop fremhævede som særlig vægtig i den korte analyse af J.P. Jacobsens digt ovenfor. Her afbrydes fraseritmikken,⁸ idet der indskydes en pause efter ”Graad”. Der bremses op, således at hver stavelse får længere og længere nodeværdier, indtil musikken næsten går i stå ved ”under”, mens dynamikken når et lavpunkt. ”Under” bliver her til et tonemaleri så tydeligt, at man næsten ikke behøver at påpege det.

⁸ Om begrebet ”fraseritmik”, som jeg her oversætter fra ”phrase rhythm”, se Rothstein (1989).

54

es-d motiv (forstørret)

thi Smil er Glans kun af det, der er, Graad, Skyg-gen af det, der gik un - der. Der rin-der

Fraserytmikken bremses på "Graad"; tonemaleri ved "under"

fz calando p pp

D^{h9}₄ > 3 (D)^S Sn \emptyset D^{b9}₅ D

Eksempel 9: Takt 54-59 m. analytisk annotation.

Har subjektet endelig indset realiteterne? Opbremsningen er i hvert fald bemærkelsesværdig, ligesom det er bemærkelsesværdigt, at det netop er det genkomne es-d-motiv, som udgør yderpunkterne af denne opbremsning.

Nu mangler kun det sidste "omkvæd", men for første gang varierer Griebel sin udsættelse af dette (se Eksempel 10).

= Indledningsmotiv

60

Der rin-der Sorg, rin-der Harm af Ro - ser rø - - de.

poco riten. = Indledningsmotiv

mf cresc. ff a tempo f

T⁵ 6 5 \emptyset D⁷₅ D⁻⁷ T § T

(es-d motiv) (e)-es-d motiv! (es-d motiv)

Eksempel 10: Takt 60-63 m. analytisk annotation.

Med smertelig, men resolut *fortissimo* indleder subjektet dette omkvæd, men denne gang forekommer den forstørrede sekund mellem b og cis ikke. I stedet synges ordene over klaverets indledningsmotiv. Endelig forholder subjektet sig til dette ukommenterede motiv og ser realiteterne i øjnene. Motivet kan altså tolkes som et sorg-motiv, den klangbund, som lægges for hele sangen, og som subjektet først til sidst forsoner sig med. Skulle man være i tvivl om forbindelsen til indled-

ningen understreges det, idet klaveret spiller med på det – med de karakteristiske accenter – i takt 60.

Sangen afsluttes i et klimaks med et udstrakt g'' som højeste tone, i skærende kontrast til den netop hørte dybe d'. Klimakset harmoniseres af Gm-Eb-Gm, hvilket jeg tolker som en tonika med 5-6-5 vippetone, hvorved es-d motivet indikeres igen. Motivet fremhæves også i takt 62 i klaverets fortissimo bas, og findes i øvrigt i en mellemstemme i det afsluttende plagale appendix. Sammen med subjektets smertefulde forsoning med sorgens grundvilkår er dette genkomne es-d motiv med til at give den synkende, klagende stemning.

Afrunding

I indledningen beskrev jeg tre formål med nærværende artikel, og for at begynde bagfra med det bredeste formål – at nuancere en eventuel opfattelse af kvindelige komponisters sangkompositioner som tilhørende romance- eller visegenrerne – så skulle analysen gerne have understøttet dette. Selvom grænserne mellem genrerne er udflydende, så er der ingen tvivl om, at Griebels sang repræsenterer noget ganske andet end de strofiske, åndelige eller folkeviseprægede sange, der som nævnt i indledningen udgør størstedelen af det analyserede materiale i Lisbeth Ahlgren Jensens *Det kvindelige spillerum* (2007). Med klaveret som fuldgyldig musikalsk aktør, snarere end blot akkompagnement, og med den kunstfærdigt udformede strofiske variation synes Griebel snarere at hente sin inspiration i den tyske *Lied*-genre, hvor sådanne virkemidler er kendetegnende.

Mit andet formål var at give et glimt af det, der kendetegner Tekla Griebel som komponist. Der er ikke plads til at gå i detaljer med andre værker her, men kigger man på resten af Griebels mere end 100 værker store produktion – indbefattende operaer, kantater, skuespilsmusik, værker for orkester og recitation, en ballet, klavermusik og mange flere sange – samt hendes forfattervirksomhed (se især Wandall 1916) og musikteoretiske tanker (Wandall 1936), så er der noget der tyder på, at musik for Tekla Griebel aldrig er absolut, men altid allerede fortællende. Dette gælder selv instrumentale værker som hendes *Tema med Variationer* for klaver, der har undertitlen "En skæbne", og hvor temaet gennemlever et livsforløb fra fødsel over ungdom og alderdom til død. Nærværende analyse giver et lille indblik i *hvordan* Griebel fremmaner det fortællende – og fremtidige analytiske studier vil forhåbentlig bidrage med endnu flere nuancer.

At præsentere en grundig analyse af "Det bødes der for" var mit pri-

mære formål. Her har jeg argumenteret for, at Tekla Griebel har fremhævet et narrativ i J.P. Jacobsens tekst, som står i kontrast til mere statiske tolkninger som f.eks. Carl Niensens. Utallige harmoniske, tonale og motiviske forhold understreger dette narrativ. Subjektet forholder sig ikke til klaveret, forsøger at modulere til durtonearter, men må efterhånden se realiteterne i øjnene, hvilket understreges da subjektet til sidst endelig forholder sig til det fortrængte indledningsmotiv. Det lille es-d motiv er flere steder markeret, men dets dybere betydning er mere uklar. Som nævnt bidrager det til den klagende stemning, og faktisk underbygges dette i Tekla Griebels egen uudgivne harmonilære, *Tonernes Mikrokosmos* (som godt nok først blev forfattet i 1930'erne).⁹ Her skriver hun, at den melodiske bevægelse fra (b)6 til 5 symboliserer "Angst, Forpinthed, Kulde, Mørke" (Wandall 1936, 21).

Med sit musikalske narrativ understreger Griebel pointen, at det kun er tåren, der har gode stunder. Det er i gråden, som på paradoksal vis både er et produkt af sorg og samtidig er en lettelse for sorgen, at man kan finde trøst, og man må affinde sig med, at den er et grundvilkår – der bødes for ethvert forsøg på at fornægte dette.

I en anmeldelse af en koncertaften med den venezuelanske klavervirtuos Teresa Carreño og den svenske sopran Ellen Gulbranson blev Griebels "Det bødes der for" særligt fremhævet, idet "den gjorde Lykke og blev givet da capo", mens det dog også blev bemærket, at den var "lidt vel bredt deklamerende i Forhold til Æmne og musikalsk Indhold".¹⁰ At Griebel har været meget tydelig i sin behandling af musik og tekst kan der ikke herske tvivl om, men sangen skildrer også en mere subtil bevægelse af et subjekt fra fornægtelse til forsoning. Denne bevægelse flugter med den i digtanalysen fremhævede bevægelse fra det generelle til det vedkommende. Tilsammen giver bevægelserne indtryk af et subjekt, som gradvist indser og affinder sig med realiteterne.

Jeg har allerede argumenteret for min tolkning, men vil slutteligt opsummere den med en schenkeranalyse af de fire strofers mellemgrund (se Eksempel 11). Dette er ikke stedet at indføre grundigt i schenkeranalyse, og formålet er ikke her at fremhæve en underliggende *Ursatz* i Griebels musik, men mellemgrundsanalyserne er brugbare til at vise en slags kort "synopsis" for hver strofe. Sammenlignes de med hinanden, ser man tydeligt den gradvise forsimpning af det harmoniske forløb – en forsimpning, som symboliserer subjektets gradvise forsoning med realiteterne.

9 Der findes et eksemplar fra 1936 på Musikmuseet og et andet eksemplar fra 1939 på Det Kgl. Bibliotek. De er en anelse forskellige og er begge håndskrevne af Griebel selv.

10 *Nationaltidende*, 2. november 1893 (usign.).

SANG 1-2/2021

Takt: 5 7 8 9 10 11 12 13 15 16

5 3 2 1

(B♭: 3 2)?

Modulation til B♭-dur? Nej! G-dur? Nej! Endelig kadence i G-mol? Nej! Endelig kadence i G-mol!

T (B♭: S D₄⁶ D₄⁵) D₄ Tv (D)[♯] Sn ØD₅⁹ D₄⁶ ØD₅⁹ "D₄⁶" DD D T

T (D)[♯] PD D T

20 21 22 23 24 25 26 27 28 31

5 4 3 2 1

(B♭: 3 2)?

Modulation til B♭-dur? Nej! F♯ = E♯ (Ingen G-dur)

T (B♭: S D₄⁶ (DD) D₄⁵) D₄ T Sn ØD₅⁹ D₄⁶ T

T PD D T

35 37 38 39 40 41 42 43 46

5 4 3 2 1

(Ingen indikation af B♭-dur) Halvslutning i T forbales kort (Ingen indikation af G-dur, da lille septim er præsent fra starten)

T S⁶ D₄⁷ D₄⁵ D₄⁻⁷ (D)[♯] Sn ØD₅⁹ D₄⁶ T

T (D)[♯] PD D T

50 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63

5 6 5 // 3 2 1

Ingen modulationer eller indikationer af andre tonearter. Den vante struktur falder fra binanden, og halvslutningen antydes kun. 5-6-5 (d-es-d) fremhæves frem for 5-4-3-2. Efter afbrydelsen begyndes på ny fra 3

T S D₄⁻⁷ (D)[♯] Sn ØD₅⁹ D₄⁶ T DD₄⁵ D T

T (D)[♯] PD D T

Eksempel 11: Sammenlignende overblik over de fire strofer.

Bibliografi

- Brincker, Jens, uden dato. "Tekla Griebel Wandall". *Komponistbasen*. Set 15. december 2020. <https://komponistbasen.dk/node/1512#1>.
- Caplin, William. 2014. "Topics and Formal Functions: The Case of the Lament". I *The Oxford Handbook of Topic Theory*, redigeret af Danita Mirka, 415-452. New York: Oxford University Press.
- Cutler, Timothy. 2009. "On Voice Exchanges". *Journal of Music Theory* 53 (2): 191-226.
- Dahlerup, Elisabeth. 2003. "Tekla Griebel Wandall (1866-1940)". *Dansk Kvindelig biografisk Leksikon*. Set 15. december 2020. <https://www.kvinfo.dk/side/597/bio/957/origin/170/Cow/>.
- Grabner, Hermann. (1944) 1974. *Handbuch der funktionellen Harmonielehre*, 7. udg. Regensburg: Gustav Bosse Verlag.
- Hvidtfelt Nielsen, Svend. 2015. "Hvem er altereret? Historisk motiveret argument for en kopernikansk vending i funktionsteorien". *Danish Musicology Online* 7: 5-46.
- Jacobsen, Jens Peter. 1875. "Det bødes der for". I *Flyvende Blade*, redigeret af Vilhelm Møller, 10. april 1875.
- Jensen, Lisbeth Ahlgren. 2007. *Det kvindelige spillerum: Fem kvindelige komponister i Danmark i 1800-tallet*. København: Forlaget Multivers.
- Kirkegaard-Larsen, Thomas Jul. 2020. "Analytical Practices in Western Music Theory: A Comparison and Mediation of Schenkerian and Post-Riemannian Traditions". Ph.d.-afhandling. Aarhus Universitet.
- Louis, Rudolf og Ludwig Thuille. (1907) 1927. *Harmonielehre*. 9. udg. Stuttgart: C. Grüniger.
- Maler, Wilhelm. 1975 [1931]. *Beitrag zur durmolltonalen Harmonielehre*. 8. udg. Leipzig: F. E. C. Leuckart.
- Mosley, David L. 1995. "Peirce's 'Ground' and 19th-Century Lieder". I *Musical Signification: Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music*, redigeret af Eero Tarasti, 413-421. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Rothstein, William. 1989. *Phrase Rhythm in Tonal Music*. New York: Schirmer Books.
- Schmitz, Eugen. 1911. *Harmonielehre als Theorie, Ästhetik und Geschichte der musikalischen Harmonik*. München: Verlag der Jos. Kösel'schen Buchhandlung.
- Schreyer, Johannes. (1903) 1911. *Lehrbuch der Harmonie und der Elementarkomposition: Neue, vollständig umgearbeitete Ausgabe der 'Harmonielehre'*. Leipzig: Carl Merseburger.
- Suurpää, Lauri. 2014. *Death in Winterreise: Musico-Poetic Associations in Schubert's Song Cycle*. Bloomington: Indiana University Press.
- Wandall, Thekla Griebel. 1915. *Rigmor Vording*. København: Laurits Eibys Forlag A/S.
- Wandall, Tekla Griebel. 1936. *Tonernes Mikrokosmos*. Udgivet manuskript, Musikmuseet, MMCCS arkiv 168.

Det bødes der for

Tekst: J. P. Jacobsen

Musik: Tekla Griebel
Nodeedition: Thomas Jul Kirkegaard-Larsen

Sostenuto. mf

Det

5
bø - des der for i lan - ge Aar, som kun var en stak - ket Glæ - de; det

9
smi - ler man frem i en flyg - tig Stund, man bort kan i Aar_ ej græ - de. Der rin - der

13
Sorg, rin - der Harm af Ro - ser rø - - - de.

mf *f* *mp* *p* *cresc.*

The musical score is written in 4/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The score is divided into four systems. The first system shows the beginning of the piece with a *Sostenuto* tempo marking and a *mf* dynamic. The second system starts at measure 5 and includes the lyrics 'bø - des der for i lan - ge Aar, som kun var en stak - ket Glæ - de; det'. The piano accompaniment features a *mf* dynamic, followed by a *f* dynamic and then a *p* dynamic. The third system starts at measure 9 and includes the lyrics 'smi - ler man frem i en flyg - tig Stund, man bort kan i Aar_ ej græ - de. Der rin - der'. The piano accompaniment includes dynamics of *mf*, *dim.*, *mp*, and *p*, with a *cresc.* marking. The fourth system starts at measure 13 and includes the lyrics 'Sorg, rin - der Harm af Ro - ser rø - - - de.'. The piano accompaniment includes dynamics of *mf*, *f*, and *mp*.

FORNÆGTELSE OG FORSONING I TEKLA GRIEBELS "DET BØDES DER FOR"

2

17

mf

Der a - ges paa Lyk - kens gyld - ne Hjul saa

cresc.

mf

22

fast at En in - tet san - ser; men Sor - gens træl-som-me tun - ge Læs, det

f

Red * *Red* * *Red*

26

ven - ter os dog naar vi stand - ser. Der rin - der Sorg, rin - der Harm af

cresc.

29

Ro - ser rø - - - de.

dim.

pp

*) Forslagsnoden skal formentlig læses i F-nøgle som f, ikke som d; jeg reproducerer her noden, som den er trykt.

33

p

Der le - ves i Lyst som

36

halvt i Drøm, men Sor - gen har in - gen Drøm - me: med vaag - ne Øj - ne den paa dig ser,

f

41

Øj - ne som su - ge - nde Strøm - me. Der rin - der Sorg, rin - der Harm af Ro - - ser

ff

45

rø - - - de.

FORNÆGTELSE OG FORSONING I TEKLA GRIEBELS "DET BØDES DER FOR"

49

Ej Smi - let vil ly - se din Dag i Seng, men Taa - ren har go - de

53

Stun - der; thi Smil er Glans kun af det, der er, Graad, Skyg-gen af det, der gik

58

un - - - der. Der rin-der Sorg, rin-der Harm af

61

Ro - - - ser rø - - - de.

*) I det trykte forlæg mangler et opløsningstegn for c i sidste fjerdedel, takt 49, som her er tilføjet.

**) I det trykte forlæg er halvnoden i takt 62 angivet som en fjerdedelsnode; det er her tilpasset taktart og de øvrige strofer.

Abstract

Denial and reconciliation in Tekla Griebel's "Det bødes der for"

This article is a close analysis of Tekla Griebel's song "Det bødes der for". The analysis serves three purposes: First, I intend to highlight motivic, tonal, harmonic and other structural remedies with which Griebel underlines a subtle development in J.P. Jacobsen's poem; she does this by setting the voice as a subject that constantly denies the sorrowful realities – represented by the piano – before the subject finally resigns in painful reconciliation. Second, as the first-ever analytical study of a work by Tekla Griebel, the article serves to give a glimpse of this forgotten Danish composer for whom the narrative aspects of music were at the center throughout her career. Third, the article adds a new perspective to previous studies of historical Danish women's songs (Jensen 2007) by offering a close reading of a work clearly adhering to the German Lied tradition rather than the strophic, sacred songs or folksong-inspired romances that dominate current scholarship on historical Danish women composers.

Keywords: Women Composers, Danish Women Composers, Lieder, Tekla Griebel Wandall, Griebel, Work-Concept, Structural Analysis, Narrative Analysis, Schenkerian Analysis, Harmonic Analysis

Fællessang som samklingende eufori eller social dissonans

Altså man får fællesskab ved kor, synes jeg, fordi så kan man lidt høre sådan: 'Okay, for at få det her til at virke, så har jeg brug for dig, og du har brug for mig.' Og så når man ligesom... når man rammer det perfekt, og får den perfekte harmoni, så er man sådan... Så soulbonder man lidt, hvis man kan sige det på den måde, ikke? [...] Sådan: 'Okay, vi er to stykker puslespil, der passer perfekt sammen nu.' Bare... musikvis... Lydvist. (Martin, efterskoleelev, gruppeinterview)

At synge sammen kan opleves som "soulbonding", en art social vellyd manifesteret i samhørighed og harmoni.¹ At synge sammen kan af andre opleves som en slags proforma-fællesskab. Det kan udspilles i kollektiv harmoni, hengivenhed og stort engagement, og det kan udspilles med brydende uenigheder, protester, forlegenhed og halvhjertet hviskesang. At synge sammen er et komplekst socialt fænomen, der inviterer til yderligere granskning.

På baggrund af et antropologisk feltarbejde udfolder jeg i denne artikel, hvordan sociale dynamikker kan variere i fællessang. Jeg gør analytiske nedslag i fællessangsbegivenheder fra en efterskole og et gospelkor og belyser, hvordan interaktionen mellem de medvirkende personer aktivt sætter præg på og præges af begivenhedens gang.

1 Artiklen baserer sig på resultater fra forfatterens speciale fra 2020.

Fællessang i medvind

Overordnet set synes fællessang at være omgærdet med en glansfuld aura af velgørende betydning. Forskning på området viser eksempelvis, at den fællessyngende person kan opnå bedre hukommelse (Skingley og Bungay 2010), blive mindre stresset (Sun og Buys 2012), udvide lungekapaciteten (Clift og Hancox 2001) og udskille velværehormoner (Vuust 2012). Dertil kommer, at fællessang på dansk grund især hyldest for at nære dannelsepotentiale, og, ikke mindst, at generere fællesskaber og samhørighed (se f.eks. Lassen 2020 og Rasmussen 2019).

Fællessang betragtes altså som en fælles aktivitet med potentielt gavnlige virkninger for den enkelte deltager og gruppen, hvilket hyppigt medtænkes i argumenter for at implementere kor og fællessang på arbejdspladser og i skoler. Idet den deltagende person kan opnå en målbar og faktisk *effekt* af at synge med andre, matcher forskningsfundene ydermere politisk vedtagne koncepter for læring og evaluering og fremstår derfor som en slags legitimering af fællessang (Hansen 2020, 15). At få taget til at lette, have snurrende resonanser i mellemgulvet, og hår der rejser sig på armene, idet man synger side om side, synes imidlertid at insistere på at være noget i sin egen ret og ikke kun effektuere andre følger. I denne artikel er det derfor mit sigte at dvæle ved, hvordan fællessang udspilles mellem mennesker, idet det *sker*, og ikke ved de eventuelle følgevirkninger.

Stine Isaksen, redaktør hos Sangens Hus, skriver: "Hvor selvfølgelig det end lyder, så er det vigtigt at holde sig for øje, at fællessang netop **er** fællesskab" (Isaksen 2018, 12; original fremhævelse). I sagens natur: Fællessang er kun fællessang, så længe den gøres i kor. Det sociale aspekt er uundgåeligt. Imidlertid må man være opmærksom på, at det blotte faktum, at noget gøres (læs: at der synses) i fællesskab, ikke nødvendigvis implicerer, at der er tale om et "opbyggeligt" eller "gavnligt" socialt samvær (Anderson 2017, 71-72).

Går man som jeg undersøgende til værks, vil man hurtigt erfare, at fællessangsbegivenheder kan gemme på mange modsatrettede stemninger, handlinger og følelsesudtryk, der ikke så let lader sig forene. Som enhver anden social begivenhed er fællessang mættet af kompleksitet. Der kan observeres koncentration, protester, skam, ironisering, hierarkier, gråd, hengivenhed, jubelsang, eksklusion, kedsomhed og meget andet – et virvar af følelsesudtryk og sociale dynamikker afhængig af den enkelte begivenheds kontekst og de konkrete mennesker, der former den.

At betragte fællessang, herunder lovsang, morgensang, korundervisning og gospel som et særskilt fænomen er ikke en helt uproblem-

atisk manøvre. I sidste års udgivelse af tidsskriftet *SANG* argumenterede musikpædagog Lasse Skovgaard (2020) således for, at fællessang ikke bør betragtes som én genre, men mange. Fællessang gøres i sammentømrede såvel som i flygtige fællesskaber, markerer overgange, stadfæster fællesskaber, ytrer budskaber og hylder personer og begivenheder. Mangfoldigheden er stor, genreerne er forskelligartede og formålet divergerende. Dog har de den grundlæggende sociale og kropslige præmis til fælles: Der synges, og det gøres i fællesskab. I løbet af det udførte feltarbejde har jeg tilmed været forbløffet over at se aspekter af socialt samvær, der er gået igen på tværs af de forskellige sangfællesskaber, jeg er indgået i. Aspekter som forelegenhed, kollektive stemninger, hengivenhed, skam, tryghed, tillid, eksklusion og inklusion er dukket op her og der, og vil alle på forskellig vis blive belyst i denne artikel.

Fælles er altså, at begivenhederne formes i et samspil af syngende mennesker, der engagerer sig kropsligt og sammen stemmer rum med toner, ord og bevægelser. Dette samspil udgør omdrejningspunktet i denne artikel.

Samspillet i fællessang

For at lade samspillet mellem de involverede personer være fokus for analysen, inddrager jeg den hermeneutiske filosof Hans Georg Gadamer's spil-teori, som indgår i hovedværket *Wahrheit und Methode* fra 1960 (da. *Sandhed og metode*). Gadamer betragter menneskets *spil* som en proces, hvis grundessens er en vedvarende bevægelse frem og tilbage, uden fastlagt endemål. Han sammenligner det med "lysets spil, bølgenes leg, et kuglelejes spil [og] myggenes dans" (Gadamer 2007, 103). Spillet er uden formål, det nærmest sker af sig selv, men er uforudsigeligt i sit væsen: "Således vælger den legende kat et garnnøgle, fordi det spiller med, og boldspillets udødelighed beror på boldens frie, totale bevægelighed, der nærmest af sig selv foretager de mest overraskende manøvrer" (ibid., 105).

Betragtes fællessang med Gadamer's spil-terminologi, ses det, at bevægelsen frem og tilbage sker på flere niveauer: Dels som et spil mellem deltagerne, der forskudt eller i samme nu besvarer hinanden med klingende stemmer; dels som et spil i sangens temporale udformning, hvor den ene tone eller harmoni erstattes af en ny øjeblikket efter; og dels som dynamiske udsving fra f.eks. lavmælt nasal sang til kraftfuldt gabende vibrato. Betragtes fællessang som spil, forstås det altså i kraft af sin "skeen" og ikke i kraft af eventuelle endemål og effekter.

Selvom fællessang ofte udspiller sig i en ramme af kendte handlinger – et adfærdskodeks, kunne man kalde det,² er fællessang ikke et statisk spejlbillede mellem de syngende. Den drives frem af en uforudsigelig færden, som opstår i tilstedeværelsen af de syngendes individuelle tolkninger, intentioner og handlinger, der karambolerer og potentielt fører til stemningsskift, selvforstærkning, kuldegys og latter. I dette perspektiv er fællessang foranderlig, den er i proces og dynamisk. Fællessang beror således ikke på fuldstændig ensartethed i samhandlinger, men til gengæld på aktiv deltagelse: ”For spillet opfylder først sit formål, når den spillende går op i spillet. Det er kun alvoren ved spillet, der helt lader spillet være spil, og ikke relationen til den alvor, der viser ud over spillet. Hvis man ikke tager spillet alvorligt, er man en *Spielverderber*” (Gadamer 2007, 102). I Gadamers optik betinges spillet, her fællessang, altså af, at de deltagende går op i det, og at de så at sige *giver sig hen* til dets præmisser. I den forstand sætter Gadamer spillet i subjektets sted og forstår de spillende som dem, der bringer det til fremstilling. De syngende bliver altså en slags medier, hvorigennem fællessangen tager form. Hengivenhed til spillet (eller fællessangen) implicerer dermed også muligheden for selvforglemmelse og aflastning fra tilværelsens øvrige alvorligheder (Gadamer 2007, 102-104).

Med Gadamers begrebssæt vil jeg i denne artikel således belyse, hvordan deltagerne kan bringe fællessang til fremstilling ved at give sig hen, og ligeledes, hvordan fællessang kan falde fra hinanden, hvis deltagerne nærer uvilje mod at deltage eller på anden vis ikke kan give sig hen i det fælles foretagende.

Nedenfor redegør jeg imidlertid først for, hvordan jeg har båret mig ad med at fastholde og undersøge fællessang, når den samtidigt betragtes som flygtig, foranderlig og mellem menneskelig.

Metodisk fremfærd

For at gøre dét at synge sammen analytisk tilgængeligt, betragter jeg det som *sociale begivenheder*. Den danske filosof Ole Fog Kirkeby (2013, 15) forklarer, at *begivenheden* opstår i et dialektisk forhold mellem aktører og kontekstens tilfældigheder. Derved beror begivenhedens forløb på et sammensurium af menneskers tanker og handlinger i kombination med øjeblikkets utallige mulige udfald. Begivenhedsbegrebet kan altså fungere som en indgangsvinkel til dels at forstå

2 Når fællessang f.eks. fremføres ved at blive sunget synkront fra første til sidste linje.

den sociale mangetydighed i fællessang og dels at forstå fællessang som et foranderligt samvær, der står på i flygtighed.³

Jeg anvender her betegnelsen *sangbegivenhed*. Det skal forstås som et konkret sangfællesskabs møde et bestemt sted i et begrænset stykke tid. Sangbegivenheden opstår, når folk samles, og ophører, når fællesskabet opløses. Sangbegivenheden favner derfor også al den sociale interaktion, der udspilles imellem og under sangene.

For at forstå fællessangs foranderlighed og mellem menneskelige udspiring, tilgår jeg det med samtidighed og sanselighed ved konkrete sangbegivenheder. I efteråret 2018 foretog jeg således et tre måneder langt antropologisk feltarbejde, hvor min hverdag bestod i at tjekke ind og ud af forskellige fællesskabers sangbegivenheder. Med min lydoptager tændt og min notesbog parat fulgte jeg morgensang og korundervisning på en efterskole, ugentlig øvning i et gospelkor, lovsang i en baptistkirke og forskellige fællessangsarrangementer på et plejehjem. Hvert sted bestræbte jeg mig på at deltage på linje med de øvrige. Jeg involverede mig socialt og sang og bevægede mig så vidt muligt som folk omkring mig, alt imens jeg aktivt registrerede og observerede interaktioner, gestik, mimik, positioner, lyde, stemninger og stemningsforandringer. Gennem deltagende observation ønskede jeg på den måde at opnå en kropsligt funderet indsigt i, hvad der var på færde (Madden 2010, 16). Hvordan føles det f.eks. at stå op og synge i to timer i træk; at være den eneste, der ikke kender en sang; at blive integreret i et sangfællesskab eller at blive distraheret af ironiserende deltagere? Jeg fik således en sanselig og erfaringsbaseret indgangsvinkel til at forstå de sociale dynamikker, foranderligheden, stemningerne og de vilkår, der kan være gældende. Jeg skriver mig dermed ind i en grundlæggende fænomenologisk tilgang, hvor jeg tager udgangspunkt i min egen kropslige og reflekterende tilstedeværelse (Merleau-Ponty 2016, vii). Med ønsket om at søge nye indfaldsvinkler og afdække divergerende holdninger supplerede jeg observationerne med 12 semistrukturerede interviews (Staunæs og Søndergaard 2005, 56; Rubow 2010, 234-235) og tre fokusgruppein-

3 Fællessang kan indenfor antropologien også oplagt betragtes ritualteoretisk ved hjælp af f.eks. Victor Turners (1967) teori om liminalfasen. Inden for denne teori gennemgår de deltagende individer en transformation i kraft af ritualen. Undervejs sker en slags udligning i hierarki, mens deltagerne befinder sig et sted "betwixt and between" – eksempelvis som hverken ung eller gammel, mand eller kvinde. Jeg er imidlertid mere optaget af, hvordan fællessang opstår i mødet mellem konkrete mennesker, der som handlende individer aktivt tolker, agerer, præger og præges af begivenheden. Jeg lægger derfor vægt på det handlende og aktivt indvirkende individ og har således valgt at betragte fællessang som en begivenhed frem for et ritual.

interviews (Halkier 2008, 40). Her fik jeg mulighed for at høre forskellige oplevelser og holdninger og blev betroet personlige skildringer omhandlende bl.a. stemmeskam, frustrationer og glæde forbundet til fællesskabet og sangen.

Ved aktivt selv at være til stede og deltage, at observere og engagere mig socialt i konkrete sangbegivenheder, kombineret med interviews og samtaler med de involverede personer, har jeg således opnået en forståelse for, hvordan samspillet mellem mennesker kan tage sig ud på forskellig vis i fællessang.

Nedenfor analyseres først sociale brydninger i fællessang, hvorefter et forstyrrende element som *forlegenhed* præsenteres og gennemgås. Herefter udfoldes, hvordan samspillet så at sige kan "redde" i kraft af forlegenhedshæmmende strategier, og slutteligt analyseres, hvordan fællessang kan melde sig som komplet social resonans. De kommende afsnit vil dermed gennemløbe en art crescendo fra broget uenighed til kollektiv højstemthed.

Sociale dissonanser i sangbegivenheden

Nogle enkelte drenge havde stillet sig helt oppe i front, stod med ranke rygge og hele opmærksomheden fremadrettet. De sang af karsken bælg og markerede med en vis stolthed de højeste toner i deres understemme. Andre af drengene stod længere tilbage, tjattede lidt til hinanden, kiggede pinagtigt rundt og ned, én helt rød i kinderne. Tilsyneladende havde de piger, der var vant til at synge, som turde synge højt og til, stillet sig i soprangruppen. Alterne var sværere at høre, og Michelle bad dem om at synge mere til. [...] En pige bevægede sig rundt blandt de forskellige stemmer og betroede mig, at hun ikke følte sig hjemme blandt hverken pige- eller drengestemmerne. (Felt-note, kortime, efterskolen)

På efterskolen var fællessangsseancerne en broget samhandling. Når korundervisningen satte i gang, opstod mange forskelligartede optrin, reaktioner og halvskjulte handlinger. Der var noget på spil for eleverne. Som det fremgår af ovenstående feltnoteuddrag, var der stor forskel på elevernes deltagelsesgrad og deltagelsesmåde. Foruden de få drenge, der stod i front, og de engagerede piger i soprangruppen fremstod mange elever ubekvemme i sangbegivenhederne. Mange sad ved morgensamlingen i en knuget position over sangbogen, idet de halvhjertet deltog med hviskesang og nedslåede blikke; andre reagerede forfjamsket, rødmede, eller – som eleven i ovenstående ud-

drag – bevægede sig forvildet rundt mellem de forskellige stemme-grupper. Atter fremstod nogle elever decideret afstandtagende. Disse elever pjattede og ironiserede over sangen, protesterede højlydt eller fandt på at svare med forvrænget stemme på vegne af deres pjæk-kende kammerater under det indledende navneopråb. På kreativ vis fandt de derudover på stilfærdige, men tydelige måder at skilte med deres afstandtagen, for eksempel ved konsekvent at lade sang-bogen forblive lukket, foregive at sove, have hovedtelefoner på eller simpelthen forlade lokalet. Ud fra elevernes deltagelsesmåde, eventuelle ikke-deltagelse, kunne jeg således groft inddele dem i tre grup-per: de engagerede, de semi-deltagende og de afstandtagende elever.

Dårlig morgensang, det er lig med så'n, hvis der er dårlig stemning, altså fordi god morgensang er god stemning, ikk'? Og dårlig stemning, det kan godt komme, hvis nu nogen får lov til at sidde og grine eller snakke. [flere samtykker - "hmm"]. Det kan jeg i hvert fald fornemme, at hvis ikke der er... der er... styring på nogen, som man ved kan... kan, øh, i sin kontaktgruppe, som man nu sidder i, komme til at grine, som kan være lig med grine af andre, eller... grine af selve indholdet, så kan det godt gå hen og være dårlig stemning lig med dårlig morgensang. Altså, hvis man skal finde på noget, som er dårligt ved morgensang. (Lærer, fokusgruppe, efterskolen)

Efterskolelæreren påpeger her, hvordan de afstandtagende elever kan forårsage en dårlig stemning, der så at sige *ødelægger* morgensangen for de andre. Ifølge denne logik kan dårlig stemning virke som en deltagelsehæmmende begrænsning i sangbegivenheden. Fællessangen bliver derved *ikke* udspillet med samklingende fælles intention, men fremføres som et hakkende, broget og for nogen anstrengende foretagende. Der bliver modspil til det, der var ment som et samspil. Gadamer betegner den, der ikke indlader sig på dette "spils" præmisser som *Spielverderber* – "spilfordærver" eller "spilødelægger" (Gadamer 2007, 102). Er samspillet ikke-eksisterende, nedbrydes foretagendet ganske enkelt (ibid., 107). Ud fra lærerens udsagn kan de afstandtagende elever altså kategoriseres som *Spielverderbern*. De tager ikke fællessangen alvorligt, de *ødelægger* den. Gennem interviews med nogle af disse afstandtagende elever fandt jeg en genspejlet frustration over lærernes håndtering af sangbegivenhederne. Især udtrykte de forundring og modvillighed over for sangbegivenhedernes fordring om ufrivillig deltagelse. De beskrev det som "påtvungen" undervisning, hvor lærerne, som bestemte slagets gang, prægede sangbegivenhederne med rigiditet og tunge forventninger:

Tim: Jeg synes i starten, der fik vi bare at vide, at det sådan ville styrke vores fællesskab. Det ved jeg ikke om det gør. Det er okay, men jeg synes ikke man bliver tættere af det. Overhovedet.

Silja: Nej. Det er nok lidt det samme jeg tænker

Lukas: Ja, præcis [...], så folk udefra kommer og siger, 'nå, nej, hvor hyggeligt, de sidder og synger', men når man faktisk deltager i det er det lidt et skrækshow.

Silja: Ja, altså så'n... Man skal *virkelig* tage det seriøst. Nogle gange når I drenge fjoller lidt...

Lukas: Ja, synger lidt for *højt* med, så bliver vi bare... [smælder hånderne ned i den anden hånd]

Silja: Ja, altså det er bare sådan, det ved jeg ikk', lidt uanset hvad I gør, så... ja...

Lukas: Ja, og hvis vi lader være med at sige noget, så er det bare sådan, 'Hey! I skal altså synge med nu, for det handler om jeres fremtid og pensum.'

Silja: Ja, så'n, det er meget stramt. (Silja, Tim og Lukas, fokusgruppeinterview, efterskolen)

Elevernes tolkning sætter lærerne i en dominerende position, hvor fællessangen mister karakter af at være "legende let" for i stedet af blive præget af alvor og pligt. De fremhæver en frustration over "at villes for meget med" i kraft af lærernes underliggende værdier om korrekt deltagelse og forventninger om et bestyrket fællesskab. Idéhistoriker Steen Nepper Larsen (2018, 26) skriver: "har man ingen indflydelse på, hvad der villes med én, så virker det næppe særligt motiverende endsige dragende, når andre vil alt for meget med én. Ligger pensummet og arbejdsformen fast, bliver man alt for let reduceret til et tandhjul i en stor nærmest selvkørende maskine." Tilsvarende føler eleverne sig tilsyneladende ikke inviteret til at byde ind og agere som medspillere, men tilsidesat af lærerne, hvorved de tyer til ironiserende og afstandtagende strategier. Frem for alt undgår de derved at tage fællessangens "spil" alvorligt. Ironisk nok henviser udsagnene til, at også lærernes adfærd kan virke ødelæggende for fællessangens "spil". Hvis lærerne *heller* ikke giver sig hen, men trækker udefrakommende alvorligheder såsom pensum og pligt ind i foretagendet, mislykkes spillets karakteristiske "bevægelse frem og tilbage, som ikke har noget fastlagt endemål" (Gadamer 2007, 103).

Samspillet i sangbegivenheden kan altså undertiden fremstå skurrende og uforenelig. Giver de tilstedeværende sig ikke hen til fællessangen, vil den miste sin karakter af spil. Derfor kan de afstandtagende elever såvel som lærerne fra hver sit perspektiv betragtes som *Spielverderbern*. I mine feltobservationer syntes det dissonerende samvær ofte at vise sig som forlegenhed blandt de tilstedeværende.

Forlegenhedens forstyrrende indgreb

Elevernes fremfærd i sangbegivenhederne, hvor ironisering, rødmende kinder og hviskesang indgik, synes at dække over former for adfærd, der kan knyttes til en art *forlegenhed* i sangbegivenheden. Der kan naturligvis være forklaringer knyttet til individ, situation og de omgivende personer, men ikke desto mindre forekommer forlegenhed at være et gennemgående tema på tværs af begivenheder og sangfællesskaber. Noget, der ofte sammenkædes med den blottelse, der ligger i at lade sin stemme være i andres lydhørhed (Schei 2011, 90). I modsætning til det selvforbyggende, aflastende potentiale, som hengivenhed til ”spillet” ifølge Gadamer implicerer, synes forlegenhed at indbefatte en høj grad af selvbevidsthed (Gadamer 2007, 104; Jørgensen 2007, xiii). En selvbevidsthed, der kan hindre den deltagende person i at ”overgive sig” til sangen. Forlegenhed kan på den måde betragtes som potentielt ødelæggende for fællessangens spil.

Ses der nærmere på efterskoleelevernes adfærd under sangbegivenhederne, synes blottelse og blufærdighed imidlertid ikke at være dækkende forklaringer på det brogede udfald. To dominerende værdisæt, som florerede blandt eleverne, sås til gengæld at influere måden, hvorpå eleverne deltog, ønskede at deltage eller ej:

- Et værdisæt, hvor fællessang blev betragtet som sjovt og lærerigt med et præstationsfremmende og succesbringende potentiale.
- Et værdisæt, hvor fællessang blev forstået som traditionsbundet, usejt og kedeligt.

Førstnævnte værdisæt florerede blandt de engagerede elever og lærerne, og det andet værdisæt blandt de afstandtagende elever. Det andet værdisæt blev af flere elever kædet sammen med negative oplevelser fra folkeskolen, hvor erfaringen var, at ingen sang med, og at eleverne vanskeligt kunne spejle sig i teksten. På efterskolen var fællessangens værdisæt imidlertid på ny til forhandling, idet der var tale om et nyt socialt fællesskab, hvor alle kom som nye til skolen. Foruden de helhjertet engagerede elever på den ene side og de afstandtagende elever på den anden side, så dette ud til at efterlade mange med en desorientering over, hvilket værdisæt de skulle tilslutte sig. Mikrosociolog Erving Goffman (2004, 128-130) forklarer, at forlegenhed kan opstå, hvis personens adfærd ikke stemmer overens med det forventede, eller sådan som vedkommende ønsker at fremstå. Når der er flere modsatte værdier og forventninger, bliver dette yderligere kompliceret. Hvad end disse ”vægelsindede” elever valgte at synge med eller ej, kom de uundgåeligt til at bryde

med det ene værdisæt. Derved fulgte risikoen for forlegenhed kontinuerligt igennem sangbegivenhederne. De elever, der optræder forlegne i sangbegivenheden, som f.eks. den tidligere omtalte elev, der vandrer hvileløst frem og tilbage mellem stemmegrupperne, den rødmende tenor eller de hviskende alter, skal altså ikke nødvendigvis forstås som ”ofre”, der udsættes for vurderende blikke af de ”dygtige” elever og af lærerne. Forlegenheden kan lige såvel opstå ved at bryde med det seje; ved faktisk at synge med. Der kan være tale om en meget bevidst forståelse af sangbegivenhedens underliggende idealer og værdier og et tilhørende ubehag over ikke at kunne eller ønske at efterleve disse, men dog bestandigt at skulle gøre det. Divergerende idealer og værdier i sangbegivenheden kan altså vise sig som et uforeneligt og fragmenteret samspil.

Forlegenhed kan hæmme muligheden for at give sig hen i fællessangen og kan dermed forstås som et forstyrrende element i de involveredes samspil. Forlegenhed synes på den måde ikke kun at være en reaktion på, men også en årsag til dissonerende samspil i sangbegivenheden. Imidlertid må de deltagendes adfærd forstås i lyset af sangbegivenhedens eventuelle modsatrettede værdier og idealer. At betragte tilstedeværelsen af forlegenhed i sangbegivenheder giver altså et indblik i fællessangens til tider temmelig komplekse samspil. I forlængelse heraf belyser det følgende afsnit, hvordan strategier til at mindske forlegenhed i begivenhederne kan ”redde” samspillet.

Forlegenhedsundvigende strategier

Forlegenhed var imidlertid ikke kun noget, der knyttede sig til efterskolen. I baptistkirken hørte jeg beskrivelser af forlegenhed knyttet til lovsang, og i det øvede gospelkor indgik forlegenhed f.eks. i opvarmende øvelser som den følgende:

Ruth: ”Er I med på en gang call?”. Hun starter selv og lader den løbe rundt i kredsen, som vi endnu står i. Hver især byder vi ind med en improviseret frase, som resten af koret skal gentage – call, response. [...] Jeg mærker nervøsiteten stige i mig, da runden nærmer sig mig. Svedige hænder og pulsen, der dunker i min krop. Jeg kan se, at jeg ikke er den eneste, der bliver påvirket undervejs. Folk tager det seriøst. Mange giver frasen hele armen. For nogle kikser det lidt, for andre virker det fuldstændigt indøvet og professionelt. De er på, de er in spot, det øjeblik, den improviserede frase udspiller sig. Nogle glemmer tiden, mens de improviserer, og kommer til at overskride frasens planlagte varighed. Dette får korets respons til at blive usik-

ker og forskudt, og da hele koret er involveret heri, bliver det meget tydeligt. (Feltnote, gospelkoret, opvarmning)

En gennemgående strategi for at mindske forlegenhed i sangbegivenhederne var at fremme en tryk atmosfære for de syngende. I modsætning til den dårlige stemning, som den ovenfor citerede efterskolélærer fremhævede som hæmmende i sangbegivenheden, fremstod god stemning som *deltagelsesfremmende*. Den fænomenologiske filosof Gernot Böhme (2006, 21) hævder, at et rums stemthed nærmest smitter: er rummet dystert, føler vi os dystre; er stuen hyggelig, føler vi os hyggeligt til mode. Samtidig forklarer han, at atmosfærer genereres af tilstedeværende aktører og faktorer såsom lyde, lugte og stedets udformning (ibid., 3). De tilstedeværende personer kan altså aktivt betone rummets stemthed. Således arbejdedes der i sangbegivenhederne på at skabe en atmosfære, der lod folk løsne op og skabe betingelser for at give sig hen (Schei 2011, 101). På efterskolen forekom lærerne at fremme en sådan atmosfære ved adskillige gange at rose og anerkende elevernes præstationer, mens det i gospelkoret snarere fremstod som et kollektivt anliggende. Her sås koret meget konsekvent tiljuble hinandens præstationer, udelukkende at give konstruktiv kritik, og tildele gensidig opbakning til kormedlemmer, der delte personlige anekdoter i plenum.

Desuden havde koret en vigtig sammenhængskraft i det fysiske samvær. Øveaftenen indledtes eksempelvis med uddeling af kram til alle (også til nye, udefrakommende personer) og afsluttedes med at stå i ring med hinanden i hænderne. Koret afstedkom på den måde en tillidsfuld atmosfære, der lod dem give sig fuldstændigt hen i sangene. Atmosfæren syntes at blive fremelsket, fordi det blottede følelsesudtryk fremstod som et vigtigt ideal og som en måde at opnå autenticitet i sangen på. Gensidig tillid var derfor en forudsætning for succesfuld social og lydlig præstation, som Rita påpeger i det følgende:

Krammekulturen er enormt vigtig og en fantastisk god lim for fællesskabet, men også for det musikalske. Når man føler sig værdsat, så er der plads til alt, og derfor kan man synge frit. Derfor bliver det samlede musikalske udtryk langt højere. (Rita, interview, gospelkoret)

Denne *krammekultur* var dog ikke for alle. Foruden nogle få kormedlemmer, der ofte kom for sent for at undgå ”krammeritualet”, blev jeg fortalt, at folk, der ikke kunne leve op til den fysiske og åbenhjertige omgang, efterhånden sorterede sig selv fra. Koret bevarede derved en stærk sammenhængskraft, fordi krammekulturen groft sagt frem-

stod uimodsagt. Imidlertid kom krammet til at indebære en dikotomisk følgevirkning (jf. Goffman 2004, 189-190):

- Krammet som fællesskabende, tryghedsforvarende og anerkendende markør.
- Krammet som ekskluderende, krænkende markør.

Den inkluderende og helt konkret omfavnende adfærd kom ironisk nok til at virke ekskluderende for dem, der ikke kunne leve op til den normative omgang. I modsætning til efterskolens fragmenterede og divergerende adfærd og værdisætninger, bevarede koret altså en fuldkommen ensretning. Alle fulgte den ”bestemmende regel eller mønster”, eventuelle *Spielverderbere* indordnede sig eller forduftede, og derved præsterede koret at bevare en høj grad af hengivenhed og at få *spillet* til at lykkes (jf. Gadamer). Hvordan fællessang kan udformes som et sådan resonerende samspil, der kan kulminere i en slags kollektiv eufori, udfoldes i det følgende og afsluttende afsnit.

Samvær i fællessang som komplet resonans

Man bliver jo skubbet i en retning, fordi man er en del af et kor. Den der sådan kraft der sker. Man kan jo ikke lade være med at synge dynamisk, synge stille, når andre synger stille... altså sådan... Man bliver jo påvirket af... ja, der er en eller anden kraft omkring én [...] Jeg føler det lidt som en bisværme eller når der er sort sol, ikk'? [...] det er sådan en meget organisk kugle, som sådan ruller lidt rundt i lokalet, man følger hinanden og... der er sådan en helt særlig summen og stemning [...] Vi er jo hver vores spiller og brik, men samlet set er vi bare en enhed. [...] Man bliver draget af det, der sker. Så jeg tror energien kommer sådan ret... underbevidst føler jeg lidt, fordi jeg kan stå og synge en sang, men kan jo mærke at tonerne påvirkes af, hvordan de andre synger tonerne [...] Nogle gange kan jeg tage mig selv i at stå med min hånd oppe, og synge en eller anden lang tone, og sådan: 'Hvad pokker laver den hånd deroppe?!' Jeg har ikke lige sådan... Men den *er* der bare. [...] Det sker bare. Det er sådan en eller anden form for affekthandling, hvor man følger... bliver draget af musikken, ikk'? Sådan hengivenhed til det, tænker jeg. (Bo, interview, gospelkoret)

Bo forklarer her, hvordan han oplever at blive draget i en retning af ”den kraft, der sker”, når han synger sammen med de andre korsangere i gospelkoret. Han beskriver det som ”affekthandlinger”, hvor han pludselig kan opdage sin hånd i en hævet gestikulation og mær-

ke de andres stemmeføring påvirke hans egen. Koret bliver som et hele, en nærmest organismelignende enhed, hvor sangernes stemmer og bevægelser griber ind i hverandre, spejles og forbindes som kæder af syngende individer.

Bos refleksioner kan kobles til dét, den engelske antropolog Tim Ingold (1993, 160) betegner som *resonans* – et samtidigt, gensidigt engagement i et praktisk samvær. Det er et slags samarbejde, hvor samtidighed og engagement står som altafgørende. Man kan tænke på samarbejdet om en tomandssav eller musikeres samtidige opmærksomhed mod hinanden, instrument og dirigent. Tøver den ene eller viger engagementet, risikerer foretagendet at mislykkes. I Ingolds terminologi skal graden af resonans derfor forstås som det, der afgør, hvorvidt det praktiske samvær kan betragtes som succesfuldt eller ej (Ingold 1993, 160).

Det samvær, Bo beretter om i gospelkoret, synes at vidne om en høj grad af resonans: Sangerne følger hinanden i dynamik, og de reduceres til en slags brikker, hvor ”det fælles” er det afgørende. Han må ty til beskrivelser af naturfænomener som sort sol og bisværme for at forklare den kollektive henførende oplevelse.

I lighed med Gadamers forståelse af menneskets spil som noget naturligt forekommende, hvis essens findes i dets ”spillen”, beskriver Bo korets fællessang som en ”rullen rundt”, en ”summen” og en ”energi, der drager”. Skal de deltagende individer da forstås som medierende medspillere, der nærmest uden vished derom drages ind i en særlig adfærd og stemning? Nej, det ville være at overse fællessangens nødvendige dialektik, hvor deltagerne ikke kun drages, men også drager. Derfor skal der her vies plads til at betragte deltagerne som aktive medskabere af sangbegivenhederne – som *aktører*.

På et tidspunkt får jeg øje på en hvid snor, der ligger ved et par af tenorerne, som jævnlige fingerer med den. Koret stemmer i ved en særligt energisk sang. De har taget den forfra, og det i sig selv giver koret energi. [...] Den ene tenor tager snoren op, og begynder at hoppe over den som var det et sjippetov. Snoren er på længde med et langt snøreband, og da han selv er høj, må han bøje sig langt ned, for at lykkes med at hoppe over den samtidig med, at han har fat i hver ende. Der er så meget energi og bevægelse i koret, at denne ellers bemærkelsesværdige handling, på en måde udspiller sig umærkeligt. Ingen kommenterer det og ingen tænker tilsyneladende særligt meget over det. Koret klapper og rokker og synger ’We got to praise him – the spirit is high!’. (Feltnote, øvning, gospelkoret)

Hvordan kan man som en høj midaldrende mand slippe forholdsvis ubemærket afsted med at sjippe foroverbøjet i et snørebånd i et ellers andægtighedsinviterende kirkerum? Svaret skal findes i den atmosfære, som det opstår i – og skaber. I korets voluminøse adfærd med udtryksfulde gestikulationer, åbne ansigter og kraftfulde sangpræstationer bliver tenorens ”sjipper” mindre mærkværdig. Koret omdanner simpelthen rummet fra at være tyst og andægtigt til at være bramfrit og lydmættet.

”Ved at betragte kroppen i bevægelse ser man lettere, hvorledes den bebor rummet (og tiden for øvrigt), fordi bevægelsen ikke kun underkaster sig rummet og tiden, men aktivt tager dem på sig,” sådan skriver kropsfænomenolog Maurice Merleau-Ponty (2016, 47). Når kormedlemmerne vugger, dvæler ved en spændingsmættet harmoni, inden den forløses i tonika, synger ”Pray for me!” med hinanden i hænderne, eller sjipper i ren eufori, mærkes det, hvordan aktørerne aktivt bruger og omdanner det oplevede rum og tid i præstationen. I fællesskab formår de således at stemme rummet i en særlig atmosfære, der igen virker dragende på Bo og de øvrige kormedlemmer (jf. Böhme 2017, 140). Gennem sangen skaber kormedlemmerne en atmosfære, der fylder rummet med en særlig følelsesmættet stemning i nuet. De formår så at sige at ”piske en stemning op”, idet de giver sig hen til det fælles ”spil”, og i komplet resonans indvirker rummet med følelsesmæssig udtryksfuldhed.

Afrunding

Gospelkorets resonerende samspil, som lod korsangerne give sig hen i sangen og følge dynamikker i selvforfølgende øjeblikke, står som et eksempel på et sangfællesskab, der netop formår at opnå resonans. De er øvede og velvillige og ønsker at indgå i sangbegivenheden med engagement. Besøger vi efterskolen, et helt andet sangfællesskab, ses det, at begivenhederne kan udløse vrangvillighed og af og til efterlade indtrykket af et mere dissonerende end resonerende samvær. Samspillet er altså divergerende afhængig af sangfællesskab og de konkrete mennesker, der indgår heri. Det kan ændre sig undervejs, afskrække eller drage, forme sig i kollektiv hengivenhed eller broget uenighed. Tilbage står en vished om fænomenet fællessang som knyttet til mennesker, fællesskab, forventninger og værdier, der potentielt kan virke inkluderende og fællesskabende og potentielt ekskluderende og forlegenhedsfremmende. Betragtes fællessang i sin kontekst og med lydhørhed for deltagernes eventuelle diverge-

rende opfattelser, åbnes der altså for en mere nuanceret forståelse af fællessang som ikke altid socialt opbyggelig, men som et værdiladet, forskelligartet og dynamisk fænomen, der løbende former og formes af konkrete mennesker.

Bibliografi

- Anderson, Sally. 2017. "Socialitet. Samværrets flertydighed". I *Pædagogisk antropologi: Tilgange og begreber*, redigeret af Eva Gulløv, Gritt B. Nielsen og Ida Wentzel Winther, 71-89. København: Hans Reitzels Forlag.
- Balsnes, Anne Haugland. 2009. *Å lære i kor: Belcanto som praksisfelleskap*. Ph.d.-afhandling. Oslo: Norges Musikkhøgskole.
- Baunvig, Katrine Frøkjær. 2020. "Forestillede fællesskabers virtuelle sangritualer". *SANG* 1 (1): 40-45. https://03583923-05f2-4731-8b44-d034249b9c09.filesusr.com/ugd/f86cf3_b31762c066684098b1b282f7a7526d0b.pdf.
- Böhme, Gernot. 2006. *Architektur und Atmosphäre*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- . 2016. *The Aesthetics of Atmospheres*. Abingdon: Routledge.
- . 2017. *Atmospheric Architectures: The Aesthetics of felt Spaces*. London: Bloomsbury Academic.
- Clift, S.M. og Hancox, G. 2001. "The Perceived Benefits of Singing: Findings from Preliminary Surveys of a University College Choral Society". *The Journal of the Royal Society for the Promotion of Health* 121 (4): 248-256.
- Gadamer, Hans-Georg. 2007. *Sandhed og metode: Grundtræk af en filosofisk hermeneutik*. 2. udg. København: Hans Reitzels Forlag.
- Gebauer, Line, Morten Kringelbach og Peter Vuust. 2012. "Ever-changing Cycles of Musical Pleasure: The Role of Dopamine and Anticipation". *Psychomusicology: Music, Mind, and Brain* 22 (2): 152-167.
- Goffman, Erving. (1967) 2004. "Forlegenhed og social organisering". I *Erving Goffman: Social samhandling og mikrosociologi*, redigeret af Michael Hviid Jacobsen og Søren Kristiansen, 120-134. København: Hans Reitzels Forlag.
- Gulløv, Eva, Gritt B. Nielsen og Ida Wentzel Winther. 2017. "Indledning". I *Pædagogisk Antropologi. Tilgange og begreber*, redigeret af Eva Gulløv, Gritt B. Nielsen og Ida Wentzel Winther. 7-22. København: Hans Reitzels Forlag.
- Halkier, Bente. 2008. *Fokusgrupper*. 2. udg. Frederiksberg: Samfundslitteratur.
- Hansen, Niels Falk. 2020. "Æstetikken i pædagogikken: På opdagelsesrejse mod ukendte mål". I *Æstetikken tilbage i pædagogikken: På opdagelsesrejse mod ukendte mål*, redigeret af Niels Falk Hansen, 13-18. Frederikshavn: Dafolo.
- Ingold, Tim. 1993. "The Temporality of the Landscape". *World Archaeology* 25 (2): 152-174. <http://www.jstor.org/stable/124811>.

- Isaksen, Stine. 2018. "Forord". I *Fællessang og fællesskab*, redigeret af Stine Isaksen, 9-13. Herning: Sangens Hus.
- Jørgensen, Arne. 2007. "Oversætters indledning". I Hans-Georg Gadamer, *Sandhed og metode: Grundtræk af en filosofisk hermeneutik*, vii-xxviii. 2. udg. København: Hans Reitzels Forlag.
- Kirkeby, Ole Fogh. 2013. *Eventologien: Begivenhedsfilosofiens indhold og konsekvenser*. Frederiksberg: Samfundslitteratur.
- Larsen, Steen Nepper. 2018. "Når man ikke vil villes noget med". I *Lilleskolernes sammenslutning: Lilleskolernes årsskrift 2018*, 26-27.
- Lassen, Kiri Kim. 2020. "Fællessangen samler os som nation og folkefærd". *Avisen Danmark*, 14. april.
- Madden, Raymond. 2010. *Being Ethnographic. A Guide to the Theory and Practice of Ethnography*. Los Angeles: Sage.
- Marcus, George Emanuel. 1995. "Ethnography in/of the World-System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography". *Annual Review of Anthropology* 24 (1): 95-117.
- Merleau-Ponty, Maurice. 2016. *Kroppens fænomenologi*. 2. udg. Frederiksberg: Det lille forlag.
- Olwig, Karen Fog. 2002. "Det etnografiske feltarbejde: antropologers arbejdsmark eller faglig slagmark?" *Norsk Antropologisk Tidsskrift* 13 (3): 111-123.
- Rasmussen, Benedikte Christine. 2019. "Fællessang er noget vi giver til hinanden". *Kristeligt Dagblad*, 14. september. <https://www.kristeligt-dagblad.dk/import-fallback/faellessang-er-noget-vi-giver-til-hinanden>.
- Rubow, Cecilie. 2010. "Samtalen: Interviewet som deltagerobservation". I *Ind i verden: En grundbog i antropologisk metode*, redigeret af Kirsten Hastrup, 227-245. 2. udg. København: Hans Reitzels Forlag.
- Saltofte, Margit. 2018. "'We Want to Make it Cool to be a Choir Girl': An Anthropological Investigation of Creativity in Forming a Choir Identity". *Ethnography and Education* 13 (3): 308-321. <http://dx.doi.org/10.1080/17457823.2018.1453852>.
- Schei, Tiri Bergesen. 2011. "Kan stemmeskam overvinnes? Om helsefremmende aspekter ved profesjonelle sangeres indentitetsarbeid". *Norges Musikkhøgskole – Skriftserie fra Senter for musikk og helse* (4): 85-105.
- Skingley, Ann og Hilary Bungay. 2010. "The Silver Song Club Project: Singing to Promote the Health of Older People". *British Journal of Community Nursing* 15 (3): 135-140.
- Skovgaard, Lasse. 2020. "På vej mod en fællessangstypologi". *SANG* 1 (1): 32-37. https://03583923-05f2-4731-8b44-d034249b9c09.filesusr.com/ugd/f86cf3_1e8b5c028de5471ca93118aef419956d.pdf.
- Staubæs, Dorte og Dorte Marie Søndergaard. 2005. "Interview i en tangotid". I *Kvalitative metoder i et interaktionistisk perspektiv*, redigeret af Margaretha Järvinen og Nanna Mik-Meyer, 49-72. København: Hans Reitzels Forlag.

- Sun, Jing og Nicholas Buys. 2012. "Mental Health Promotion via Participatory Community Singing". *International Journal of Child and Adolescent Health* 5 (3): 217-218.
- Thrane, Nanna Cæcilie. 2021. "Sangbegivenheden i øjeblikkets rum: En undersøgelse af fællessang i krop, rum og tid og mellem mennesker". Speciale. Aarhus Universitet.
- Tjørnhøj-Thomsen, Tine og Helle Ploug Hansen. 2009. "Overskridelsens etik: Erfaring, analyse og repræsentation". I *Mellem mennesker: En grundbog i antropologisk forskningsetik*, redigeret af Kirsten Hastrup, 223-248. København: Hans Reitzels Forlag.
- Turner, Victor. 1967. "Betwixt and Between: The Liminal Period in Rites de Passages". I *A Forest of Symbols*, 93-111. Ithaca: Cornell University Press.

Abstract

Group Singing as Harmonic Euphoria or Social Dissonance

Group singing is in general tributed for its ability to promote well-being, different aspects of health, feelings of cohesion, and educative potentials. Now and then this perspective seems to overrule the fact that every group singing event is unique and dependent on who and in what way people takes part in it. This article explores how group singing varies depending on social interaction. Based on a multi-sited ethnographic fieldwork, which among other places was carried out at a Danish boarding school and with a gospel choir, different kinds of social interaction in group singing events are analyzed. The article finds that the interaction is sometimes dominated by divergence in behavior, participation and attitude, and sometimes by simultaneousness, harmony and euphoria. Moreover, the article illustrates how the interplay can be seen as inhibited by embarrassment, which might occur as a leak of different sets of values: the value of group singing as boring and old-fashioned and the value of group singing as funny and successful. By extension it illustrates how different strategies are used to avoid embarrassment in the interplay. The article contributes with a notion of group singing as a complex and ambiguous social phenomenon which depends on the people present and the context in which it occurs.

Keywords: Group singing, ethnography, educational anthropology, social interaction

THOMAS ARENTZEN

Livnende stoff, elementers lengsel

En nymaterialistisk inngang til Elias Blix'
dåpssalme (145)

*den guddommelige rettferdighet besynges også som alltings frelse
idet den sørger for at hver enkelthet ... opprettholdes og har sin egen plass.*

– *Dionysios Areopagiten*, De guddommelige navn VIII

Våre sanger hvisker om hvem vi er, hva vi har fore, hvordan vi forestiller oss verden.¹ Vår plagede økologi, de litt for mange lysningene i skogen, har drevet mennesker til ubehagelige erkjennelser; vi behøver et skråblikk på våre egne briller. Det kalles økokritikk, å undersøke hvorledes vi som mennesker forstår oss selv i naturen, og ikke minst hvorledes vi forstår naturen i oss selv. Denne artikkelen studerer en salme av Elias Blix (1836-1902).

Blix inntar en særskilt plass i norsk sang-kanon; den nynorske salmediktningens fader synges langt utenfor kirkas vegger (Aschim 2019; for Blix' biografi se Aschim 2008). Før hans *Nokre Salmar* ble autorisert for kirkelig bruk i 1892, hadde norske menigheter i prinsippet aldri stemt opp på landsmål (nynorsk). Snart skulle sangene inkluderes i Landstads offisielle norske salmebok, og i over et århundre har Blix-strofer inngått blant Norges mest folkekjære.

¹ Jeg vil gjerne takke en anonym fagfelle for innsiktsfulle råd og grundig lesning. Denne artikkelen springer ut av et prosjekt (2018-01130) finansiert av det svenske Vetenskapsrådet.

Denne nordnorske bondesønnen forble, i motsetning til mange store navn blant forgjengerne hans, legmann livet ut. Han fattet en poetisk interesse for skaperverkets rikdom, noe som gjør ham nokså enestående i salmesammenheng (Nicolaysen 2002). Hans kanskje aller høyest skattede tekst er en vårsalme (plassert mellom påske og pinse i Blix 1891) som kunngjør: ”No livnar det i Lundar / No lauvast det i Lid ... ” (82.1).² Sangen leser evangeliet i de nordlige årstidenes skiftninger. Den såkalte fedrelandssalmen (”Gud signe vaart dyre Fedreland”) munner også ut i en ny vår: ”No er det i Norig atter Dag / Med Vaarsol og Song i Skogen. / Um Sædet enn gror paa ymist Lag, / Det brydder daa etter Plogen.” (136.7). Typisk for Blix er de enkle men grunnleggende kontrastene: lys mot mørke, himmel mot jord, natt mot dag, liv mot død. Hverken teologisk eller poetisk utmerker han seg som spesielt original (Berggrav 1936; jf. Elstad 2002, 526). Allikevel skiller han seg ut ved å gi rom for den livskraft og destruksjon som fins også bortenfor det menneskelige.

Nymaterialister har sett en kime til de økologiske problemene i menneskers antroposentriske orientering; det fins, skulle man kunne hevde, en slags human selvgodhet som utkrystalliserer seg i den gresk-romerske antikken, i den kristne religion eller i Vestens opplyste æra.³ Begrepet ”nymaterialisme” betegner teoretiske strømninger, som gjennom en fornyet oppmerksomhet på materien søker seg bort fra kartesiansk dualisme; ved å besinne seg på stoffets og tingenes egen væren i verden vil man problematisere modernitetens kosmologiske oppdeling i handlende ånd (qua immateriell rasjonalitet) på den ene side og livløs passiv materie på den annen. Om mekanistiske verdensbilder med en antroposentrisk kjerne lar alt stoff forvitne til døde redskaper for en iverksettende rasjonalitet, mister de materielle enkelthetene (kropp, planter, dyr, elementer osv.) sin verdi, ifølge nymaterialistisk kritikk⁴ – også, vil mange mene, om den-

2 Hans salmer siteres og nummereres her etter den fjerde utgaven (Blix 1891).

3 Så sent som i november 2019 forårsaket Kjell Ingolf Ropstad (lederen for Kristelig Folkeparti i Norge) heftig debatt da han angrep miljøbevegelsen, som han anså truet et ”kristent” (antroposentrisk) menneskesyn (Hunshamar og Haugli 2019). Om kristendommen som historisk fenomen rent allment har bidratt til et mer antroposentrisk perspektiv på verden, er naturligvis et spørsmål som skulle behøve en mye mer kompleks undersøkelse, og det kan ikke ytes rettferdighet her. For to kritiske men mangelfulle drøftelser av gammel årgang, se White Jr 1967 og Næss 1991, 285-294.

4 ”Thus, rather than continuing in the classical (Cartesian-Newtonian) way of treating matter as a ’brute thereness’ in which there is a linear relationship between cause and effect – a relationship which determines the human knowing subject as the supreme cause and master over the nature it effects – new materialism not only seeks to avoid, first and foremost, any dualism between spirit/mind and matter, but also recognizes that materiality is always more than ’mere matter’” (Jones 2016, 4). Relevant for nærværende undersøkelse er også Crockett og Robbins 2012.

ne rasjonaliteten er guddommelig. Poenget i den aktuelle sammenhengen er ikke å diskutere skyld, men snarere å konstatere at sågar salmediktningen kan leses som en arena for underliggende kosmologiske spenninger. Den befinner seg, som andre religiøse uttrykk, i et felt hvor menneskets plass i verden er under forhandling, og hvor materien, også bortom menneskekroppen, tilskrives ulike roller. Hos Blix får årstider og himmellegemer, planter og tinder, mold og regn egne virkekrefter; de fungerer som agenser i skapningens dynamiske styrkeprøver. Tingene, elementene, materien eier iboende kraft (jf. Cohen og Duckert 2015a) og livner.

Eivind Berggrav påstår i sin ellers så sensible lesning av Blix at det aldri dreier seg om "Gud og naturen" som to adskilte størrelser i salmene hans: "Det er med natur-motivet som med lands-motivet, Blix lar aldri naturen ha noen egenverdi. Han maler ikke for å male natur. Ikke engang i Nordlands-sangen er fjell og fjord verdier i sig selv, men sjelelige uttrykk" (Berggrav 1936, 30). Det er som om Berggrav vil gjøre Blix til nyromantiker for hvem den skapte verden bare utgjør ekko i menneskesjelens uendelige dyp. Men dersom "Den heile Skapning stundar / No fram til Sumars Tid" (82.1), som det heter i én av Blix' mest sungne strofer, behøver ikke det å innebære, slik det har vært foreslått, at skapningen "får menneskeleg predikat" (Andersen 2002, 538). Her er ingen "sjelelige uttrykk". Snarere vet Blix, liksom Paulus, at også annet enn det menneskelige kan stunde. Hele "Skapningen stundar med Lengting etter Openberringi av Guds Born" (Rom. 8,19), som det heter i salmedikterens egen bibeloversettelse.⁵ Allskapningen har sin egen lengsel.

Jane Bennett, som står sentralt i nyere forsknings materielle vending, påpeker, at det er typisk for den sekulære moderniteten å tolke all virkekraft eller alle handlinger som uttrykk for nettopp menneskelig vilje.⁶ Blix har et interessant økologisk blikk fordi han vegrer å behandle menneskene som skaperverkets eneste egentlige agenter eller aktanter. Han beskriver naturen hinsides mennesket som alt annet enn verdiløs. Det som livner i lunder, blomstrer bortom sjelelige projeksjoner. I hans beste salmer kan en hel teologisk visjon hildre, ikke i introspektive, menneskelige syndserkjennelser, men i makters og materiers spill der ute.

Denne artikkelen handler hverken om Blix' biografi eller hans ide-

5 Blix hadde ingen fullstendig nynorsk bibeloversettelse å konsultere, men han var selv en pioner innen oversettelsesarbeidet. Utdraget er sitert fra Aschim 2008, 225.

6 "[T]here is a strong tendency among modern, secular, well-educated humans to refer such signs [of thing-power] back to a human agency conceived as its ultimate source" (Bennett 2010, 17).

ologiske profil, men om hvordan salmen ”Anden yver Vatnet sveiv” svever over vannets element og lar dåpshendelsen bli et samspill mellom vann og ånd. Det fins Blix-salmer som nok oppfattes som mer ”natur-salmer” enn ”Anden yver Vatnet sveiv”; med dens betoning av den levende, stundende materien antyder den imidlertid noe dypsindig om agenser i verden og taler innsiktsfullt om det våte element. Siden den også anvendes flittig, bidrar den fortsatt til å tolke dåpsriten for generasjoner av lutheranere.⁷

Materie og skapelse

Vann renner gjennom alt levende, som et blodomløp i det skapte. Den bibelske skapelsesberetningen forteller at ”mørke lå over dypet [i begynnelsen], og Guds ånd svedde over vannet” (1 Mos. 1,2). Tilblivelsen begynte med vann. Ifølge Mosebokas andre skapelsesberetning seiv en kilde opp fra jorda og vannet bakken innen livet skapt og Guds ånde blåstes inn i mennesket (1 Mos. 2,6).⁸ Da menneskenes ondskap senere var blitt for stor, lot Gud vann flomme over jorda og utslette livet (1 Mos. 6,17). Lignende forestillinger fantes i den greske antikken. Den første filosof vi kjenner, Thales fra Milet (ca. 625-545 f.Kr.), anså at vann var selve grunnelementet eller urstoffet i verden (Aristoteles, *Metafysikken* I 983b). Empedokles (ca. 494-434 f.Kr.) lærte siden at kjærlighet og strid mellom de fire klassiske grunnelementene (vann, jord, luft og ild) strukturerer verden, og vannet inngår dermed i spenningsrelasjoner med de andre elementene (se f.eks. Kingsley og Parry 2020). De elsker og hater hverandre.

Materielt sett består det kristne dåpsritualet av en kandidat, en font og vann. I Elias Blix’ dåpssalme viker både kandidaten og fonten til side slik at vannet får tre fram. Sangen kommer til å ligne en meditasjon over vannets element – vannet i relasjon til ånden. Mot den bibelske og kulturelle bakgrunnen setter poeten nennsomt det våte i bevegelse. Liksom begravelens rituelle ”Av jord er du kommet. Til jord skal du bli. Av jord skal du igjen oppstå”⁹ maner fram jord som et (dets grammatiske passivitet til tross) nærmest slukende element ved livets slutt, forstår Blix’ salme vannet som kreativt stoff:

7 Den er nummer 583 i *Norsk Salmebok* 2013.

8 I visse eldre bibelutgaver oversettelses dette vannet som fuktig osende damp; uansett betyr det noe som har med vann å gjøre.

9 Blix tar også opp dette temaet i sine salmer; se f.eks. 138.2.

Anden yver Vatnet sveiv,
 Liv i Løynd han lagad
 Og det store Myrker dreiv,
 Fyrste Gong det dagad.
 So vart Livet født paa Jord
 Gjennom Vatn ved Anden.
 Fram det urde paa Guds Ord
 Utan Tal som Sanden. (145.1)

Slik åpner sangen. Vi befinner oss i ur-øyeblikket, hvor liv springer ut av det hemmelighetsfulle mørket; en fødsel utspiller seg. Jordelivet spirer fra en livmor som ikke nevnes. Isteden introduseres sangens to livgivende hovedelementer: ånden og vannet. Gud er ved å skape det skapte (jf. 1 Mos 1,2).

Men dikteren sier ikke "Gud"; han sier "Anden". Skjønt "Anden" kan forstås som Den hellige ånd, har termen også en videre betydning. Ånd/ånne (liksom nynorskens "ande") betegner luft i bevegelse. Ånd(e) er kanskje ikke det samme som luft, men ikke minst i bibelsk språk går ånd, pust og vind over i hverandre; ordet "ånd(e)" beskriver drag i luften, enten det utgår fra et personlig subjekt eller ikke.¹⁰ Blix var bibeloversetter og professor i hebraisk (se Aschim 2013). Den svevende ånden i strofen må forstås som en guddommelig vind, liv i luft. Sånn sett er ikke "Anden" fullstendig immateriell, men en tynn stofflighet. Vi har en tilbøyelighet til luft-glemsel i det moderne, understreker filosofen David Abram, en tendens til å overse at både ånd og ånde handler om deltagelse i dette livgivende element, som jo ikke utgjør et fravær (vakuum), men et nærvær. I virkeligheten er luft av fullstendig grunnleggende betydning for livet, og "I cannot act, cannot speak, cannot think a single thought without the participation of this fluid element" poengterer han (Abram 2017, 225; se forøvrig 225-260).

Blix sier også "Vatnet" i singularis. Det er selve elementet vann han er ute etter; et stort ur-hav liksom fyller strofen. Salmen skuer ikke tilbake til et *ex nihilo*-mørke; det våte og det luftige fins allerede. Vannet utgjør på sin side det basale elementet som ånden rører seg mot i en nesten empedokletisk attraksjon, og det er dette som vekker poetens oppmerksomhet: tiltrekningen, sammenvinningen av ånd og vann. I dåpens bilde gjenskaper Blix skapelseshendelsen; verden fødes og fødes på ny – av vann og ånd (jf. Joh. 3,5).

¹⁰ Det gjelder det hebraiske *ruah* ('Elohim) i f.eks. 1 Mos. 1,2 så vel som det greske *pneuma* i f.eks. Joh. 3,8.

Allerede i første verselinje hvirvler ånden omkring, og den fortsetter å blåse dit den vil i de neste strofene; den sviver og driver og daler og siger. Som i en kåt dans spinner den om vannet i stadig bevegelse. Fra et nymaterialistisk perspektiv kunne man kritisere den engasjerende ånden hos Blix, for tilsynelatende røres vannet passivt av den dynamiske åndens pust, slik at dets materie etterlates fullstendig uvirksom. Tilsynelatende. Men også luft er som nevnt materie (surstoff); ånd savner ikke stofflig relevans bare fordi den er usynlig. Og den som tiltrekker seg en annen, er alt annet enn passiv.

I løynd lar dessuten Blix mer komplekse tildragelser finne sted: Livet fødes ”gjenom Vatn”; den kosmiske forvandlingen brister gjennom det våte. På sitt underspilte vis, fyller vannet en like vital rolle som ånden. Her fins, for å vende tilbake til det nymaterialistiske perspektivet, ingen klar dualisme mellom handlende rasjonelt subjekt (ånd) på den ene side og rå, livløs materie (vann) på den annen. Ånd og materie veves sammen og bevirker hverandres krusninger.

Dikteren antyder at der spirer, også hvor der ikke suser. Vannet framtrer, om man leser ham bokstavelig, som et livgivende element – like opprinnelig som ånden selv – hvorpå livets begynnelse forlitter seg.

Vann i bevegelse

Verdens elementer befinner seg alltid på én eller annen måte i bevegelse (jf. Cohen og Duckert 2015b, 8-9), og vann behøver ikke stå stille for å ha dyp grunn:

Anden yver Jordans Aa
Ned som Duva dalar.
Himmelen dei open sjaa,
Høyra Herren talar.
Anden yver Vatnet sig
Som ved Skapargjerdi,
Og med Krist or Vatnet stig
Upp den nye Verdi. (145.2)

Salmen farer gjennom religiøse landskap; ånd og vann forblir imidlertid de ledende elementene. Førstnevnte fortsetter å tiltrekkes av vannet, selv om vannet har begynt å løpe; det renner gjennom det tørre landet, renner over Kristus selv. I Jordans skikkelse framstår det.

Der er potensielt mer vann i strofen også. Når himmelen er åpen,

kan det innebære at Herren taler,¹¹ men at himmelen åpner seg, betyr ellers, i alle fall i dagligtalen, at det pøsregner. Og den samme forestillingen dukker opp som en metafor i strofe 4: ”Vatnet vigt ved Kristi Ord / Er den Himmeldropen, / Som ... / Gjer Guds Himmel open.” Himmelen er åpen og lufta fylles med vann. Strofen munner ut i regnbuer, eller ”Vederbogar”, som Blix sier, vætas fargespill i lufta (145.4). Men i strofe 2, kan vi se for oss, drar et tungt øs over jorda og tvinner ånd og vann videre inn i en byge som høljer gjennom vinden, slik at ånd og vann nærmest siktes inn i hverandre. Sånn *kan* man i alle fall lese det. Uansett vitner strofen om en ny omfavelse; ”som ved Skapargjerdi” finner vann og ånd hverandre, hvoretter førstnevnte nedkommer med en ny verden. Sammen med Kristus stiger den nyfødte ut av fostervannet, våt på beina.

Både som stille hav og fossende elv attraherer vannet ånd. På ny siger de mot hverandre, og det våte element bidrar til å gi liv, fra dyppet av sitt eget indre.

Født på ny igjen

Anden gjennom Vatnet enn
Liv i Verdi føder.
Enno Livsens Kjelda renn,
Andens Gneiste gløder.
Naar me døypa vaare Smaa,
Livsens Broddar renna ...(145.3)

Med denne strofen leder dikteren oss inn i det kirkelige dåpsritualet, i et lokale som rommer poetiske spenninger. La oss starte med siste linje og broddene. ”Død, hvor er din brodd?” spør apostelen Paulus retorisk (1 Kor. 15,55). Arbeider den norske salmedikteren med et lignende bilde? Nei, denne strofen vender seg mot marka. Blix taler om ”*Livsens Broddar*” (til tross for at han bare tre verselinjer tidligere har anvendt ordet ”Livsens”). Disse broddene stikker ikke; de renner opp (jf. *Norsk ordbok*, s.vv. ”brodd” I.2, ”renna” I.4). Det er altså ikke dødskreftenes pigger som truer, men livets spirer som brister fram av jorda. ”Jordi ber frukt av seg sjølv, fyrst Brodd, sidan Aks” heter

¹¹ Jf. Mark. 1,10. Underlig nok lar Blix andre skapninger (kanskje mennesker?) dukke opp fra skyggene, som et ”dei”, i denne strofen. Det lar seg naturligvis forklare ut ifra evangelietekstene, hvor andre mennesker er tilstede, men Blix’ tekst er ikke evangelieteksten; salmen har sin egen fortelling.

det i Georg Griegs nynorskoversettelsen av Markusevangeliet (4,28 i Grieg 1870). Gjennom jord og vann bryter det levende fram som planteskudd i verden. Det samme skjer hos Blix. Og forbindelsen til den tredje verselinja går videre enn gjentagelsen av ordet "Livsens". Også verbet gjentas – om enn i en litt annen betydning. Mens livets kilde veller fram sildrende, brister livets spirende brodder opp av jorda. Jord gir liv og levendegjørende vann.

Til tross for at dikteren nå lar ånden føde, medvirker vannet fremdeles. Det kan virke som om det dunkle uttrykket "gjenom Vatnet" tildeles en rent lokativ rolle, men i sammenhengen må "gjenom" kanskje heller forstås som "ved hjelp av", for liksom dåp forutsetter vann, forutsetter denne fødselen det våte. "Nyskapt Liv [... skal] / Upp or Vatnet stiga" avslutter strofe 5. Det er i vannet forvandlingen skjer.

Livets kilde blir ved å velle fram – "Livsens Kjelda renn" – understreker Blix her i den tredje strofen. En rennende kilde kan umulig referere til annet enn vann i denne vannsangen. Vann gir liv. Side om side med ånden fosser det ut, utgytes. I livgivelsesprosessen tvinnes vann og ånd sammen enn engang. Ved å lede skapelsesvannet inn i døpefonten, hvorom salmen synges, innvier poesien et rituellet rom der kosmiske grunnkrefter finner seg til rette og ånden bys inn. Ånden leker med skapelsesvannet.

Konklusjon

Mange av den kristne tradisjonens historiske uttrykk tenderer mot det antroposentriske. Flere forskere mener dessuten at med den vestlige modernitetens humanistiske rasjonalisme som parhest har kristendommen skjenet lenger bort fra et helhetlig syn på skaperverket (se f.eks. Chryssavgis og Foltz 2013). Med tanke på hvordan salmediktningen tematiserer relasjoner – ikke minst relasjonen bortenfor mennesket, relasjonen til Gud – kan det økosentriske og forholdet til andre vesener synes påtagelig fraværende i tekstene; i alle fall har ikke forskningen viet dette mye oppmerksomhet.¹² For å få et bedre grep om disse spørsmålene må vi lete bakom generaliseringene. Nærværende undersøkelse er et første famlende steg.

Kristendommen legger både teologisk og rituell vekt på fellesskap (kommunion), og i sakramentene kan, som Blix impliserer, materi-

12 Kjente verk som Petter Dass' "Herre Gud, dit dyre Navn og Ære" (annen sang over Fader Vår) og Hans Adolph Brorsons "Op, al den Ting, som Gud har gjort" er andre mulige eksempler på forskyvinger av det antroposentriske i salmediktningen.

en og det guddommelige bli uadskillelige. Salmen bryter med antroposentriske tilbøyeligheter i moderne kristen fromhet til å oppfatte mennesket som den eneste aktøren i verden med noen form for kraft til å påvirke verden. Og ånd for Blix er ikke en immateriell rasjonalitet, men en livgivende pust. Det som skulle kunne gitt opphav til en slags dualisme hvor rasjonell og aktiv ånd bemektiger seg vannets livløse materie, blir for Blix en levende lek mellom vann og ånd, hvor begge stoffer er subjekt og påvirker hverandre.

Dåpen angår saktens mennesker, også for Blix; likevel er det andre krefter som virker i ritualet – ikke uavhengig av hverandre nødvendigvis, men heller ikke som reflekser av det menneskelige: Ånden, det guddommelige pust, rører seg henimot det skapte. Vannet – et materielt grunnelement i verden, både eldre og mer basalt enn mennesket – liksom lokker ånden til seg. Vann og ånd trekkes mot hverandre i en før-menneskelig dans, og vannet, som er rikt på både skaperkrefter og undergangskrefter, gir nytt liv midt i verden.

Verden kan ikke kokes ned til hverken vann eller menneske hos Elias Blix – ei heller til Gud. Det kristne handler om mer enn en dialog mellom Gud og menneske; guddommelig interesse for materien strekker seg langt utover inkarnasjonen. I motsetning til hva Berggrav trodde, mangler naturen bortenfor mennesket slett ikke egenverdi, og den kan på ingen måte reduseres til et "sjelelige uttrykk". Blix plasserer dåpen i forlengelse av skapelsens begynnelse, lenge før mennesket ble til. Når han forestiller seg dåpen som en ny tilblivelse, en hendelse som pirrer i elementenes nerver, tilkjenner han det kristne sakramentet en kosmisk rørelse og setter det menneskelige i parentes.

Bibliografi

- Abram, David. (1996) 2017. *The Spell of the Sensuous: Perception and Language in a More-Than-Human World*. New York: Vintage Books.
- Andersen, Anders M. 2002. "Elias Blix og den klassiske nynorske lyrikken". *Kirke & Kultur* 106 (5/6): 535-546.
- Aristoteles, *Metafysikken*.
- Aschim, Anders. 2008. *Elias Blix: Ein betre vår ein gong*. Oslo: Samlaget.
- Aschim, Anders. 2013. "Elias Blix og vitskapen". *Teologisk tidsskrift* 2 (1): 4-19.
- Aschim, Anders. 2019. "Luther and Norwegian Nation-Building". *Nordlit* 43: 127-141.

- Bennett, Jane. 2010. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press.
- Berggrav, Eivind. 1936. *Elias Blix: Kristentypen og personligheten*. Oslo: Aschehoug.
- Blix, Elias. 1891. *Nokre Salmar*. Christiania: Samlaget.
- Chryssavgis, John og Bruce V. Foltz. 2013. "Introduction: 'The Sweetness of Heaven Overflows onto the Earth': Orthodox Christianity and Environmental Thought". I *Toward an Ecology of Transfiguration: Orthodox Christian Perspectives on Environment, Nature, and Creation*, redigert af John Chryssavgis og Bruce V. Foltz, 1-6. New York: Fordham University Press.
- Cohen, Jeffrey Jerome og Lowell Duckert, red. 2015a. *Elemental Ecocriticism: Thinking with Earth, Air, Water, and Fire*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2015.
- Cohen, Jeffrey Jerome og Lowell Duckert. 2015b. "Eleven Principles of the Elements". I *Elemental Ecocriticism: Thinking with Earth, Air, Water, and Fire*, redigert af Jeffrey Jerome Cohen og Lowell Duckert, 1-26. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Crockett, Clayton og Jeffrey W. Robbins, red. 2012. *Religion, Politics, and the Earth: The New Materialism*. New York: Palgrave Macmillan.
- Elstad, Hallgeir. 2002. "Elias Blix. Ei livssoge". *Kirke & Kultur* 106 (5/6): 523-534.
- Grieg, Georg [overs.]. 1870. *Evangelium etter Markus*. Bjørgvin: Vestmannalaget.
- Hunshamar, Carina og Mina Haugli. 2019. "Ropstad mot miljøbevegelsen: – Det kristne menneskesynet er under angrep", *Verdens Gang*, 13. november. <https://www.vg.no/nyheter/innenriks/i/Onq8E6/ropstad-mot-miljoebevegelsen-det-kristne-menneskesynet-er-under-angrep>.
- Jones, Tamsin. 2016. "Introduction: New Materialism and the Study of Religion". I *Religious Experience and New Materialism: Movement Matters*, redigert af Joerg Rieger og Edward Wagoner, 1-23. London: Palgrave Macmillan.
- Kingsley, K. Scarlett og Richard Parry. 2020 [seneste versjon]. "Empedocles". I *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2020 Edition), redigert av Edward N. Zalta. Sett 14. jan. 2021. <https://plato.stanford.edu/archives/sum2020/entries/empedocles/>.
- Nicolaysen, Bjørn Kvalsvik. 2002. "Den nord-norske frelsesopplevelinga i salmediktinga til Elias Blix". *Kirke & Kultur* 106 (5/6): 547-568.
- Norsk ordbok: Ordbok over det norske folkemålet og det nynorske skriftmålet*. 1966-2016. Oslo: Det norske samlaget.
- Næss, Arne. 1991. *Økologi, samfunn og livsstil: Utkast til en økosofi*. 5. utg. Oslo: Universitetsforlaget.
- White Jr, Lynn. 1967. "The Historical Roots of Our Ecologic Crisis". *Science* 155 (3767): 1203-1207.

Abstract

Musing Matter, Longing Elements: A New-Materialist Approach to Elias Blix' Baptismal Hymn (145)

As the father of Lutheran hymns in the Norwegian Nynorsk language, Elias Blix (1836-1902) looms in the Scandinavian country's song culture, and his compositions remain popular, both inside and outside the church. Blix lent significant space to the more-than-human in his poetry, expressing the Christian gospel in the changing of seasons or the budding of plants. This article explores a baptismal hymn from a new-materialist perspective. It demonstrates how the poet cast the initiation rite as a dynamic, erotic dance between the two elements of water and spirit/breath/air. With what one might call an ecocentric sensibility, Blix adumbrated a Christian understanding that decenters the human, as baptismal transformation unfolds with the agency of the elements.

Keywords: Elias Blix, hymns, baptism, elements, water and spirit, new materialism

Udvikling af en standard til fonetisk notation af klassisk dansk sangrepertoire

Introduktion

Fonetisk notation, eller lydskrift, er i de senere årtier blevet et udbredt værktøj for sangere. Især IPA (*International Phonetic Alphabet*) bruges af sangere i flere og flere dele af verden til indstudering af udtale af sprog, som man ikke mestrer. Den fonetiske notation giver en genvej til et sprogs udtale, uden at man behøver at kende til sprogets grammatik, ortografi, ordforråd m.m., som indgår i traditionel sprogundervisning.

Inspireret af den voksende internationale interesse for brugen af IPA i sangmæssig kontekst har denne artikels forfattere ud fra en hhv. sangfaglig og fonetisk baggrund siden 2012 arbejdet med at indføre IPA i dansk sangfaglig kontekst, dels ved introduktion af IPA som værktøj til at gøre fremmedsproglig udtale tilgængelig for sangstuderende, dels ved at udvikle en IPA-baseret standard til beskrivelse af dansk udtale i klassisk sang, således at udenlandske sangere og sangpædagoger kan få adgang til den danske sanglitteratur. Vi har indtil videre transskriberet over 30 danske sange og en dansk opera med IPA. Dette arbejde har videre medført, at IPA i dag er en del af studieordningen for sang på Det Kongelige Danske Musikkonservatorium (DKDM), hvilket betyder, at de mange internationale udgivelser med IPA-transskriptioner for sangere (f. Castel 1997; Coffin 1980; Coffin et al. 1982, m.v.) er blevet brugbare værktøjer i det danske sangmiljø, og det har desuden haft konsekvenser for, hvordan der undervises i lydskrift på lingvistikstudiet på Københavns Universitet.

Selvom IPA er et ganske veldefineret system, så har det vist sig ikke

at være helt trivielt at indføre IPA i dansk sangfaglig kontekst. Det skyldes i høj grad, at traditionelle danske fonetiske fremstillinger for det første ikke anvender IPA præcist efter den internationale standard, og for det andet at disse fremstillinger er indrettet til at beskrive fonetikken i moderne talesprog og ikke til sanglige behov og udtaleforhold. Ligeledes er der i sangfaglig kontekst internationalt opstået nogle særlige traditioner som afviger en smule fra officiel IPA. Derfor har der været behov for at udvikle en standard til fonetisk notation af dansk sangudtale. I denne artikel beskriver vi arbejdet med udviklingen af denne standard, de overvejelser der har været undervejs, og hvad vi mener er en god praksis for anvendelsen af IPA i dansk sangfaglig kontekst.

Om IPA og fonetisk notation

Det internationale fonetiske alfabet IPA har været brugt til udtalebeskrivelse i hele verden i over hundrede år. IPA blev opfundet af sproglærere i slutningen af 1800-tallet med det formål at lave et internationalt system til fonetisk transskription af sproglyde, og det benyttes i dag af sprogforskere over hele verden. IPA havde i udgangspunktet ikke et sangfagligt formål, men i USA har man siden 1970'erne anvendt det i sangundervisning og professionel sangfaglig praksis. Dette skete i takt med, at internationale operahuse ændrede praksis fra at opføre operaer i oversættelse på nationalsproget, til at de blev sunget på originalsprogene. IPA og sprogspecifikke "diction classes" blev hermed en vigtig del af sanguddannelsen på amerikanske konservatorier.

I Europa er denne udvikling kommet sent, formentlig fordi undervisning i fremmedsprog i århundreder har været en indforstået del af almindelsen og således en naturlig del af skolegangen. Først i det seneste årti er der i europæisk sammenhæng kommet opmærksomhed på anvendelsen af IPA til sangmæssige formål (se f.eks. Ophaug 2010; Hersey 2016; Lanzrein og Cross 2018, m.v.).

Sprogundervisning indgik også i sanguddannelsen på DKDM frem til 2011, hvor det af ressourcemæssige hensyn blev reduceret til et minimum. Sammenfaldende er undervisning og færdigheder i andre fremmedsprog end engelsk blevet reduceret i uddannelsessystemet i det hele taget med det resultat, at nye sangstuderende generelt har dårligere forudsætninger for at synge på hovedsprogene for sang (tysk, fransk, italiensk), samtidig med at de har dårligere adgang til at opøve færdigheder i disse sprog i løbet af uddannelsen. En del af

denne sprogundervisning er erstattet af IPA-undervisning, hvor man ganske vist ikke lærer gloser og grammatik, men til gengæld er der mere direkte fokus sprogets udtale.

FONETISK NOTATION

I sprogs almindelige skriftsystemer er det karakteristisk, at et bogstav kan udtales på flere forskellige måder, eller en lyd kan staves med forskellige bogstaver. F.eks. udtales *a* forskelligt i *Hansen* og *Larsen*, mens *g* og *k* svarer til samme lyd i f.eks. *lækker* og *lægger*. Hvis man skal lære et sprogs udtale at kende gennem ortografien, skal man derfor lære en masse ofte komplicerede regler for forholdet mellem bogstav og lyd.

Fonetisk notation, eller lydskrift, bygger på et en-til-en-forhold mellem lyd og symbol. Et tegn svarer til én bestemt sproglyd, og til hver sproglyd svarer et bestemt tegn. Engelsk *high* og dansk *hej* udtales således, omend ikke fuldstændig ens, så dog tilstrækkeligt ens til at blive transskriberet ens i IPA, /haɪ/, mens fx *by* udtales vidt forskelligt på dansk og engelsk på trods af samme stavemåde, hhv. /py:ʔ/ og /baɪ/.

I arbejdet med fonetisk transskription af en tekst indgår der især to forhold: Hvilken udtale skal man repræsentere, og hvilke symboler skal man benytte for den givne udtale? Det første handler om, at ord kan udtales på forskellige måder af forskellige mennesker og i forskellige kontekster. Eftersom denne artikel omhandler udtalen af dansk i klassisk sang, forholder vi os til den tradition, æstetik og mere konservative udtale, der knytter sig til faget.

Det andet handler om, hvordan man mest hensigtsmæssigt repræsenterer den givne udtale; hvilke symboler man konkret skal benytte for de forskellige vokal- og konsonantlyde. Til dette findes forskellige lydskriftsystemer, især forskellige sprogspecifikke systemer, men internationalt er der ikke nogen konkurrent til IPA. Principperne for brugen af IPA er formuleret i *Handbook of the IPA* (International Phonetic Association, 1999), herefter *HotIPA*.

I IPA skelnes mellem *bred* og *snæver* transskription, dvs. en grov/udetaljeret transskription vs. en transskription med flere detaljer. Man benytter forskellige klammer om transskriptionen for at angive om transskriptionen er bred eller snæver, fx:

/skykə/	bred transskription af <i>skygge</i>
[s ^w k ^w ŷkə]	snæver transskription af <i>skygge</i>

I den brede transskription noterer man kun de betydningsadskilende forskelle, altså de ting der gør, at man kan høre forskel på to ord, mens man ser bort fra mindre vigtige, måske forudsigelige fonetiske detaljer. I den snævre transskription tilføjes ekstra detaljer, som typisk vises med såkaldt diakritiske tegn, som specificerer nærmere detaljer om tungens stilling og læberunding m.v. Når man transskriberer, skal man således også tage stilling til, hvor detaljeret transskriptionen skal være.

Det er værd at bemærke, at en transskription aldrig kan blive en komplet repræsentation af en udtale, uanset hvor detaljeret man noterer det. Her er sammenligningen med det musikalske notations-system iøjnefaldende, idet nodebilledet heller aldrig kan gengive præcist, hvad komponisten har tænkt sig med sin komposition. Transskriptionen er, ligesom nodebilledet, afhængig af at blive omdannet til lyd, og man får ikke det komplette billede uden at konsultere en person, der behersker det pågældende sprog på modersmålsniveau.

BEHOVET FOR EN IPA-STANDARD FOR DANSKE SANGE

I dansk fonetisk fagtradition benyttes primært en lydskriftstandard som stammer fra den indflydelsesrige danske fonetiker Nina Grønnum (2005; 2007; herefter NG), eller en variant af denne, som ses i *Den Danske Ordbog* (herefter DDO). Denne lydskrifttradition er udviklet blandt sprogforskere til beskrivelse af talesprogsfonetiske forhold. Selvom denne standard ganske vist almindeligvis benævnes 'IPA' blandt danske fagfolk, er der i denne standard en del afvigelser fra IPA's retningslinjer, f.eks. ved at der anvendes symboler, der ikke indgår i IPA, og nogle symboler bruges for andre lyde, end hvad der er defineret i IPA, man skelner ikke mellem bred og snæver transskription efter IPA's retningslinjer m.v. I appendiks 1 ses en sammenligning mellem IPA og hhv. NG og DDO, hvor afvigelser fra IPA er fremhævet.

Ved dette projekts begyndelse tog vi udgangspunkt i, at NG's standard uden videre kunne overføres til sangfaglig kontekst. Dette gjorde vi uden kendskab til, hvad man kan forvente af en gennemsnitlig IPA-kyndig sanger, eller IPA-praksis i andre sprog. Vi havde ikke på forhånd en mistanke om, at det ville kræve en længere udviklingsproces at overføre NG til en sangfaglig kontekst, men vi opdagede hurtigt, at afvigelserne mellem NG og IPA voldte problemer både for sangere med IPA-træning og dem, der skulle til at lære det.

Hertil kommer andre af de ovenfor beskrevne forhold: Hvor detaljeret skal en transskription være, hvilke udtalestandarder er

passende, hvordan adskiller artikulationen i sunget dansk sig fra talt dansk, og hvilke transskriptionsmæssige konsekvenser bør man drage af dette, osv. På grund af disse forhold så vi et behov for at udvikle transskriptionsprincipper, der er bedre i overensstemmelse dels med IPA's retningslinjer og dels med det sangfaglige formål.

UDVIKLINGEN AF EN NY STANDARD

På mange punkter er den traditionelle danske lydskriftstandard fint i overensstemmelse med IPA. Lyde som /m n s f l i y u/ m.fl. er ganske ukontroversielle, mens andre lyde og lydlige forhold har vist sig at være mere problematiske. I det følgende gennemgås de punkter, hvor den traditionelle danske lydskrift har vist sig at være problematisk.

I udviklingsprocessen har vi over en årrække indsamlet erfaringer via afprøvning af forskellige transskriptioner og transskriptionsprincipper på danske og udenlandske sangere med og uden IPA-erfaring, og gennem undervisning af både lingvistik-, dansk- og sangstuderende. Vi har udforsket IPA-praksis og -litteratur, både fonetisk og sangfaglig, i de mest nærliggende sprog, navnlig tysk, fransk, engelsk, italiensk, svensk og norsk. Vi har ikke udført rigid forskning for at finde den dokumenterbart bedste løsning, men har været drevet af et ønske om at løse de problemer, vi er stødt på løbende gennem vores erfaringer og praktiske anvendelse, og vi er herigennem landet på en standard som, omend den ikke løser alle problemer – sådan en standard findes næppe – så virker som et robust kompromis mellem de forskellige hensyn, man kan overveje.

Når udviklingen af en standard ikke er helt enkel, er det netop fordi der er mange forskellige hensyn, som man skal forsøge at imødekomme. I vores tilrettelæggelse har vi især haft følgende overvejelser:

- *Overholdelse af IPA's definitioner og retningslinjer* – En IPA-transskription bør naturligvis følge IPA's definitioner og principper.
- *International og tværfaglig forvaltning af IPA* – IPA er på visse punkter åben for fortolkning, hvor der i princippet er flere lige rigtige måder at transskribere på. Her kan man imidlertid stadig støtte sig til, hvordan IPA forvaltes i andre sprog.
- *Letlæselighed vs. præcision* – Man skal som nævnt afveje, hvor bred eller snæver en transskription, man vil anvende. En bred transskription er lettere at lære og afkode, men går på kompromis med præcisionen ift. en mere snæver transskription.

- *Visuel ikonicitet* – Vi har flere gange oplevet, at nogle lydskrifttegn så at sige visuelt fylder for meget. En iøjnefaldende repræsentation af en lyd kan indikere for meget fokus på lyden, ift. hvad der er passende for sproget, og vi har således flere gange oplevet et behov for at nedtone nogle lyde rent visuelt, f.eks. ved at erstatte et tegn som /u/ med det mere diskrete /v/.
- *Udførelse* – IPA benytter mange almindelige bogstaver, men ofte for en anden lydværdi, end man er vant til fra ortografien, hvilket giver anledning til fejllæsning af lydskriften. Det kan være /p/, som læses som første konsonant i *pil*, mens det i IPA står for første konsonant i *bil*. Man kan her overveje at gå på kompromis med IPA og vælge et symbol, der ikke giver fejludtale.
- *Tradition* – Sidst kan man overveje hensynet til faglige traditioner. Det er nemmere at forholde sig til lydskrift, hvis der benyttes samme standarder i de værker, man benytter.

Det skal bemærkes, at disse hensyn kan være indbyrdes modstridende, og at man således er nødt til at foretage nogle valg af, hvad der skal prioriteres. F.eks. kan hensyn som udførelse eller tradition være i modstrid med retningslinjerne i HotIPA, og der kan opstå et modsætningsforhold mellem præcision vs. tilgængelighed.

Til det sangmæssige formål har vi især vægtet udførelsen højt. Transskriptionerne skal i sidste ende resultere i en bedre udtale, og det giver god mening at gå på kompromis med nogle af de andre hensyn for at opnå dette. Vi har arbejdet ud fra, at sangere, i overensstemmelse med vores almindelige erfaring, kun har overfladisk kendskab til IPA og ikke kender de mere eksotiske lyde og diakritiske tegn, og vi har således vægtet et symbolvalg, der er hurtigt og let tilgængeligt at afkode, og som ikke visuelt giver forkerte idéer om udtalen.

Vi har også vægtet den tværsproglige sammenlignelighed højt, navnlig sammenlignelighed med de store sprog, fransk, tysk, engelsk og italiensk. I det følgende gennemgås de mest kontroversielle problemer, vi er stødt ind i, og vi giver vores bud på en løsning.

Problemer og løsninger

PLOSIVER

Plosiverne (lukkelyde) er notorisk vanskelige at repræsentere på en måde, der balancerer forskellige hensyn. Fonetisk set har vi seks plosiver, svarende omtrent til de seks bogstaver *p, t, k, b, d, g*. De dan-

ske plosiver er alle ustemte og hhv. aspirerede og uaspirerede ('t' er snarere affrikeret i moderne talesprog). De noteres således, hhv. i IPA og traditionelle standarder:

	Aspireret	Uaspireret
IPA	p ^h t ^h /ts k ^h	p t k
NG	p ^h t ^s k ^h	ᵸ ᵹ ᵺ
DDO	p t k	b d g

Bemærk, at /b d g/ i IPA står for stemte plosiver, hvilket ikke forekommer i konservativt, distinkt udtalt dansk. Vi har eksperimenteret med de forskellige notationsmuligheder, og ingen af dem synes at være helt problemfri. Den præcise notation, /p^h t^h k^h p t k/, giver let anledning til misforståelser; en transskription af f.eks. *bane* og *disse* som /pæ:nə/ og /tisə/ er således præcis IPA, men fordi der er sammenfald med bogstaverne 'p t k', som typisk aspireres, både på dansk og mange andre sprog, kan det give anledning til uheldige fejllæsninger, så ordene lyder som *pæne* og *tisse*.

Meget tidligt forsøgte vi at undgå fejllæsning ved eksplicit at notere lydene uaspirerede, /p[̄] t[̄] k[̄]/ vs /p^h t^h k^h/, men det diakritiske tegn [̄] er ikke et almindeligt tegn og var ikke umiddelbart forståeligt selv for trænede IPA-brugere. Notationen med /b d g/, som DDO benytter, var også problematisk. Ord som /sgabd/, /bagd/, /pag/ *skabt*, *bagt*, *pak*, fører let til, at lydene læses som stemte, evt. med assimilation til foranstående /s/, [zɡabd], hvilket er en uacceptabel udtale. Både for sang- og sprogstuderende giver /b d g/ anledning til forvirring, fordi de kommer til at stå for andre lyde i dansk end i andre sprog.

For at undgå diakritiske tegn og for at afvige så lidt som muligt fra IPA og samtidig sikre, at transskriptionen fører til en god udførelse, er vi endt med at gå efter følgende princip: Initiale uaspirerede plosiver noteres /b d g/, f.eks. /bu:ə/, /du:ə/, /gut/ *bue*, *due*, *gut*, mens øvrige plosiver noteres /p t k/. Det betyder i praksis, at f.eks. *skabt*, *bagt*, *pak* noteres således:

Vores notation	skapt bakt pak
IPA	skapt pakt p ^h ak
NG	sᵸaᵸᵹ ᵸaᵸᵹ paᵸ
DDO	sgabd bagd pag

Vores notation virker efter vores erfaring ganske godt. Vi undgår helt diakritiske tegn og afviger så lidt som muligt fra IPA og praksis i andre sprog, og transskriptionerne giver minimal anledning til fejlfortolkninger. Dette princip fungerer godt i sangfaglig kontekst, hvor der er en tydelig tendens til aspiration af /p t k/, uden, at det behøver at blive noteret explicit, da graden af aspiration til en vis grad er op til sangerens egen fortolkning. F.eks. kan man synge [lɔk^hət^h], *lukket*, hvor lydene er uaspirerede i talt sprog. En notation som DDO /lɔgəd/ angiver derimod en eksplicit uaspireret udtale, hvilket passer til talt sprog, men ikke stemmer overens med sangudtalen.

Der er, indrømmet, nogle mindre problemer ved dette princip. For nogle sproglige baggrunde er der en lille risiko for, at initialt /b d g/ bliver fuldstemt, men vi vurderer, at risikoen for initialt stemt /b d g/ er mindre, og mindre problematisk, end risikoen for aspiration initialt i ord som *bil, dag, gud*. Aspiration de forkerte steder fører til sammenfald med andre ord, f.eks. *bil* og *disse*, der udtales som *pil* og *tisse*, mens stemte plosiver ikke kan føre til misforståelse i dansk.

Udover den stærkere tendens til aspiration er der ikke mange bemærkelsesværdige forskelle på plosiverne i sangudtale vs. almindeligt talesprog. Den mest påfaldende forskel er, at endelsen *-et*, som i moderne rigsmål udtales med blødt d, /ð/, f.eks. /lɔkəð/, /knəkəð/ *lukket, knækket*. I klassisk sang kan man diskutere, om endelsen skal udtales med /t/, hvilket vi har valgt at gøre i vores transskriptioner, dvs. /lɔkət/, /knəkət/.

SPRÆNGANSATS

I talesprogsfonetisk kontekst er der ingen tradition for at notere sprængansats (glottal plosiv, dvs. ansats ud fra lukket glottis). Denne udeladelse er nærmest bemærkelsesværdig, da det er en ganske hyppig lyd i almindelig dansk udtale (Schachtenhaufen 2013). Vores erfaring er, at det er hjælpsomt over for sangeren at inkludere sprængansats i notationen. I naturligt talesprog er der en tendens til at glide fra en vokal til den næste, f.eks. i en frase som *i _aften*. Dette undgås i klassisk sangudtale, hvor vokalerne holdes mere adskilt.

IPA-tegnet for sprængansats er /ʔ/, dvs. /i ʔaftən/, men det er sjældent benyttet og virker visuelt lidt for prominent ift. til den subtile gestus, der er tale om. For at nedtone tegnet har vi overvejet /ʔ/ i stedet. Imidlertid har vi fundet, at sangtransskriptioner på andre sprog flere steder benytter //, /i |aftən/. Vi har taget denne brug til os; visuelt er // lidt mindre prominent end /ʔ/, og den lodrette streg illustrerer fint en adskillelse af lydene.

DET BLØDE D

I klassisk sang udtales det bløde *d* noget mere distinkt og affrikeret, f.eks. /'stvi:-ðə/ *stride*, hvor der i moderne talesprog er en udpræget tendens til, at lyden bliver meget åben og vokalagtig og breder sig til tilstødende vokaler samtidig med, at den trækkes tilbage i munden. Talesprogets bløde *d* er vanskeligt at notere præcist, i snæver IPA måske [ð̞ʷ]. For sangudtale er den brede notation /ð/ imidlertid både adækvat og nem at notere. Når lyden står sidst i et ord, noterer vi typisk foranstående vokal som lang, f.eks. /blø:ð sø:ð/ *blød, sød*, som svarer til mere konservativ udtale, samtidig med at det rent visuelt holder vokal og /ð/ tydeligere adskilt.

DET BLØDE G

Det bløde *g* volder flere problemer. I moderne dansk udtale er det bløde *g* forsvundet eller erstattet af halv vokalerne /ɹ/ og /ɤ/, f.eks. i ord som *flig, dag, sprog*. Vi har overvejet at overføre denne moderne udtale med /ɹ ɤ/ til vores transskriptioner, men vi mener, at et mere traditionelt blødt *g* hører hjemme i mere konservativ klassisk sangudtale. Lyden er både vanskelig at beskrive og artikulere, og det er et punkt, hvor der ret beset burde laves nærmere fonetiske undersøgelser.

Til at begynde med noterede vi det bløde *g* med tegnet /ɣ/, f.eks. /lɔ:ɯə/, /si:ɯə/ *låge, sige*. Men vi fandt, at tegnet /ɣ/ rent visuelt blev for prominent, i forhold til hvor subtil en gestus det er. I f.eks. /si:ɯə/ fylder /ɣ/ visuelt mere end selve vokale /i/, hvilket ikke afspejler, hvor lidt lyden skal fylde udtalemæssigt. Det kunne give sangere et forkert indtryk af, hvor meget vægt der skulle lægges på lyde. Vi overvejede også at benytte /ɣ/ i stedet (tegnet for en stemt velær frikativ), som rent visuelt fylder mindre, men med risiko for, at det faktisk blevet udtalt som en frikativ, hvilket ikke ville være hensigtsmæssigt.

Vi mener, at det er mere passende at beskrive det bløde *g* som en slags nuancering af vokalen frem for en selvstændig konsonant. Vi har derfor valgt at markere det med det diakritiske tegn /ɣ̥/ (som betyder velarisering), f.eks. /dæ:ɣ̥ən/ *dagen*. Dette er en sjældent brugt måde at notere en velær glidning på en vokal (velarisering hægtes normalt på konsonanter), men vi finder notationen passende her. Den er fonetisk deskriptiv, og det visuelt beskedne symbol afspejler den vægt, der skal lægges på artikulationen. Notationen /ɣ̥/ er dog ikke helt uproblematisk, bl.a. har vi oplevet, at den fejllæses som et /v/, ligesom denne brug af tegnet er ukendt for de fleste. Hvis sangeren ignorerer det diakritiske tegn, er det dog ikke en katastrofe for udfør-

elsen; udtalen bliver blot lidt mindre konservativ.

I vores transskriptioner noterer vi ikke altid /ʏ/ for skriftens *g*. Vi udelader det i ubetonede *-ig*-endelser og i grammatiske småord som *jeg, mig, dig, sig*, som noteres med halvvokal i stedet, /jaɪ maɪ daɪ saɪ/. I mere moderne tekster kan man overveje helt at udelade lyden fra transskriptionen.

/ʁ/

Det danske /ʁ/ beskrives traditionelt som en stemt uvulær frikativ/approksimant, [ʁ~ʁ̥]. Lyden volder i særdeleshed ofte problemer for udenlandske sangere, der typisk ikke kender lyden fra deres eget sprog. Vi har overvejet, om de udtalemæssige problemer i et eller andet omfang kan afhjælpes med et bedre symbolvalg. Vi har overvejet at notere det /ʀ/, som er tegnet for et *uvulært tap*, dvs. omtrent som en uvulær vibrant (gutturalt rulle-r) hvor der så at sige kun er en enkelt vibration. Det tilsvarende tyske 'r' beskrives på denne måde af Lanzrein (2018, 187). Om dette er en fonetisk præcis beskrivelse, er usikkert, men vi har haft held med at forklare lyden for udenlandske sangere ved netop at beskrive det som en ultrakort uvulær vibrant [ʀ], som sangerne typisk kender i forvejen. Indtil videre har vi dog valgt at holde fast i notationen /ʁ/.

I sangudtale udtales 'r' meget tydeligere end i daglig tale. Mens 'r' meget ofte forsvinder i moderne talesprog, f.eks. /me:ʋ vi:ʊs ju:a/ *mere, virus, jura*, udtales det således altid tydeligt i klassisk sangudtale, /me:ʁə vi:ʁʊs ju:ʁa/. For *-rr-* noterer vi desuden /ʁʁ/, f.eks. /hæʁʁə væʁʁə stæʁʁə/ *herre, værre, større*, modsat talesprogets /hæ:ʋ væ:ʋ stæ:ʋ/.

HALVVOKALER

For halvvokaler er der flere konkurrerende transskriptionsprincipper (*halvvokal* henviser til den mindst prominente del af en diftong). En diftong som i *hej* kan noteres hhv. /hai haj haɪ haɪ haj/ m.fl. Her er der ikke helt enighed i forskellige sprog og traditioner, dvs. om den halvvokaliske del noteres med et konsonantsymbol, (j w), et vokalsymbol, (i u), eller en vokal noteret som asyllabisk med et diakritisk tegn, (i̇ u̇). Vi har eksperimenteret med flere af disse transskriptionsmuligheder, f.eks. ordet *jeg* transskriberet /jaj jaɪ jaɪ/ m.fl.

I dansk er der tradition for at benytte tegnene /j w/ i diftonger, f.eks. /haj haw/ *hej, hav*, men denne notation har vakt undren blandt udenlandske IPA-trænede sangere. Selvom der ikke er klar international

enighed, har vi fundet følgende mønster som klart mest udbredt og i sammenlignelige sprog nærmest enerådende: I diftonger, hvor tyngden ligger sidst, noterer man diftongen med en kombination af konsonantsymbol+vokalsymbol, f.eks. engelsk /ju wi/ *you, we*. I diftonger, hvor tyngden ligger først, noterer man den med to vokalsymboler, f.eks. engelsk /aɪ haʊ/ *eye, how*. Dette forklarer, hvorfor notationer som /aj aw/ vækker undren hos nogle brugere. Vi har valgt at følge den internationalt mest udbredte praksis med at benytte to vokalsymboler uden diakritiske tegn, f.eks. /haɪ haʊ/ *hey, hav*.

VOKALER

Vokaler er notorisk vanskelige at transskribere, ikke blot i dansk, men i det hele taget. Hvor det for konsonanters vedkommende er lettere at give klare fonetiske definitioner på artikulationen, er det vanskeligt at definere præcist, hvor en vokal skal ligge i munden; vores mundhuler er ikke ens, og mikroskopiske ændringer af tungens placering m.v. kan ændre vokalens kvalitet og klang. Særligt i sangmæssig kontekst har dette stor betydning, fordi det er på vokalerne, at stemmen klinger, og fordi det således er her, at en stor del af sangerens identitet bor.

I HotIPA er der opmærksomhed på det inherente problem med at notere vokaler præcist, og det håndteres ved, at man definerer et lidt abstrakt vokalrum, der er afgrænset af de mest lukkede og åbne fortunge og bagtungevokaler, /i a ɑ u/ (en vokal kan ikke være mere lukket og fremskudt end /i/, åben og tilbagetrukket end /ɑ/ osv.), og der gives så symboler til vokaler, der ligger mellem disse yderpunkter. Princippet er desuden, at man noterer forskel på vokaler, der er betydningsadskillende, dvs. *mit/midt/mæt* f.eks. skal noteres med tre forskellige vokaler, /mit met mæt/, mens nuancer, der ikke umiddelbart er betydningsadskillende, ikke skelnes i bred transskription. De mange subtile nuancer, der følger af, at vokalen er kort vs. lang eller står før/efter bestemte konsonanter, og de mange tilpasninger, man som sanger må foretage for at tilpasse klangen, noteres altså ikke i bred transskription. I snæver transskription kan man skelne med diakritiske tegn, som angiver hævet/sænket/fremskudt/tilbagetrukket m.v., f.eks. [ɛ ɛ̃ ɛ̄ ɛ̇].

For a-lydene skelnes traditionelt mellem vokalerne *mase, kasse, karse* med symbolerne /æ a ɑ/. Vi vil her referere til de forskellige a-kvaliteter som hhv. *abe-a, katte-a, og kappe-a* svarende til udtalen i de pågældende ord. Den traditionelle brug af /æ a ɑ/ stemmer imidlertid ikke overens med HotIPA, hvilket giver anledning til en del for-

virring, når man sammenligner med andre sprog. Mere specifikt bør kappe-a skrives /a/ (trad. /ɑ/), mens katte-a og abe-a begge bør skrives /æ/ (trad. /æ a/). Forskellen på abe-a og katte-a ligger primært i forskellen i vokallængde, og det er derfor god praksis blot at skelne mellem lang/kort vokal, /æ: æ/.

Symbolet /ɑ/ står i IPA snarere for vokalen i f.eks. svensk *barn* (tætere på vokalen i *måtte*), og det er således misvisende at bruge den for vokalen i *brat/frase/aften/akt* osv. som internationalt noteres med /a/. Det betyder, at den traditionelle notation af f.eks. *Anne*, /anə/, af en udenlandsk bruger meget let læses som *Arne*, mens den traditionelle notation af *Arne*, /ɑ:nə/, af en udenlandsk bruger meget let læses som noget, der lyder henad *orne*.

Når man i dansk traditionelt har skelnet mellem de tre a-lyde på denne uhensigtsmæssige måde, er det bl.a. for at kunne skelne flere vokalnuancer, end der er IPA-symboler til – man skelner traditionelt mellem seks urundede fortungevokaler i f.eks. *mile/trist*, *mele/list*, *mæle/hest*, *male/rist*, *malle/rest*, *mark/rast*, hvor IPA kun har fem symboler til rådighed, /i e ε æ a/. For at opretholde en skelnen mellem f.eks. *rist/rest/rast* har man derfor 'lånt' /ɑ/ fra bagtungevokalerne. Vi prioriterer dog international sammenlignelighed højere. For at skelne *rist/rest/rast* benytter vi i stedet notationen /βɛst βæst βast/.

Ligesom for a-vokalerne skelnes der traditionelt mellem kort/lang kvalitet i o/å-vokaler, som i *år/borte*, *måtte/Lotte*, så kort vokal traditionelt noteres /ʌ/, mens lang kvalitet noteres /ɒ/. Vokalnuancen er dog ikke betydningsadskillende i sig selv, men følger, som for a-kvaliteterne, automatisk af, hvorvidt vokalen er kort eller langt, og jf. *HotIPA* er det derfor ikke nødvendigt at skelne andet end længden i brede transskriptioner. For at holde fast i en international sammenlignelig transskription såvel som begrænse antallet af specialttegn, undgår vi derfor brugen af /ʌ/, men bruger blot /ɒ ɒ:/ og lader nuanceforskellen være en underforstået del af længdeforskellen.

Mht. tilpasning til mere konservativ udtale har vi for vokalerne kun følt os nødsaget til enkelte ændringer. Kombinationer af *ær/ør* noteres med lidt mere lukket vokal, f.eks. /vɛ:βə βœ:βə/ *være*, *røre*, frem for talesprogets /væ:β βœ:β/. Også schwa-vokalen (det ubetonedede e) noteres med mere konservativ udtale, /ə/, hvor den ofte assimileres til nabolyde i moderne talesprog.

PROSODISKE FORHOLD

I talt dansk noteres udover vokaler og konsonanter også de prosodiske træk *betoning* (tryk), *stød* og *længde*, med hhv. /' ː ː/. Stød blev i vores notation udeladt fra starten, da det ikke benyttes i klassisk sangudtale. Vi har også overvejet at udelade betoning og længde, da denne information i sangmæssig kontekst leveres af den musikalske notation. Vi har dog alligevel valgt at inkludere betoning og længde i vores transskriptioner. Dermed har brugerne mulighed for at benytte transskriptionen til at oplæse teksten uden musik, f.eks. i forbindelse med den indledende indstudering. Desuden er det praktisk at kunne referere til størrelser som *betonede stavelser* og *lange vokaler*, f.eks. vedrørende uddybning af udtalemæssige detaljer, der knytter sig til disse størrelser.

STAVELSESEDELING OG DOBBELTKONSONANTER

I mange sprog benyttes dobbeltkonsonanter, både ortografisk og i fonetisk transskription. I de fleste tilfælde er der en sammenhæng mellem konsonantlængde og enkelt- vs. dobbeltskrivning af konsonanten, så f.eks. *-kk-* markerer en lang konsonant, /k:/, og *-k-* markerer en kort konsonant, /k/. Det er dog ikke alle sprog, der har fonetisk lange konsonanter, selvom de ortografisk benytter dobbeltkonsonanter.

I sangtransskriptioner er det en udbredt tradition at bruge dobbeltkonsonanter og dele stavelser mellem de to konsonanter, f.eks. tysk *Kummer, stille* /kʊm-mə ʃtɪl-lə/, også selvom man, i hvert fald i talt tysk, ikke har lange konsonanter, og i tysk fagfonetik vil man skrive enkeltkonsonant, /kʊmə ʃtɪlə/. I italiensk, som har fonetisk lange konsonanter, er traditionen at notere to konsonanter og gøre den første lang, f.eks. *tutti* /tut:-ti/. Det italienske princip ses også indimellem anvendt i andre sprog, hvor det giver meget lidt fonetisk mening, f.eks. skriver LaBouff (2008) /set:-tɪŋ/ for engelsk *setting*, som har fonetisk kort konsonant.

Vi har ikke fundet fonetisk eller sangfagligt velfunderede overvejelser, som understøtter brugen af det ene frem for det andet transskriptionsprincip her. Der er nok i de forskellige traditioner nogle elementer af overførsel af ortografiske stavelsesdelingsprincipper eller principper fra eksisterende traditioner til IPA-transskriptionerne, uden nærmere overvejelser om, hvorvidt de afspejler fonetiske forhold.

I dansk talesprog har vi ikke fonetisk lange konsonanter i ord med dobbeltkonsonant, f.eks. /smøkə sømø/ *smykke, sommer*. Imidlertid har vi valgt at notere dem med dobbeltkonsonant i forbindelse

med stavelsesdeling, /smøk-kə søm-mø/. På den måde skabes der sammenhæng med den ortografiske deling, *smyk-ke*, *som-mer*. Man kan også lægge et fonetisk signal i at dele stavelser på denne måde. I et ordpar som f.eks. *skulle/skule* indikerer transskriptionen /skul-lə sku:-lə/, at første stavelse i *skulle* skal lukkes lidt tidligere end tilsvarende stavelse i *skule*. Hvis man har de to ord samme sted i en melodi, hvor de skal fylde lige meget, og man vil markere vokalen kort i *skulle*, så er man nødt til at gøre noget andet længere. Her er det en rimelig formodning, og vores fornemmelse, at der sker en forlængelse af konsonanten, ved at konsonanten påbegyndes tidligere i *skulle* vs. *skule*. Det er dog endnu ikke dokumenteret eksperimentelt.

Selvom de fonetiske detaljer er lidt usikre, vurderer vi alt i alt, baseret på fonetiske forhold, den visuelle sammenhæng med ortografien, udførelse og praksis i andre sprog, at notationen med dobbeltkonsonant, dog uden den konsonantforlængelse som benyttes i f.eks. italiensk, er den sikreste vej at gå indtil videre.

SÆTNINGSBETONING VS. ORDBETONING

Vi mener, det er væsentligt at diskutere, hvordan betoning skal noteres i transskriptioner, og derfor introduceres her kort to principper, som benyttes forskellige steder: *sætningsbetoning*, som er markering af de stavelser, der betones i en sammenhængende ytring, og *ordbetoning*, som er markering af den stavelse, der almindeligvis betones, hvis ordet udtales isoleret set.

I en frase som *Sov under gyldne stjerner*, vil man betone de markerede stavelser, men man vil ikke betone *under*. Isoleret set har *under* dog betoning af første stavelse. Markering af betoning på *under*, ville være markering af ordbetoning, mens det skal udelades i sætningsbetoningen.

I mange traditioner noterer man ordbetoning frem for sætningsbetoning. Hertil har der sneget sig et princip ind, om at man ikke noterer betoning på enstavelsesord. Sådant et princip giver mening på nogle sprog, f.eks. italiensk, hvor næsten alle enstavelsesord samtidig er grammatiske småord, der skal være ubetonede. Der er desuden i mange sprog en fonologisk tradition for ikke at notere betoning på enstavelsesord i isolation, da betoning her kan underforstås.

Dette fungerer ikke på dansk (og formentlig heller ikke i en del andre sprog, hvor det benyttes). Efter dette princip skulle ovennævnte frase noteres *Sov under gyldne stjerner*, hvor betoningen af *sov under* er stik imod sætningsbetoningen. I en frase som *Jeg ser på dig, for du er så skøn*, er alle ord enstavelsesord og skulle efter ordbetoningsprin-

cippet ikke have nogen betonedede ord overhovedet. Det giver ikke mening, og en sanger, der skal indstudere teksten, er meget dårligt hjulpet, hvis der ikke er markeret betoning. Sætningsbetoning (i sangen *Skønne fru Beatriz*) ville her være *Jeg ser på dig, for du er så skøn*, men i almindeligt talesprog kunne betoningen være *Jeg ser på dig, for du er så skøn*. Vi mener at sangeren er bedre hjulpet af en markering af sætningsbetoning, dvs. uanset hvordan ordene ville udtales isoleret, og uanset hvor mange stavelser, de består af, hvorimod ordbetoningsprincippet kan være direkte misvisende. Det er netop vigtigt i dansk, hvor vi dels har mange enstavelsesord, der kan betones, og flerstavelsesord, der kan være ubetonede. Betoningen kan være afgørende for betydningen, f.eks. forskellen på *stå op* (stå ud af sengen om morgenen) vs. *stå op* (understøtte sig med benene).

Ofte kan man ikke vide, hvor betoningen ligger i sådanne fraser, hvis man ikke har dansk som modersmål. Det kræver, at man forstår forskellene i betydningen og nogle indimellem ret komplekse regler for frasebetoning. Det er derfor afgørende for anvendeligheden af transskriptionerne, at der er givet sætningsbetoning.

Afslutning

I denne artikel har vi redegjort for udviklingen af de principper for at brugen af IPA, som efter vores erfaringer egner sig bedst i en dansk sangmæssig kontekst. For at opsummere vores erfaringer har vi fundet, at IPA er et overordentligt velegnet værktøj til at beskrive dansk udtale for udenlandske sangere, såvel som til at beskrive udenlandsk udtale for danske sangere. Men for at få det bedste udbytte kræves der, at man går væk fra nogle traditionelle tilpasninger af IPA, som i generationer har været benyttet af danske sprogforskere, og harmoniserer det bedre med, hvordan IPA anvendes internationalt. I appendiks 1 ses en sammenligning af de forskellige standarder.

For sangere, såvel som lingvister, der skal benytte IPA på tværs af forskellige sprog, er det en stor hjælp, når der benyttes samme transskriptionskonventioner. Nogle af de største problemer ved de traditionelle danske tilpasninger er en for omfattende brug af diakritiske tegn, nuancer, der ikke er betydningsadskillende, og for mange tegn, der bruges for andre lyde end IPA's definitioner. Vi har fundet, at man i generelle transskriptioner med fordel kan skære antallet af specialtegn og subtile nuancer ned til det minimalt nødvendige, dvs. de lyde der er betydningsadskillende, og vi har fundet, at denne praksis ikke alene er i overensstemmelse med IPA's anbefalinger, men også

praksis i andre sprogs fagtraditioner. I stedet kan fonetiske detaljer beskrives i et supplement til transskriptionerne, f.eks. i en lydskrift-nøgle, dvs. en generel guide til sproget med uddybelse af de enkelte lydlig forhold, man skal være opmærksom på.

Vi har også fundet, at nogle internationale notationstraditioner kan justeres og forbedres for at gøre IPA til et endnu mere praktisk værktøj, og vi vil med vores arbejde gerne medvirke til udvikling af den bedste sangfaglige transskriptionspraksis.

IPA er dog ikke på alle punkter helt ideel. Især sammenblanding af bogstavets umiddelbare lydværdi og tilsvarende tegn i IPA kan give anledning til forvekslinger af lyde. Vi har her lagt vægt på, at IPA i sangmæssig kontekst først og fremmest er et værktøj til at opnå en god udførelse af sange på et sprog, man ikke behersker. Derfor finder vi også, at enkelte, mindre afvigelser fra rigid IPA kan have sin plads.

Konkrete transskriptioner kan give anledning til diskussion, både med hensyn til om de gengiver den udtale, der er passende til formålet, og med hensyn til valget af symboler til at repræsentere denne udtale. Diskussion af dansk udtale i sangmæssig kontekst er indtil videre primært foregået mundtligt og meget lokalt blandt sangpædagoger og studerende på konservatorierne og blandt andre aktører i musiklivet. Med vores bud på transskriptioner og transskriptionsprincipper får sådanne diskussioner en skriftlig form, hvilket åbner for en mere konkret og offentlig diskussion, som vi mener vil være til gavn for faget. Selvom vi er kommet langt, har vi ikke nødvendigvis fundet den optimale løsning. Vi har i artiklen peget på forhold, der er uafklarede i sangudtale og kræver videre forskning, bl.a. udtalen af dobbeltkonsonanter og aspiration af plosiver, ligesom yderligere afprøvning og finjustering af principperne og feedback fra IPA-trænede sangere ville være ønskeligt. Men med etableringen af en skriftlig form, er der åbnet mulighed for at involvere andre interesserede i videre diskussion og udvikling.

Tak

Denne artikel er blevet til med støtte fra Kulturministeriets pulje til Kunstnerisk Udviklingsvirksomhed (KUV). Den indgår i Eva Hess Thaysens KUV-projekt ”Det skjulte sprog”, som senere på året publicerer en hjemmeside ”Danish Diction in Art Song” med nodemateriale, transskriptioner, ord-til-ord oversættelser, videoindspilninger, udtalevejledning m.v. Tak til Den Jyske Opera og de udenlandske sangsolister i August Ennas opera *Kleopatra*. Tak til de italienske og litau-

iske sangstuderende, der medvirkede i Intermusic-projektet, og sidst men ikke mindst tak til studerende og lærere i sangfaggruppen ved Det Kongelige Danske Musikkonservatorium, samt lingvistikstuderende ved Københavns Universitet for nyttig diskussion og afprøvning af transskriptionsprincipper.

Bibliografi

- Coffin, Berton, Ralph Errolle, Werner Singer og Piere Delattre. 1982. *Phonetic Readings of Songs and Arias*. Metuchen, NJ: Scarecrow Press.
- Coffin, Berton. 1980. *Overtones of Bel Canto: Phonetic Basis of Artistic Singing*. Metuchen, NJ: Scarecrow Press.
- Den Danske Ordbog. "Udtale". <https://ordnet.dk/ddo/artiklernes-opbygning/udtale> (Tilgået 28. februar 2021).
- Grønnum, Nina. 2005. *Fonetik og Fonologi – Almen og Dansk*. 3. udg. København: Akademisk Forlag.
- Grønnum, Nina. 2007. *Rødgrød med fløde*. København: Akademisk Forlag.
- Hersey, Anna. 2016. *Scandinavian Song*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- International Phonetic Association. 1999. *Handbook of the International Phonetic Association: A guide to the use of the International Phonetic Alphabet*. New York: Cambridge University Press.
- LaBouff, Kathryn. 2008. *Singing and Communicating in English*. Oxford: Oxford University Press.
- Lanzrein, Valentin og Richard Cross. 2018. *The Singer's Guide to German Diction*. Oxford: Oxford University Press.
- Ophaug, Wencke. 2010. *Sangfonetik: En Innføring*. Bergen: Fakbokforlaget.
- Schachtenhaufen, Ruben. 2013. "Fonetisk reduktion i dansk". Ph.d.-afhandling. Copenhagen Business School.
- Schiøtz, Aksel. 1970. *Sangerens kunst*. København: Vintens Forlagsboghandel.
- Wall, Joan. 1989. *International Phonetic Alphabet for Singers*. Freeland: Pacific Isle Publishing.
- Wall, Joan, Robert Caldwell, Sheila Allen og Tracy Gavilanes. 2012. *Diction for Singers: A Concise Reference for English, Italian, Latin, German, French and Spanish Pronunciation*. 2. udg. Redmond.

Appendiks 1: Lydskriftstandarder

Herunder er en sammenligning af de forskellige lydskriftstandarder, der diskuteres i artiklen. RS/EHT er forfatterens bud på en standard for transskription af klassisk dansk sangudtale. IPA er det internationale fonetiske alfabet, bred transskription, med snæver transskription i parentes, hvor der er afvigelser mellem disse. NG er Nina Grønnums (2007) standard. DDO er den standard, der benyttes i Den Danske Ordbog. Notationer, der afviger fra bred IPA, er markeret med gråt (afvigelser, der ikke er markeret med gråt, er inden for HotIPA's rammer, men ikke almindelig praksis). Desuden gives et overblik over alternative notationer, som vi har overvejet udover de øvrige standarder, men er gået væk fra. Efter oversigterne gives et eksempel på en transskription af en hel sang efter RS/EHT's standard sammenlignet med NG's standard.

KONSONANTER

Eksempel	RS/EHT	IPA bred (snæver)	NG	DDO	Forkastede alternativer
<i>hop</i>	-p	p	ᵇ	b	p ^h
<i>hat</i>	-t	t	ᵈ	d	t ^h
<i>hak</i>	-k	k	ᵍ	g	k ^h
<i>bas</i>	b-	p	ᵇ	b	p ^h
<i>das</i>	d-	t	ᵈ	d	t ^h
<i>gas</i>	g-	k	ᵍ	g	k ^h
<i>penne</i>	p-	p ^h	p ^h	p	
<i>tænde</i>	t-	ts	t ^s	t	
<i>kende</i>	k-	k ^h	k ^h	k	
<i>tjene</i>	tɕ	tɕ	tʂj	tj	tʃ tʂj
<i>fat</i>	f	f	f	f	
<i>sat</i>	s	s	s	s	
<i>sjat</i>	ɕ	ɕ	ɕ	ɕ	ʃ
<i>hat</i>	h	h	h	h	
<i>mat</i>	m	m	m	m	
<i>nat</i>	n	n	n	n	
<i>sang</i>	ŋ	ŋ	ŋ	ŋ	
<i>ladt</i>	l	l	l	l	

<i>vat</i>	v	v (v)	v	v	
<i>mad</i>	ð	ð (ð̥)	ð	ð	
<i>ja</i>	j	j	j	j	ĩ
<i>rat</i>	ʁ	ʁ (ʁ̥)	ʁ	ʁ	ř
<i>hav</i>	ʊ	ʊ (ʊ̥)	ʊ	w	u
<i>hej</i>	ɪ	ɪ (ɪ̥)	ɪ	j	ĩ
<i>mor</i>	ə	ə (ə̥)	ə	ə	
<i>bag</i>	ɔ̥	(se artiklen)	(se artiklen)	(se artiklen)	ɥ ɣ ɔ̥
spræng-ansats		ʔ	(benyttes ikke)	(benyttes ikke)	ɔ̥ʔ

VOKALER

Eksempel	RS/EHT	IPA bred (snæver)	NG	DDO
<i>mile</i>	i	i	i	i
<i>mele</i>	e	e (e̥)	e	e
<i>mæle</i>	ɛ	ɛ (ɛ̥)	ɛ	ɛ
<i>rist</i>	ɛ	ɛ (ɛ̥)	æ	ɛ
<i>male</i>	æ	æ (ɛ̥)	æ	æ
<i>malle, rest</i>	æ	æ (æ̥)	a	a
<i>ralle, rast</i>	a	ä	ɑ	ɑ
<i>kyle, fyre</i>	y	y	y	y
<i>køle, føre</i>	ø	ø	ø	ø
<i>brøle, curle</i>	œ	œ (œ̥)	œ	œ
<i>fyrre</i>	œ	œ (œ̥)	œ	œ
<i>mule</i>	u	u	u	u
<i>mole</i>	o	o (o̥)	o	o
<i>måle</i>	ɔ	ɔ (ɔ̥)	ɔ	ɔ
<i>Morten</i>	ɒ	ɒ (ɒ̥)	ɒ	ɒ
<i>mätten</i>	ɒ	ɒ (ɒ̥)	ʌ	ʌ
<i>fatte</i>	ə	ə (ə̥)	ə	ə
<i>fatter</i>	ə	ə	ə	ʌ
<i>fattig</i>	ɪ	ɪ	ɪ	ɪ

Eksempel på transskription

Herunder er en transskription af *Solnedgang* (musik: Carl Nielsen, tekst: J.P. Jakobsen). Første transskription er i IPA efter de principper, der diskuteres i artiklen. Til sammenligning gives en transskription efter NG's lydskriftstandard, dog med tilpasninger til sangudtalen.

Transskription (IPA, efter RS/EHT)	Ortografi
<p>'svøem-mə-nə 'sky:-e 'dai-li-ə sy-'klæ:-ðe 'bo:-se dæe 'vøk-kəs pɔ 'lys-,hæ:-vøts 'bøkøst 'stɛŋ-kə-ðə æ 'sfɛ:-bəs 'to:-nə-nə kæ-'skæ:-ðe 'so:l-,ly:-sət 'skøm-mə-nə moð 'je:-ðes 'køst 'ji æ-'le:-nə 'je:-bø 'væe-di-ə æt 'bɛ:-bø 'nau-nət æ æ-'sæ:-lis 'løk-kə-li-ə 'læn</p> <p>'dɛ:e skæl hun 'tbo:-nə 'døkøem-mə-nə sai 'vi:-lə 'dɛ:e skæl jai 'knɛ:-lə 'təus hɔs 'hen-nə 'ne:ð 'dɛ:e skæl jai 'glɛm-mə 'mɛns i 'fɛæ-mæð 'ji:-lə 'li:-vøt pɔ 'væe-dən 'guð pɔ 'je:-vi-he:ð 'jet mai 'køn skæl 'fyl-lə 'løf-tə pɔ fɔ-'tɛyl-lə 'el-skøus e-van-'ge:-li-ɔm i æ-'sæ:-lis 'nəun</p>	<p><i>Svømmende Skyer, dejlige Cyclader, Roser, der vugges paa Lyshavets Bryst, Stænkede af Sphærens tonende Cascader, Sollyset skummende mod Eders Kyst, I alene ere Værdige at bære Navnet af Asalis lykkelige Land.</i></p> <p><i>Der skal hun throne, drømmende sig hvile Der skal jeg knæle tavs hos hende ned, Der skal jeg glemme, mens I fremad ile, Livet og Verden, Gud og Evighed; Et mig kun skal fylde Løfte og fortrylle, Elskovs Evangelium i Asalis Navn.</i></p>
<p>Transskription (NG standard)</p> <p>'svøem-mə-nə 'sɣy:-e 'dai-li-ə sy-'kʰlæ:-ðe 'bo:-se dæe 'vɔg-gəs pʰɔ 'lys-,hæ:-vøds 'bøkøes- d 'sɔŋ-gə-ðə ?a 'sfɛ:-bəs 'tso:-nə-nə kʰa-'sɣæ:- ðe 'so:l-,ly:-səð 'sɣøm-mə-nə moð '?e:-ðes 'kʰøsd 'ʔi ?a-'le:-nə 'ʔɛ:-bø 'væe-ɖi-ə ?aɖ 'bɛ:-bø 'nəu-nøð ?a ?a-'sæ:-lis 'løg-gə-li-ə 'lan</p> <p>'dɛ:e sɣal hun 'tʰbo:-nə 'døkøem-mə-nə sai 'vi:-lə 'dɛ:e sɣal jai 'kʰnɛ:-lə 'tʰəus hɔs 'hen-nə 'ne:ð 'dɛ:e sɣal jai 'glɛm-mə 'mɛns ?i 'fɛæ-mað 'ʔi:-lə 'li:-vøð ?ɔɔ 'væe-ɖən 'guð ?ɔɔ '?e:-vi-he:ð 'ʔeð mai 'kʰøn sɣal 'fyl-lə 'løf-ɖə ?ɔɔ fɔ-'tʰɛyl-lə 'ʔɛl-sɣøus ?e-van-'gə:-li-ɔm ?i ?a-'sæ:-lis 'nəun</p>	

Da fællessangen fik corona

Hvordan DR's fællessangsprogrammer under nedlukningen skubber til grænserne for fællessangsforståelser

Da DR bankede fællessangen forrest ind i danskernes bevidsthed under COVID-19-nedlukningen i foråret 2020, kom det som en reaktion og en kulmination på en række strømninger i den danske fællessangskultur, der siden årtusindskiftet igen har fået vind i sejlene.

I bølgen af nationale nedlukninger i Europa rapporteredes om fænomenet altansang, først i Italien, hvor naboer spontant stemte i fællessang fra hver deres respektive indelukke, og senere i Danmark, hvor man på sociale medier kunne følge med i planlagt fællessang og synge med hver for sig. På den måde blev fællessangen under nedlukningen et middel til at samle mennesker på tværs af landet i en samhørighed omkring den udenforstående trussel. Det var oven på udbredelsen af sådanne begivenheder, at DR blot fem dage efter Mette Frederiksens nedlukning af landet den 11. marts 2020 for første gang sendte et fællessangsprogram live på Facebook, hvor DR's følgere sammen, hver for sig, kunne synge fællessang akkompagneret af komponist og dirigent for DR Pige-koret Phillip Faber. Det skulle blive starten på en massiv eksponering og instrumentalisering af fællessangen på DR i de følgende måneder. På DR1 og P4 blev der efterfølgende under nedlukningen hver morgen på alle hverdage sendt morgensang, og hver fredag aften i bedste sendetid blev der sendt et større fællessangsshow. På tværs af tv-kanalen DR1 og streamingtjenesten DRTV havde morgensangsprogrammerne et seergennemsnit på 223.000, mens fredagens fællessangsshow havde

et seergennemsnit på 1.153.500. Fordi DR er Danmarks største public servicevirksomhed, og fordi deres berøringsflade er så enorm, er det umuligt, at deres indhold ikke påvirker den almene danskers holdning til og forståelse af fællessangen.

I det lys er det derfor interessant at stille spørgsmålet, hvad DR's iscenesættelse af fællessangen under Danmarks første nedlukning betyder for den brede forståelse af fællessangen som fænomen, og hvilke konsekvenser det har for den mere organiske udvikling og stigende indpas, som fællessangen igen har vundet i det nye århundrede. Kan man tilmed hævde, at DR fundamentalt har ændret betydningen af dansk fællessang? Det er denne artikels målsætning at undersøge og diskutere nærmere, hvordan DR's fællessangspraksis skubber til grænserne for fællessangen som fænomen. Det gøres ved at argumentere for betydningen af DR's praksis i relation til tre forståelser af fællessangen som begreb: fællessang som objekt, fællessang som handling og fællessang som format.

Først beskrives dog en særlig bevægelse i udviklingen af den danske fællessangskultur, som for det første trækker sig væk fra mere traditionelle forståelser af fællessangen, som for det andet kan forstås i kraft af en opdelt begrebsliggørelse af hhv. fællessang som objekt og handling, og som for det tredje både tydeliggøres og understreges af netop den måde, som DR iscenesætter fællessangen på. Artiklens analyser og pointer tager afsæt i forfatterens speciale ("Diskursanalyse af DR's fællessangsprogrammer under COVID-19"), som blev skrevet i 2020.

Tre forståelser af fællessang som begreb og en ny tendens i dansk fællessangskultur

Historisk set har fællessangens tilstedeværelse primært været foranlediget af ydre omstændigheder som bl.a. gudstjenesten, konfirmation, til indledning eller rammesætning af møder og samlinger, sportsbegivenheder, fødselsdage osv., hvor den anvendes som middel til f.eks. at instituere et bestemt fællesskab, i dannelsesøjemed m.m. Derfor har sangenes semantiske indhold haft en afgørende betydning for, i hvilke sammenhænge sangene synges, og har derfor også sat en indirekte grænse for, hvilke sange, man kunne synge hvornår. Det er dog en betingelse for fællessang, som ikke i udpræget grad gør sig gældende længere. Det kan belyses nærmere med et kig på to betydninger af fællessang som begreb.

Med udgangspunkt i Lea Wierød Borčaks differentiering af fæl-

lessangsbegrebet (Borčak 2018, 218) kan fællessang som *objekt* forstås som substantivet ”en sang”, der er tællelig, kan arkiveres, kan indgå i et repertoire osv. Objektet er konstitueret i samspillet mellem lyrik og musik, tekst og melodi. *Højskolesangbogen*, Wilhelm Hansens sangbøger, *Den Danske Salmebog*, *DGI-sangbogen* og andre traditionsrige samlinger af sange opfattes ofte som det, der udgrænser fællessangsrepertoiret. Sangbøgerne fremhæves ofte som symboler på fællessang og kanoniserer derfor en masse sangobjekter i det, der ofte refereres til som den danske sangskat. Disse samlinger har traditionelt set været tilnærmelsesvis synonyme med det, vi forstår som fællessang. Fællessangen forstået som *handling* refererer derimod til begrebets betydning som det utællelige verbalsubstantiv ”sang”. Her er der tale om en mangestemmig, unison praksis, som udføres i et situationsspecifikt øjeblik, hvor flere mennesker samles og synger sange sammen. Handlingerne er derfor efemeriske og eksisterer kun i det tidsrum, de udføres. Som nævnt er fællessangen en fælles handling, der konfirmerer eller instituerer det, som den er foranlediget af. Men ved at tage et kig på nyere fællessangspraksisser, tegner der sig i dag et billede af, at fællessangen trives fint uden at skulle foranlediges af nogen særlig ydre omstændighed.

Efter en længere periode i det 20. århundrede, hvor fællessangen var i tilbagegang, har den i det nye årtusinde på ny oplevet fremgang på baggrund af bl.a. en målrettet indsats fra foreninger, institutioner og organisationer, for hvem det gennem sangbogsudgivelser, fællessangsbegivenheder og undervisning er lykkedes at sprede, styrke og udvikle fællessangskulturen i Danmark. Også små som store kulturhuse, biblioteker, teatre m.m. arrangerer hyppigt fællessangsbegivenheder, der gentages på månedlig eller ugentlig basis. Undervejs i denne genkomst af fællessangen peger Borčak (2020, 82) på, at fællessangen har undergået det, hun beskriver som en melocentrisk vending, hvor sanghandlingen i sig selv bliver sin egen foranledning. Fællessangen i dag er altså en mere autonomiseret sanghandling end førhen, idet formålet med fællessangen er løsrevet fra ydre omstændigheder og centrerer sig i stedet om selve den fællessyngende handling: Det er muligheden for at synge, det drejer sig om, og ikke det, der synges om (Wierød 2016, 20). Den semantiske betydning træder derfor mere tilbage. Sangene kan på den måde siges at være ”tomme” og ”tidløse” objekter, idet teksternes betydning ikke tillægges stor relevans for, om sangene kan synges eller ej i en given kontekst, men derimod blot tilbyder noget at synge. Kun at have sanghandlingen for øje betegner Borčak (2020, 87) som absolut sang, hvor formålet ”absolut” er at få sunget. Tendensen er dog ikke altomfattende for

fællessangen i dag, da f.eks. kirken stadig anvender fællessangen til at bekræfte sit formål. Men at denne nye tendens med tydelighed har vundet stort indpas, og at fællessangen har ændret sin vægtning ift. dens funktion, illustreres, når man kaster sig ind i en mere dybdegående analyse af DR's fællessangspraksis under COVID-19-nedlukningen.

I den sammenhæng vil jeg pege på endnu en forståelse af fællessang og introducere et begreb om fællessang som *format*. Det rummer forståelsen af fællessang som en rammesat begivenhed, et kulturprodukt m.m., som individer kan dyrke, gå til eller forbruge. Denne forståelse er vigtig også i kraft af fællessangens udbredelse i nyere tid som arrangementer og begivenheder, hvor det at møde op for at synge er formålet i sig selv. Når jeg her taler om fællessangen som format og ikke som begivenhed, er det for også at rumme fællessangen som f.eks. tv- og radioprogram, hvor fællessangen rammesættes som et format, hvori der udspiller sig en handling, som efterligner den, vi kender ude fra virkelighedens arrangementer.

DR's instrumentalisering af fællessang under COVID-19-nedlukningen

Det er ud fra de tre fremhævede forståelser af fællessangen (som objekt, som handling og som format), at jeg har undersøgt DR's fællessangspraksis. Med en diskursteoretisk tilgang har jeg opstillet kæder af betydende relationer mellem de tre forståelser og DR's konkrete praksis i udsendelserne. Med andre ord: Hvilke betydninger i relation til fællessangen kommer frem i lyset, når man observerer DR's udsendelser ud fra hver af disse tre forståelser? På den måde er det muligt at kigge ind bag DR's praksis og på baggrund heraf diskutere, hvilke konsekvenser den har for fællessangskulturen i Danmark og for forståelsen af fællessangen som fænomen.

FÆLLESSANGEN SOM OBJEKT I DR'S PRAKSIS

I forbindelse med analysen af den betydning, som DR indlejrer i forståelsen af fællessangen som objekt, har jeg rettet blikket mod hhv. de sange, som optræder i udsendelserne, hvilke udvælgelseskriterier, som både direkte og indirekte har ligget til grund for brugen af sangen, samt hvordan de enkelte sange omtales og iscenesættes gennem udsendelserne.

Morgensang med Philip Faber og Fællessang – hver for sig med værterne Phillip Faber og Mads Steffensen udgøres tilsammen af 110 udsendelser og 238 forskellige sange. Over halvdelen af disse sange er at finde i den på det tidspunkt nyeste udgave af *Højskolesangbogen*. Sangene udgjorde en bred palet af sange såvel nyere som gamle og både fra det klassiske og rytmiske repertoire. Tilmed var alle sangene danske med undtagelse af nogle enkelte nordiske. Derudover var der ikke nogen endegyldig tematisk afgrænsning af sangudvalget. Det er særligt interessant at kigge på de udvælgelseskræterier for fællessange, som ligger til grund for DR's sangudvælgelse, når målgruppen er en hel nation. Den danske fællessang holdes i den offentlige debat ofte til ansvar for en fælles national identitet, som sangene repræsenterer. At det kan give anledning til heftig debat, sås også ifm. udgivelsen af den 19. udgave af *Højskolesangbogen* i efteråret 2020. Så hvilke kriterier eksisterer i DR's udvælgelsespraksis? Selve udvælgelsen er primært foretaget af DR, mens seerne, gæster i studiet og gæstesolister samt særlige folkegrupper som f.eks. læger eller sygeplejersker også har fået mulighed for at foreslå sange til programmerne. I et svar til et seerspørgsmål forklarer Faber, at DR's sangudvælgelse i høj grad beror på undersøgelser lavet af DR, omhandlende hvilke sange danskerne bedst kan lide, og derudover udpluk fra *Højskolesangbogen*, *Den Danske Salmebog*, gamle danske film og revyer samt danske popsange. Foruden disse udtalelser kan man ved nærmere gennemsyn af de valgte sange konstatere, at udvælgelsen udtrykker tre indirekte udvælgelseskræterier: et dansksprogskræterier, et popularitetskræterier samt et kendskabskræterier.

Gennemgående i de to programserier bliver alle fællessangene introduceret, inden de synges. Her er det både værterne, seerne i videoklip, gæster og gæstesolister eller de udvalgte folkegrupper, som skiftevis formidler, hvorfor netop den følgende sang skal synges. Tilmed bliver seere bedt af værterne om at medsende en begrundelse for deres sangvalg, når de indsender sangønsker. Her er personlige forhold til sangenes tekster og/eller sangenes forbindelse til et personligt minde de primære årsager til sangvalgene. Også gæstesolisterne bliver særligt af Steffensen i *Fællessang – hver for sig* bedt om at redegøre for sangenes personlige betydning, og hvordan de passer ind i tiden under nedlukningen. Ved at se nærmere på disse spørgsmål kan man fremhæve en række særligt gennemgående kontekstualiseringer af fællessangene. Fælles for dem er, at de er udtryk for personlig meningsdannelse og fortolket relevans for den aktuelle situation, der kommer som reaktion på værtens spørgsmål.

Denne eftertænkning af sangenes betydning er i særhed med

til at understrege pointen om sangobjekterne som i stigende grad "tomme" og "tidløse" objekter. Der udtrykkes ikke et konsistent og direkte grundlag for udvælgelsen af sangene, og DR fjerner sig i udpræget grad fra sangenes præeksisterende historicitet, kontekster og betydninger (f.eks. at være protestsange, aftensange, fædrelandssange m.m.) og tilskriver sangene nye betydningslag, der skaber forbindelse mellem sangene og COVID-19. Ved at undersøge DR's praksis i relation til betydningen af fællessangen som objekt kan det altså konstateres, at deres praksis i høj grad peger i retning af den nyere fællessangskulturelle tendens og bevægelse i den melocentriske vending.

FÆLLESSANGEN SOM HANDLING I DR'S PRAKSIS

Idet den bedste måde at undgå smittespredning under en pandemi er at undgå fysisk nærkontakt med andre, kan fællessang som daglig gentaget aktivitet synes at være et håbløst projekt. Selv i bred forstand har fællessang en stærk betydning som en praksis, hvor man fysisk samles i sang og fællesskab. Når det ikke er muligt, hvilken samværsform og sanghandling iscenesætter DR så, og hvordan kan det siges at genforhandle betydningen af fællessang som handling?

Bemærkelsesværdigt for DR's praksis er den fællessyngende handling som en adskilt praksis mellem deltagerne – deltagerne er ikke fysisk til stede sammen. Den samklingende synergi blandt alle deltagerne i sangudførelsen kan ganske enkelt ikke finde sted grundet de teknologiske begrænsninger, som tv- og radiomediet har. Det skyldes bl.a., at medierne gør det umuligt for de deltagende at både se og høre hinanden fuldstændig synkront pga. forsinkelser på signalet. Derudover er den, der akkompagnerer og synger for i programmerne, begrænset til kun at høre sig selv, hvilket efterlader sangudførelsen som envejskommunikation og ikke som en gensidig, vekselvirkende proces, hvor den syngende påvirkes af andre syngende. Det åbner for, at forsangeren mere egenrådigt dikterer og fortolker, hvordan en sang skal synges. Fællessangen, som en samsyngende handling, er derfor i princippet ikke til stede. Eller hvad? Kan der alligevel være tale om, at DR's fællessang skaber en fælles synergi og mentalitet, et fællesskab, på trods af de enkelte deltagers adskillelse og manglende gensidige klanglige påvirkning?

Alsangen under besættelsen markerede sig også som en større samtidig fællessangsbegebenhed mellem flere fysisk adskilte deltagere, og det er bl.a. den begebenhed, som DR i deres programmer tager op og bearbejder gennem sidestilling af to kriser, som begræn-

ser vores frihed. I DR's udsendelser bliver tv'et og radioen bindeled mellem de fællessyngende deltagere. I stedet for fysisk samvær iscenesætter DR samværet gennem visuelle og auditive medieflader og efterligner dermed den praksis og det samvær, vi kender fra den almindelige måde at udføre fællessangen på. Samværet, som skabes herigennem, kommer ikke fra dét at være samlet og synge sammen, men derimod igennem deltagerens oplevelse af og forestilling om, at andre deltagere rundt omkring i Danmark gør det samme som én selv på det givne tidspunkt. Med inspiration fra Benedict Andersons (2001) begreb om "forestillede fællesskaber" kan den fællessyngende handling, som reelt udspiller sig, beskrives som en forestillet fællessangshandling (se Baunvig 2020). Anderson (2001, 68) forklarer tidsopfattelsen i det forestillede fællesskab som en homogen, tom tid, hvor alle hændelser anskues horisontalt og som simultant udfoldende, hvilket forklarer, hvordan deltagerne på trods af en manglende synergi og synkronicitet alligevel opnår oplevelsen af et fællessyngende samvær med andre.

DR's aktive brug af gæstesolister i Fællessang - hver for sig peger dog væk fra den forestillede fællessyngende handling. Eftersom disse ikke kan høre de øvrige deltagere i fællessangen, får sangfremførelsen karakter af en solistisk performance fremfor akkompagnement, og de udvalgte sange udsættes i høj grad for forsangerens performative særpræg og sangidealer. Det opdeler de deltagende aktører i en afsender- og modtagergruppe fremfor en samlet fællessyngende organisme. Dette er endnu tydeligere, når der tages udgangspunkt i Turinos (2008, 26) skelnen mellem musikalske begivenheder som enten *præsentationelle* eller *deltagende*. Førstnævnte betegner en eller flere udøvende kunstnere, som fremfører musik for et passivt publikum, hvorfor der optræder et skel imellem disse. Sidstnævnte betegner en musikalsk begivenhed uden et skel mellem kunstner og publikum. Her er de deltagende på lige fod med hinanden i den musikalske begivenhed. Det er bl.a. tilfældet med fællessang, som også Borčak (2020, 93) påpeger. Dog er det svært at placere DR's musikalske begivenhed i denne kategori, idet den snarere er koncert end fællessang pga. den manglende gensidige, klanglige påvirkning.

Når man kigger på DR's betydningsfastsættelse af fællessangen som en handling, afviger den fra traditionelle forståelser af den fællessyngende handling, især med hensyn til den fysiske adskillelse. Alligevel lykkes det DR at indlejre en oplevelse af en fællessyngende handling gennem visuelle og auditive medieringer, som efterligner den traditionelle fællessyngende handling. Netop denne mediering og arrangering af rammerne om fællessang skal vi nu se nærmere på.

FÆLLESSANGEN SOM FORMAT I DR'S PRAKSIS

I det tiltagende udbud af fællessangsbegebenheder og -arrangementer er fællessangen omgivet af nogle fysiske rammer og en klar dagsorden for, hvordan og i hvor lang tid fællessangen skal foregå. I den henseende er overgangen mod absolut sang til at få øje på, når fællessangen gøres til et kulturelt produkt, hvor fællessang som handling er det, vi som forbrugere efterspørger uanfægtet af sangobjekternes semantiske betydningslag i den kontekst, vi synger i. Derfor er det også interessant at undersøge fællessangens betydning i konteksten af et præarrangeret koncept, i dette tilfælde et tv-format, som er tilrettelagt i fysiske rammer, men også i et større omsluttende virtuelt rum. Det er interessant, ikke blot fordi den fortæller om, hvordan DR betydningsfastsætter fællessangen som et format, men også fordi den er med til at belyse hvilke komponenter, der er tidstypiske for, hvordan vi forstår fællessang som en rammesat begebenhed i dag.

I modsætning til fællessangens almene fysiske rammer, hvor deltagere er samlet i ét rum, udspiller DR's fællessang sig i flere rum. De fysiske rum er alt fra tv-studier til private hjem og udendørsarealer. Stuen, hvorfra Faber synger og spiller, fungerer på mange måder som en forlængelse af seerens egen stue, hvor det antages, at mange ser med fra. På romantisk vis bindes Fabers og seerens fysiske rum her sammen til ét (forestillet) rum. Steffensens studie er også indrettet med dagligstueartefakter såsom lænestol, stearinlys, slikskål og blomster, der tilvejebringer hjemlig stemning. I begge studier ligger også *Højskolesangbogen* fremme. På de udendørs lokationer, hvorfra man ser mennesker synge med, var deltagerne af DR blevet bedt om at medbringe klapstole og kaffebord, og der flages både med Dannebrog, drikkes øl og hygges om bålpladser. Artefakterne er med til at stemningssætte rum for fællessang, og især iscenesættes de som kollektive identifikationer, der indrammer danskhed. Rekvitterne peger derfor ikke direkte mod en fællessangspraksis, men har nærmere til formål at instituere et særligt fællesskab – nøjagtig det, som fællessangen som objekt i traditionel forstand i høj grad har til formål, men som med nyere tendenser i fællessangskulturen træder i baggrunden til fordel for selve sanghandlingen.

Udover de fysiske rum iscenesætter DR's praksis også et større omsluttende virtuelt rum, inden for hvilket fællessangen som en samlet entitet mellem alle deltagere udspiller sig. Rummet er ikke fysisk afgrænset, men afgrænser sig derimod i tid. Her tuner seere, solister, værter, lyttere m.fl. sig samtidigt ind i rummet og oplever derved en samtidig, forestillet, fælles handling (se herom tillige Baunvig 2020). Det tidslige aspekt står særligt frem ved, at programmerne sendes

live, hvilket forstærker oplevelsen af en nu-og-her, fælles tilstedeværelse, som man også kender fra traditionelle fællessangsarrangementer, selvom interaktion er stærkt begrænset.

Når man nærstuderer formatets rammer, kan vi konstatere, at hvor DR's praksis på nogle parametre peger væk fra vores vanlige forståelser af fællessang, som eksempelvis ved at foregå i mange forskellige rum og uden interaktionsmuligheder, så lykkes det via medieformatet at reproducere den praksis, vi kender fra virkeligheden. I særdeleshed? ligner formatets aktørroller det, vi kender, hvor der kan nævnes både organisator og tilrettelægger, vært/værter, akkompagnatører og fællessyngende deltagere. På samme tid bruger DR rekvisitter, der stemningssætter en særlig samhørighed og samvær omkring sangen. Dog er det svært at glemme, at DR's programmer er tv-formater og ikke en hyggelig time i den lokale kulturinstitution, der handler om sang og nærvær med andre. Fællessangen træder da også til tider lidt i baggrunden til fordel for andre mere almene agendaer for den store mediekoncern. Særligt i lyset af de mere koncertlignende fremførelser i *Fællessang – hver for sig* sammenkoblet med programmets placering i bedste sendetid fredag aften og med indslag af f.eks. Smadremanden, som i to videoklip smadrer COVID-19-viruspartikler i en forestillet fællessmadrende handling med DR's seere, fremstår programmet nærmere som et klassisk underholdningsshow end en fællessangsbegivenhed.

Nye måder at forstå fællessangen på

Det kan diskuteres, hvorvidt DR's praksis overhovedet kan omtales som fællessang. F.eks. er der ikke tale om en egentlig synkron, fællessyngende handling, ligesom samværsformen er forestillet, og der er mangel på gensidig klanglig påvirkning og interaktion mellem deltagerne. Det er langt fra alt i DR's praksis, som understøtter idéen om en fællessangspraksis, og formatet ligner ofte mere et koncert- eller underholdningsprogram. Når det er sagt, vil jeg fremsætte synspunktet, at det interessante i denne diskussion ikke er, hvorvidt DR's praksis kan kaldes fællessang eller ej. Derimod er det mere interessant at vurdere, hvordan DR lykkes med at inddrage befolkningen i fællessyngende handlinger, da det siger mere om, hvordan DR genforhandler og skubber til opfattelsen af den almene fællessangsdiskurs. DR formår med deres fællessangspraksis at samle rigtig mange mennesker til fællessang, både fordi den fællessangsdiskurs, de konstruerer, til en vis grad læner sig op ad den almene fællessangsdiskurs.

kurs, men samtidig fordi DR formår at imitere og efterligne velkendt fællessangspraksis gennem en live mediegrænseflade. På den måde lykkes DR med at instituere et forestillet samvær omkring den fællessyngende handling i deltagerens oplevelse af at deltage i fællessang. At dette ikke er nogen hindring for fællessangen understøttes af den kritik, som løbende har været rettet mod programmet af bl.a. seere og fagpersoner. Her er det bemærkelsesværdigt, at kritikken ikke forholder sig til det faktum, at vi alle synger med et tv, men alene er rettet mod indholdet, hvor forståelsen af fællessang som objekt, forsangers udførelse og sangideal samt de artikulerede fællesskaber står for skud.

At DR kan få stor succes med iscenesættelsen af fællessang netop nu kan skyldes, at der på mange måder er åbnet op for idéer om, hvad fællessang kan være: at nye tendenser i den danske sangkultur er udtryk for en melocentrisk vending, hvor selve sanghandlingen alene foranlediger fællessangen, og hvor det semantiske indhold af sangene ikke sætter begrænsning for, hvor og hvornår sangene passer ind. DR's fællessangspraksis ikke bare skubber til grænserne for, hvordan vi forstår og udøver fællessang. Den er også en cementering af de nyere tendenser og udviklinger, som den danske fællessangskultur har undergået de seneste årtier. Derfor accepterer vi også i vid udstrækning DR's fællessang som værende fællessang, særligt i forståelsen af et format, der ligner de kulturelle begivenheder og kulturprodukter, vi også forbruger ude i virkeligheden.

I et fremadrettet perspektiv er det interessant at se, om DR's programmer er med til også forsat at skubbe fællessangens udbredelse fremad, eller om deres massive anvendelse og instrumentalisering har karikeret fællessangen i en sådan grad, at den vil stagnere og måske opleve en tilbagegang, særligt med hensyn til forståelsen af den som kulturprodukt. Hvor og hvordan fællessangen finder fodfæste, når COVID-19-krisen er et overstået kapitel, må tiden vise, når vi igen kan samles og synge sammen – og ikke hver for sig.

Bibliografi

- Anderson, Benedict. 2001. *Forestillede fællesskaber: Refleksioner over nationalismens oprindelse og udbredelse*. Oversat af Lars Jensen. Roskilde: Roskilde Universitetsforlag.
- Baunvig, Katrine Frøkjær. 2020. "Forestillede fællesskabers virtuelle sangritualer". *SANG* (1): 40-45.

- Borčák, Lea Wierød. 2018. "Samme sang som i tusind år? Om den danske fællessangs funktion i dag". I *Fællessang og fællesskab*, redigeret af Stine Isaksen, 217-227. Herning: Videncenter for Sang.
- Borčák, Lea Wierød. 2020. "Community as a Discursive Construct in Contemporary Danish Singing Culture". *SoundEffects* 9 (1): 81-97.
- Kristensen, Liselotte Bastholm. 2020. "Diskursanalyse af DR's fællessangsprogrammer under COVID-19". Speciale. Aarhus Universitet.
- Turino, Thomas. 2008. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Wierød, Lea. 2016. "Sangkultur i dag – fra samfundstjeneste til autonomi". I *Hjertesproget: 16 forsknings- og praksisbaserede studier af sangens egenskaber, vilkår og virkning*, redigeret af Stine Isaksen og Peter Frost, 19-26. Herning: Videncenter for Sang.

Litteratur der synges

Om fællessangens plads i litteraturanalsen

Da COVID-19 i marts 2020 lukkede store dele af kulturlivet i Danmark, resulterede det i en opblomstring af fællessangen. Det var særligt tydeligt med DR's programmer *Morgensang* (200.000 daglige seere i forårmånederne) og *Fællessang – hver for sig* med tæt på en million lyttere/seere/deltagere fredag aften (Baunvig 2020, 42). Fællessangens popularitet kan dog ikke alene tilskrives den verserende pandemi, idet der allerede inden nedlukningen kunne spores en genfundet interesse for fænomenet: Flere arbejdspladser indførte morgensang, Det Kgl. Teater og Aarhus Teater satte sangskatten på programmet med forestillingerne *Højskolesangbogen* (2016, 2019) og *Lyden af de skuldre vi står på* (2017, 2020), P4 vandt priser for podcastserien om *Sangenes blå bog* (2018), *Højskolesangbogen for børn* udkom i 2019, og flere kaffebarer, kirker, kulturhuse og foreninger bød velkommen til "Fyraftenssang", "Babysalmesang", "Fællessang i det fri" etc. Foruden selvfølgelig sagen om den CBS-ansatte, der ikke følte sig inkluderet i lovprisningen af blondiner i "Den danske sang", og kritikken af indlemmelsen af en sang om Ramadan i *Højskolesangbogen* (Maach 2018; Skjoldborg 2020).

Når fællessangen som aktivitet og kulturudtryk bliver mere og mere præsent i samtiden og desuden i kraft af sangteksterne har en tydelig litterær åre, burde den være et oplagt emne alle steder, hvor litteratur er på dagsordenen. Imidlertid er sanginteressen så godt som ikkeeksisterende på universiteternes litteraturstudier, i den litterære kritik samt i danskundervisningen i folkeskolen såvel som på ungdomsuddannelserne (Schweppenhäuser 2020, 14). Ubalancen

mellem den folkelige og den akademiske interesse for fællessangen bunder formodentlig i en manglende litteraturfaglig praksis for sanganalyse, der bl.a. skyldes de mediale besværligheder ved sangen som analyseobjekt. Desuden mangler der konkrete redskaber til at foretage fællessangsanalyser. Dette bevirker, at de tilløb til analyse af (fælles)sang, der er foretaget af litterater, har en tilbøjelighed til primært at tage højde for de strengt tekstlige elementer og dermed må kategoriseres som sangtekstanalyser frem for sanganalyser. Derfor er det nødvendigt at udvikle en intermedial analysepraksis, der inddrager flere af fællessangens aspekter, så det udenomstekstlige får en plads i analysen. Jeg foreslår den flerstrengede metode som en alternativ indgangsvinkel, der imødegår denne problemstilling.

Fordybet i sangteksten

Historisk er akademiske, litterære analyser af fællessang stort set ikkeeksisterende. Stoffet er mestendels behandlet gennem redegørelser med fokus på samfundsudviklingens indflydelse på fællessangen, hvilket sang(bogs)historikerne Karl Clausens og Karl Baks værker, hhv. *Dansk Folkesang gennem 150 år* (1958) og *Højskolesangbogens historie* (1977), kan kategoriseres som. Clausen skriver om tilblivelsen af *Dansk Folkesang gennem 150 år*, at

en historisk fremstilling af folkesangens kår og problemer kan ikke uden videre identificeres med litteratur- og musikhistorien, hverken taget hver for sig eller sammenlagt. Det kommer af folkesangens funktion som en slags *brugskunst*. [...] Dermed er det givet, at den målestok, vi anvender, kan være en anden end den, der gælder i litteratur- eller musikhistorien. (Clausen 1958, 25)

Fællessangen er ikke blot summen af sine enkelte musikalske eller litterære dele, men et unikt medialt blandingsprodukt, og må derfor behandles derefter. I Clausens distinktion fremgår det desuden, at særskilte undersøgelser af enten det tekstlige eller melodiske element ofte forholder sig mere til den kunstneriske agenda end til den faktiske brug og udbredelse af sangen.

Litteraten Leif Ludwig Albertsen har med bogen *Lyrisk der synges* foretaget noget så sjældent som en udfoldet analyse af fællessangen i et litterært perspektiv. Albertsen indleder værket med følgende kommentar: ”Udgangspunktet har været litteraturvidenskabsmandens, som umiddelbart finder megen sangbar lyrik overfladisk. Jeg håber, det vil være muligt for mig at overbevise andre om, at det er rimeligt

at komme ud over denne ureflekterede, æstetiske dom” (Albertsen 1978, 7). Allerede her anes de mange udfordringer, der uafsladeligt møder fællessangsanalysen – i 1978 og fortsat i dag er det nødvendigt at argumentere for sanggenrens kompleksitet og iboende (litterære) kvaliteter.

Både Albertsen og Clausen går som katten om den varme grød, når talen falder på fællessangens beskaffenhed som kunstnerisk værk. Ganske vist erkender de begge, at sangen må bedømmes på andre kvalitetsparametre end den gængse litteratur, men særligt Albertsens nedladende og faktatjekkende analyse af ”Der er et yndigt land” afslører en uvilje mod at gå ind i analysen på sangtekstens præmisser: ”Både *brede bøge* og *salten Østerstrand* er utypiske, bøge sjældent meget brede og Østersøen er et af verdens mindst salte have” (Albertsen 1978, 83; kursiv i original). Det er svært at forestille sig en lignende indvending mod ikke-sangbar lyrik eller en roman. Litteraten Jakob Schweppenhäuser (2014, 33) skriver det ganske klart: ”En grund til som litterat ikke at beskæftige sig med sangtekster kan være en opfattelse af, at de ikke besidder samme kvalitet som den skriftlige lyrik.” For at udbedre denne tilbøjelighed til at vurdere nogle litteraturtyper som finere og mere rigtige end andre, bør litteraturstudiet i højere grad indlemme nye arbejdsmetoder og analysegenstande i forskningsfeltet.

De ældre sanganalyser rummer nysgerrighed over for fællessangen og en bevidsthed om, at her ikke blot er tale om en simpel blanding af musik og tekst. Imidlertid er det også ganske sigende for den hidtidige forskning i fællessangen, at der undervejs i analyserne opstår tvivl om, hvad analyseobjektet egentligt er – sangen som kulturelt og historisk fænomen eller sangen som kunstnerisk, litterært-melodisk værk.

Poesien er lige her!

Schweppenhäuser har desuden beskrevet, hvordan den lydlige lyrik som videnskabeligt genstandsfelt er blevet udgrænset, idet det simpelthen ikke er ”kutyme at beskæftige sig med mundtlig – sunget, rappet, reciteret etc. – lyrik på litteraturstudierne eller i litteraturkritikken: skriftens medium er altdominerende” (Schweppenhäuser 2014, 31). Udgrænsningen af lyrikken er på én gang logisk og forvirrende: Der er åbenlyst en litterær forankring i en sangtekst, men dens performative, musikalske arv lader sig ikke fornægte, hvorfor sangteksten placerer sig ”i nogle andre kredsløb og smagsfællesska-

ber end dem, litterater almindeligvis fokuserer på” (Schweppenhäuser 2014, 33). Men udsynet er nødvendigt, og medieforsker Sibylle Moser (2007, 278) beskriver det problematiske ved at fokusere på ”a canon of printed ’high literature’ and its reception by academic readers [...] [L]iterary researchers tend to overlook that poetry is right out there, on radio channels, on the Internet, in music stores and in concert halls”. Og til fællessang, kunne man tilføje. Selvom den lydige lyrik, sangteksten, fællessangen er sværere at gå i kødet på end f.eks. en novelle, undskylder det ikke, at fænomenerne helt udelukkes fra litteraturanalysen. Specielt ikke når sangteksten er en af de mest udbredte, hvis ikke den mest udbredte form for litteratur. Den form, som også de, der aldrig læser en bog, ikke kan undgå at stifte bekendtskab med.

Tilløb til en ny strategi

Så vidt problemet. Mit løsningsforslag er den flerstrengede metode, som er en analyseform, jeg har udviklet i mit speciale ”Den litterære sang? En flerstrengt analyse af aktuel, dansk fællessangskultur” (2020). Grundstenen i fremgangsmåden er, at objektet for fællessangsanalyse må være et konkret sangarrangement. Musik- eller litteraturfaglige analyser kan gøre os klogere på sangen som kunstnerisk værk, men giver ikke i sig selv et fyldestgørende indblik i aktiviteten fællessang. Det er eksempelvis åbenlyst i selve ordet, at den fælles oplevelse er central i fællessangen. Man kan ikke synge fællessang alene – tv-programmerne med fællessang har måske lært os noget andet, men det er en kategori for sig – og derfor bør en grundig fællessangsanalyse altid interessere sig for, hvilke fællesskaber og traditioner, sangen fremkalder eller indgår i. Desuden kan det være relevant at forholde sig til de fysiske rammer, fællessangen foregår i, om sangene er udvalgt på forhånd eller f.eks. ønskes af deltagerne, om fællessangen er det primære formål med arrangementet, og om de syngende er mødt op frivilligt eller måske deltager, fordi de er ansatte på en arbejdsplads med morgensang hver onsdag.

Udover et konkret analyseobjekt er den flerstrengede metode kendetegnet ved, at fikspunkterne i analysen ikke udelukkende udvælges efter, hvad der passer til analytikerens faglighed (i mit tilfælde tekstanalysen), men at andre interessante perspektiver (såsom intermediale, sociologiske, fænomenologiske, affektive etc.) kan medtages. Denne mulighed er der ikke noget nyt i, og jeg er fuldt ud bevidst om, at talrige litterater før mig har udforsket og udfordret tekst-

analysens grænseland. Imidlertid tyder al den fællessangsforskning, der endnu ikke er lavet, på, at det er på sin plads med en venlig påmindelse om, at den litteraturfaglige værktøjskasse også indeholder nøgler til andre verdner end bøgernes.

I stedet for at adskille fællessangens forskellige elementer, som strengt musikalske eller tekstligt fokuserede analyser gør, søger den flerstrengede metode at finde sammenhænge og ligheder mellem dem. Dette har jeg kaldt det relationelle aspekt, og det er en uomgængelig del af analyseformen, da det er her, undersøgelsen af de enkelte dele bindes sammen til én helhed. Det er altså ikke mit ærinde at udelukke litteraturanalytiske perspektiver fra fællessangsanalysen, men derimod at forstå dem i lyset af f.eks. den sangtradition, det konkrete arrangement holder i hævd, eller den måde, de enkelte sange introduceres på. Den flerstrengede analyseform skal tilbyde en tværfaglig arbejdsmetode, der kan inkorporere intermediale tekstproduktioner langt mere smidigt, end den klassiske, tekstanalytiske fremgangsmåde formår.

Det er ganske enkelt sådan, at for at opnå interessante og overraskende analyser af sangtekster, og alle andre teksttyper for den sags skyld, må man behandle dem som det, de er – i dette tilfælde tekster, der synges. "Print-oriented questions will produce print-oriented answers, thereby ultimately telling us little about the pleasures of inner listening (print), 'outer' listening (song) and the semantics of sound", skriver Moser (2007, 298). Vilkaerne for en vellykket analyse ændrer sig selvsagt i takt med analysens interesseområde, og derfor må det være andre spørgsmål, vi stiller om aktiviteten fællessang end teksttypen sangtekst.

En af de primære udfordringer ved den flerstrengede metode, og intermediale, tværfaglige analyser i det hele taget, er manglende viden om andre faglige terminologier. Lea Wierød Borčak og Jakob Schweppenhäuser (2018, 173-174) skriver: "For en litterat vil et litterært fokus desuden også ofte være nødvendigt, idet det jo uden en musikvidenskabelig baggrund vil være vanskeligt at gennemføre fuldt udfoldede og terminologisk sikre musikalske analyser." Andetsteds skriver Wierød Borčak (2015, 136) imidlertid, at litteraturanalysen nemmere kan inkorporere elementer fra andre discipliner, da den er "governed less by conformity than musical notation". En indgangsvinkel til sanganalysen, som denne skribent har fundet særdeles hjælpsom undervejs i gentænkningen af, hvordan det er mest hensigtsmæssigt at analysere fællessang, er den melopoetiske metode, som Wierød Borčak anvender flere steder, f.eks. i ph.d.-afhandlingen "Formens funktion i salmesang" fra 2014. Kort sagt går

metoden ud på at fokusere på de samlende og ensartede faktorer, f.eks. rytme, som sprog og musik har til fælles, frem for at fokusere på divergerende punkter, såsom det faktum, at sproget overvejende beskriver, mens musikken legemliggør (Borčak og Schweppenhäuser 2018, 161). Det er i høj grad denne tilgang, jeg læner mig op ad, når jeg fremhæver det relationelle som en væsentlig del af den flerstrengede metode.

Sangften på Fairbar

Grundet COVID-19 har analyser af konkrete sangsituationer ikke været muligt, og i mit speciale har jeg derfor fokuseret på at præsentere det teoretiske grundlag og retningslinjerne for den flerstrengede metode. At tage afsæt i konkrete, faktiske sangsituationer er ét af kardinalpunkterne i metoden, og derfor udgør sanselige og detaljeorienterede beskrivelser af sangarrangementerne et væsentligt værktøj. Et eksempel:

Hos den aarhusianske, frivilligt drevne café Fairbar står der ”Sangften” i kalenderen hver 14. dag. Inden caféen rykkede til større lokaler på Klostertorvet, måtte man møde op mindst en time før arrangementets start for at kapre en plads. Når pianisten satte sig ved klaveret, var hver kvadratcentimeter af gulvet fyldt ud med lyseblå IKEA-skamler fra en bunke i hjørnet, og om sommeren stod døren åben, så de sidst ankomne kunne synge med ude fra fortovet. Udover at gæsterne nu har mere plads at boltre sig på, er arrangementet uændret; der er billig øl i glassene, højskolesangbøger spredt ud på bordene, og pianisten er som oftest beskæftiget som høj- eller efter-skolelærer til daglig. Både unge og ældre nikker genkendende, når nummeret på endnu en sang fra den blå sangbog annonceres, og i pauserne mellem sangene bliver der snakket, skrevet sms’er, drukket kaffe og løst krydsogtværs. Aftenen indledes typisk med en håndfuld af pianistens yndlingssange tilsat muntre anekdoter, hvorefter sangrepertoiret dikteres af deltagernes håndskrevne papirlapper med sangønsker, som fiskes op af en flaskegrøn Margretheskål. Et overordnet tema er der ikke noget af, om end den aktuelle årstid har det med at optage sin del af de udvalgte sange. Selvom det mørkner udenfor, møder forslag om morgensange ingen protest, og Brorsons ”Op, al den ting, som Gud har gjort” følges op af Tim Christensens ørehænger ”Right Next to the Right One” og Ludvig Holsteins ”Det er i dag et vejr”. Flere har medbragt egen sangbog med æselører i og smiler saligt, når en af favoritterne står for tur. Efter den sidste sang

afleveres ølglassene i baren, lånte sangbøger stables på bordene, tasker og halstørklæder vikles fra hinanden, og kort efter har næsten alle forladt baren, der slår dørene op til fællessang igen et par uger senere.

Her er der tale om en generisk beskrivelse af caféens sangaftener, hvorfor nærmere bemærkninger om fællessangernes demografiske forhold, sangudvalget mm. savnes. Baseret på denne beskrivelse og skribentens tidligere erfaringer med disse arrangementer, kan sangaftenen som social situation karakteriseres således:

Fællesskabet er i nogle henseender nærvæd ikkeeksisterende. De syngende ankommer i små grupper og interagerer kun i begrænset omfang uden for disse grupper i løbet af aftenen. Udover diverse høflige og praktiske udvekslinger inden arrangementets start, såsom "Bruger I den stol her?" eller "Mangler du en sangbog?" er samtale begrænset, hvilket af praktiske hensyn er nødvendigt for arrangementets gennemførelse. Hver gang pianisten afslører nummeret på den næste sang, der skal synges, bliver annonceringen mødt af en række udsagn, som f.eks.: "Nr. 89? Hvad er det nu for en? Nåh, den kender jeg godt!", "Den er bare så fin", eller "Kan du huske, da vi sang den her til Malenes fest?" Reaktionen er altså for størstedelens vedkommende baseret på den enkeltes eller den enkelte gruppes oplevelser og følelser vedrørende den aktuelle sang. Undervejs kan der opstå sympati på tværs af de i forvejen etablerede sociale grupper, hvis det viser sig, at sangpræferencerne, melodikendskabet eller tilbøjeligheden til at ønske obskure folkeviser er den samme ved nabobordet. Samhørigheden ved fællessangsarrangementerne er i høj grad baseret på den personlige, følelsesmæssige tilknytning til sangskatten, men fællesskabet italesættes ikke – det er baseret på ikke-sprogliggjorte følelser. Fællessangerne ønsker at synge de sange, de i forvejen kender og holder af, og skal repertoireet fornys, kræver det enten ekspertviden med velinformerede introduktioner til sangene fra pianistens side eller en deltagers nichekendskab til specifikke genrer, perioder eller kunstnere.

Sociale relationer og kulturelle koder har stor betydning for, hvordan sange udvælges, opfattes og ikke mindst synges; flere høj- og efterskoler har selvopfundne vers eller udråb, der knytter sig til populære numre. Hvis et sangønske præsenteres med en rørende personlig fortælling, kan det ændre grundstemningen til arrangementet eller den måde, vi forstår sangen på. I pausen mellem sangene bliver der snakket om de minder, ord og melodi hiver frem fra erindringen, eller diskuteret beskaffenheden af de oplistede melodivarianter til en tekst.

I praksis foreslår jeg at anvende detaljerige beskrivelser af sangarrangementer og interviews med deltagerne som den flerstrengede metodes objekt. Om det på baggrund af dette er mest interessant at beskæftige sig med deltagernes bevæggrunde for at møde op, en karakteristisk af sangudvalget, hvordan det fysiske rum påvirker oplevelsen, eller noget helt fjerde, beror på det enkelte arrangement.

En udvidelse af den litterære værktøjskasse

Med den flerstrengede metode plæderer jeg for et opgør med den strenge adskillelse af de akademiske discipliner, der har besværliggjort analyser af fællessang som selvstændig udtryksform. Forude ligger en stor opgave i at italesætte sangen og dens udfoldelse som et kulturudtryk og et kunstværk i egen ret, uden at fastholde kvalitative standarder fra mere veletablerede analysetraditioner såsom digtanalysen. Et eksempel: Læser man en tekst på bokmål og kritiserer den for den dårlige, danske retstavning, er det helt indiskutabelt, at man skyder forbi målskiven. Fællessangen burde have krav på den samme grad af fokuseret analyse, som bogmediet længe har haft.

Det er ikke på forhånd udstukket i den flerstrengede metode, hvilke perspektiver der skal undersøges, hvilket stiller krav til den enkelte analytikers selvstændighed og overblik over stofområdet. Den flerstrengede analyse kan struktureres efter eget ønske, når blot analysens hovedpunkter præges af logisk progression, beskriver sammenhænge og indbyrdes relationer mellem fokuspunkterne – og ikke blot bliver en række perifært beslægtede observationer af emnet.

I mine analyser af fællessang har jeg fokuseret på sangtekster, fællesskab og affekt i sangsituationer, men disse er selvsagt ikke de eneste interessante aspekter af fællessangen. Det er ganske oplagt at undersøge fællessangens rituelle karakter, hvilke justeringer der foretages af popsange, der indlemmes i fællessangens repertoire, eller at foretage en demografisk undersøgelse af deltagere til sangarrangementer mm.

Det er vigtigt at fremhæve, at den flerstrengede metode ikke anses som en færdigudviklet manual til sanganalyse, men snarere som et forslag til, hvordan fællessangen analytisk kan gribes an. Formålet med artiklen her har ikke været at fremkomme med en fuldkommen brugermanual til analyse, men derimod at gøre opmærksom på en problematik og præsentere (nogle af) de interessante perspektiver, den foreslåede analyseform indeholder. Målet med fremgangsmåden er indblik, ikke overblik, og fællessangen må fortsat kategoriseres som

et overvejende ubeskrevet blad – særligt i litteraturforskningen.

Den flerstrengede metode er, foruden i fællessangsanalyse, oplagt at anvende i analyser af det, der kan betegnes som litteraturen i det udvidede felt, såsom Sigurd Hartkorn Plaetners roman *Noget om Vitus* (2015) og det efterfølgende lydbogseksperiment om *Noget om Emma* (2017) eller Morten Søndergaards *Ordapoteket* (2010), hvor hver ordklasse hører til i en medicinæske med egen indlægsseddel, der bl.a. beskriver mulige bivirkninger. Når disse kulturprodukter legitimeres i litteratens flerstrengede analyse, er det med til at indlemme dem i det korpus af tekster – i ordets mest elastiske forstand – som det så at sige er værd at beskæftige sig med, hvad der unægtelig vil medføre en udvidelse af det, der forstås ved det litterære felt. Når analyseobjekterne i højere grad matcher den litteratur, der læses, lyttes, leges, læres og opleves i den brede befolkning, vil det bidrage til, at litteraturhistoriefaget kan bevare sin aktualitet og tyngde i det 21. århundrede.

En fremtidsprognose

Den flerstrengede analysemetode kan have store konsekvenser for litteraturstudiet, idet fællessangen, og med den en række andre intermediale litteraturformer, nu kan inkorporeres i lærebøger og undervisning i langt højere grad end førhen. Som nævnt er arbejdet med den nye metode langt fra fuldendt, men med formuleringen af tilgangens grundprincipper er de første spadestik taget. Fra præsentationen af metoden til den faktiske implementering af det flerstrengede greb i den akademiske analyse kan der være langt. Det er på ingen måde givet, at metoden vil blive benyttet, blot fordi den er tilgængelig. Der er tale om et relativt konservativt fagmiljø med traditioner, som det givetvis vil tage tid at ændre.

Men med disse tiltag vil nye tekstformer og -hybrider bedre kunne inkorporeres i undervisningen, ikke som afarter af den rigtige litteratur, men som litterære former i egen ret. Dermed fjernes en stor del af risikoen for, at der bliver lagt for meget vægt på den historiske del af litteraturhistoriefaget, og faget får derfor bedre forudsætninger for at følge med tidens litterære udvikling. Den flerstrengede metode kan ansues som en udvidelse af den intermediale analyse, som har eksisteret i mange år. Til forskel fra det intermediale perspektiv, er det ikke den flerstrengede analyses primære formål at belyse spørgsmål om medialitet, men derimod at forholde sig åbent uden på forhånd udstukne faglige afgrænsninger til det valgte sangarrangement og fokusere på relationerne mellem de aspekter, der fremhæves. I sig

selv er den flerstrengede metode ikke banebrydende, men kan anses som en del af den omkalfatring, litteraturhistoriefaget nødvendigvis må gennemgå for at beholde sin aktualitet.

Dette argument vil utvivlsomt blive mødt af den indvending, at en sådan fremgangsmåde til analyse af teksthybrider udvander litteraturen for meget, og det så at sige bliver for svært at sætte den nedre grænse for, hvad der kan regnes for litteratur. Det modsatte kan dog ligeledes være forbundet med store konsekvenser: At fastholde en stagneret idé om, hvad der er god litteratur, og derfor ikke indlemme andet end det kanoniserede og det, der har potentiale til at blive det, i universitetsstudiernes curricula.

I takt med, at mere og mere af litteraturen bevæger sig uden for den kodeks, der ellers har udgjort kernen i litteraturanalysens objekter, bliver der behov for, at litteraterne er parate til at indtage litteraturen på andre måder end udelukkende gennem læsning. Litteraturen bliver noget, der skal opleves og sanses – noget, der finder sted.

Bibliografi

- Albertsen, Leif Ludvig. 1978. *Lyrisk der synges*. København: Berlingske Forlag.
- Andersen, Emma Berggreen. 2021. "Den litterære sang? En flerstrengt analyse af aktuel, dansk fællessangskultur". Speciale. Aarhus Universitet.
- Bak, Karl. 1977. *Højskolesangbogens historie: Et bidrag til den grundtvigske folkehøjskoles historie*. Odense: Nordisk Forlag.
- Baunvig, Katrine Frøkjær. 2020. "Forestillede fællesskabers virtuelle sangritualer". *SANG* (1): 40-45.
- Borčák, Lea Wierød og Jakob Schweppenhäuser. 2018. "Sangen mellem litteratur og musik". I *Litteratur mellem medier*, redigeret af Tore Rye Andersen, Jørgen Bruhn, Nina Christensen, Stefan Kjerkegaard, Sara Tanderup Linkis, Birgitte Stougaard Pedersen og Hans Kristian Rustad, 159-175. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.
- Clausen, Karl. 1958. *Dansk Folkesang gennem 150 år*. København: Tinglesti Forlag.
- Moser, Sibylle. 2007. "Media Modes of Poetic Reception: Reading Lyrics Versus Listening to Songs". *Poetics* 35: 277-300.
- Maach, Maja Lærke. 2018. "Underviser på CBS følte sig krænket over 'Den danske sang er en ung blond pige'". *DR*, 19. december. <https://www.dr.dk/nyheder/indland/underviser-paa-cbs-foelte-sig-krænket-over-den-danske-sang-er-en-ung-blond-pige>.
- Schweppenhäuser, Jakob. 2014. "Mere lyd! Ny dansk lydlig lyrik". Ph.d.-afhandling. Aarhus Universitet.

- . 2020. "Audire Aude! Sangtekstens fravær i de litterære institutioner". *SANG* (1): 14-17.
- Skjoldborg, Troels Gorell. 2020. "Ramadan-sang kommer med i ny Højskolesangbog". *TV2 Nyheder*. 6. november. <https://nyheder.tv2.dk/samfund/2020-11-06-ramadan-sang-kommer-med-i-ny-hojskolesangbog>.
- Søndergaard, Morten. 2010. *Ordapoteket*. Tilgået 25. januar 2021. <http://www.mortensoendergaard.com/apotek-2/>.
- Wierød, Lea. 2014. "Formens funktion i salmesang: Melopoetisk metode i sanganalysen med særligt henblik på salmer med tekst af N.F.S. Grundtvig". Ph.d.-afhandling. Aarhus Universitet.
- Wierød, Lea. 2015. "Where to Draw the Line? Representation in Intermedial Song Analysis". I *Music, Analysis, Experience: New Perspectives in Musical Semiotics*, redigeret af Mark Reybrouck, 135-147. Leuven: Leuven University Press.

Hver korsanger bærer på en unik gave

Vi er alle født med et ganske særligt instrument: stemmen. Fra det øjeblik, vi kommer ind i verden, bruger vi den. Jordmoderen giver os et dask i numsen, og vi kvitterer med et skrig. Og så er vi i gang. Med årene bliver skrigene afløst af andre lyde – af ord og af sang. Vi imiterer menneskene omkring os, lærer at beherske et sprog, at holde toner, at huske melodier. Vi ligner hinanden. Men samtidig er vi det, som det svenske a cappella-ensemble The Real Group i én af deres sange kalder for ”commonly unique”. Almindeligt unikke. Når vi bliver en del af et kor, kan de mange små nuanceforskelle, som er resultatet af vores forskellige fysik, miljø og livsstil, bidrage til en fantastisk og rig korklang. Her kan korlederen være musikalsk fødselshjælper.

Forelskelsen i forudsigeligheden

Lad mig starte med at tage dig, kære læser, med på en lille omvej: På videomediet YouTube har jeg for nylig fået øjnene op for en ny type indhold. Hidtil har jeg mest brugt platformen til at finde musikvideoer med mine yndlingskunstnere eller instruktionsvideoer til brug i forbindelse med tapetopsætning, billedbehandling, madlavning eller lignende. Men nogen foreslog mig at indtaste ordene ”oddly satisfying videos” (eller på dansk ”mærkeligt tilfredsstillende videoer”) i søgefeltet. Og pludselig befandt jeg mig i et parallelt univers, hvor jeg

mistede fornemmelsen for tid og sted, mens den ene kulørte video-montage efter den anden gled hen over nethinden.

”Oddly satisfying videos” er samlinger af videoklip med alt fra imponerende, industrielle maskiner, der udkærer perfekte mønstre i træ eller plast, skumplader, der skæres over med en skarp kniv, keramik, der glider perfekt mellem hænderne, eller vind, som skaber fantastiske geometriske mønstre i sand. Forskning viser, at det er menneskets trang til symmetri, gentagelse og kontrol, som gør disse videoer så tilfredsstillende at kigge på. I en kaotisk verden kan vi finde ro (og måske ligefrem forelske os) i forudsigeligheden.

I arbejdet med korsang er det fristende at stræbe efter det samme. Der kan findes stor tilfredsstillelse i at kultivere en egal korklang, gennemarbejde arrangementerne, så hver enkelt sanger forstår og overholder aftaler om dynamik og udtryk, og udsende e-mails med scenetøjets farvepalet, så ingen stikker ud og dermed ødelægger symmetrien og det uniforme udtryk. Det er en slags musikalsk synkronsvømning. Det kan være imponerende og stimulerende. Og så kan det også blive lidt kedeligt.

Som dirigent kan du være nok så dygtig. Men der er grænser for selv en mesters idérigdom og formåen. Og her kan du som leder gøre dig selv og dine sangere en tjeneste ved at facilitere netop deres kreativitet og musikalske selvudfoldelse.

Improvisation som modspiller

Jazzmusikken er improvisatorisk i sin natur. Det handler for den enkelte musiker eller vokalist om at blive så dygtig på sit instrument, at hun eller han kan give sig hen til den inspiration, som opstår lige nu og her. Det er øjeblikkets kunst. Og den er ikke på bekostning af hverken sammenspillet med de øvrige musikere eller dybden i kompositionen og den præmediterede melodi. Den er tværtimod et værdifuldt modstykke; et sted, hvor den plastiske, spontane idé kan skabe spænding og give modspil til den faste, musikalske form.

Det er ikke kun solister, der har anledning til at improvisere. I kor-musikken er der lige så rig mulighed for at udforske det improvisatoriske element. Én af dem, der har taget jazzens spontane udtryksform med sig ind i korverdenen, er den amerikanske sanger Bobby McFerrin. Sammen med vokalensemblen Voicestra turnerer han verden rundt med spændende koncertprogrammer, hvor værkerne bliver skabt live på scenen. I sine såkaldte ”circle songs” improviserer Bobby McFerrin små musikalske forløb af toner og perkussive lyde, som

gruppemedlemmerne imiterer og synger i ring – deraf navnet. Stemmerne fletter sig ind og ud mellem hinanden, ofte på overraskende, polyrytmiske måder, og imens synger solister frit hen over lagene og bidrager til kompositionen med deres eget udtryk. Efter nogen tid guider de måske resten af ensemblet ind i en ny cirkulær sekvens, og den næste ”suite” tager sin begyndelse.

Hver fugl synger med sit næb – og hurra for det!

Improvisation er ikke kun for professionelle grupper som Voicestra. Det er en del af improvisationens natur, at der ikke findes et korrekt facit. Og selvom der selvfølgelig er håndværksmæssige greb, man kan gøre for at opnå en dybere forståelse og fortrolighed med materialet, så kan alle – også amatører – skabe spændende, spontan musik. Arbejdet med at afsøge og fremelske hver enkelt sangers særegne klangfarve, rytmik og frasering kan bidrage enormt positivt til korets kollektive udtryk. Det er sjovt. Og for mange kor er det allerede en integreret del af både deres musikalske prøver og koncertoptrædener.

I mit eget rytmiske kor, Top Shelf, som jeg ledede i en årrække, mens jeg boede i Los Angeles, var jeg nysgerrig efter, hvordan de enkelte sangere lød helt uden min indblanding. Så jeg igangsatte eksperimenter, der handlede om, at vi skulle prøve at lyde så meget som muligt som os selv – og derefter hinanden. Til at øve os brugte vi Beatles-klassikeren ”Let It Be”, som alle kendte og holdt af. Efter tur udpegede jeg kormedlemmer til at synge et par linjer solo. Opgaven lød: ”Syng præcis, som du har lyst til.” Jeg gjorde mig umage for at skabe en tryk atmosfære, og opgavens åbne formulering, tror jeg, var medvirkende til at dulme nerverne hos dem, der måske i første omgang blev lidt nervøse over opmærksomheden. Så sang de, solisterne, et par gange i træk: ”When I find myself in times of trouble, Mother Mary comes to me. Speaking words of wisdom. Let it be”. Imens lyttede resten af gruppen intenst. Formålet var at beskrive solistens fremførelse med tillægsord. Var stemmen lys eller mørk? Hæs eller klar? Anvendte hun/han vibrato? Blev melodien sunget legato eller staccato? Blev der truffet nogle særlige stilistiske valg? Vi hyldede det individuelle og det spontane. Og så prøvede vi at imitere. Solisten gav feedback. Hvor præcist kunne vi ramme solistens lyd? Derefter gik turen videre til næste solist.

Det nye kendskab til vores egen umanipulerede lyd og lyden af vores medsangere smittede af på korets almindelige repertoire. Hvis jeg syntes, at medlemmerne blev ferske eller døde i deres koriske udtryk,

mindede jeg dem om at lyde som ”sig selv”. Eller jeg sagde ”syng som Wendy i verset og som Brandy i omkvædet” og refererede til to meget forskellige sangere i koret, som bidrog særligt til den varierede kor-klang med deres henholdsvis lyse, luftige lyd og skarpe, rå vokal.

Ny improvisationshåndbog for korledere

Interessen i at bringe det solistiske udtryk ind i det kollektive vokale rum er fortsat noget, jeg brænder for efter min hjemkomst til Danmark. Og min kollega, Malene Rigrtrup, som jeg har samarbejdet med igennem de seneste 16 år, har det på samme måde. På RAMA Vocal Center i Aalborg underviser hun nye generationer af korledere fra hele verden i blandt andet improvisation. Udtrykket ”det intelligente kor”, hvor det enkelte medlem af et ensemble samarbejder aktivt med dirigenten om at forme og farve musikken, er efterhånden ret udbredt på den internationale korscene. Og flere og flere prøver kræfter med blandingen af det mere traditionelle, topstyrede format og det medskabende, legende, spontane format, hvor dele af repertoiret er improviseret eller i hvert fald stærkt påvirket af enkeltmedlemmernes personlige udtryk.

I en ny håndbog for korledere, *Vokal improvisation og fortolkning*, som Malene Rigrtrup og jeg har udgivet i foråret 2021, deler vi en række af vores yndlingslege og teknikker til arbejdet med korisk improvisation. Gennem en samling små, nykomponerede sange og øvelser er det vores mål at inspirere både korledere og sangere til at lege med det solistiske udtryk. For kendskabet til vores eget, unikke instrument, og modet, der opstår, når vi i øvelokalet har boltret os frit og længe i det tonale landskab, er guld værd.

Som korleder vil du kunne mærke, at du står foran en gruppe fyldt med musikalske ressourcer og personlige, musikalske erfaringer. Og det samme vil publikum. God fornøjelse med at pakke korsangernes gaver ud!

I betonbygningernes fineste forgreninger

Vi har hørt at Gelleruparkitektens kone gav sig til at græde, da bygningerne blev indviet; ikke overvældet af deres skønhed, men af hvor trøstesløse de så ud som de lå der, endnu uden beboere, og ingen træer omkring dem, græsset var knap begyndt at gro.

– Lars Bo Nørgaard, *Vores 74 m2* (2015)

Det er forår, og årstiden viser sig fra den solrige side, et nedluknings-solskin frem mod første maj, hvor dagen er domineret af grålige himmeltoner. Jeg stiger på en bus ud til Gellerup, fordi det er det, man gør. Håndsprit og tomme sæder, *øjenkontakt er godt – bare ikke lige for tiden*, ophold ved City Vest, og så, boligblokkene. Her er træerne alligevel vokset op, de står ranke og bølgende i blæsten. En afskallet rød trappe og en barnevogn, rasende knallerter og vildfarne løbehjul, lange gevandter i vinden. Nogen bor her. På en mur, under samme himmel, skrevet med sirlige bogstaver. Yahya Hassan. Der står ikke andet. Det trækker sig sammen indeni. Jeg tænker på den unge digter, der går rundt og fotograferer altanparabolerne i Aarhus V. Han taler om ophold på særligt sikrede afdelinger, om at skrive poesi, at digtsamlingen skal hedde Beton, at alt er nærmest gråt og betonagtigt her, også folks facon. ”Jeg håber, at jeg kan komme til at leve af at skrive, jeg kan jo ikke så meget andet”, siger han med et smil hen over kameraet.

*

Så kommer de alligevel, solskinsdagene, hvor jeg nogle gange stiger på en bus ud til Gellerup, fordi det er det, jeg skal gøre. En kunstfabrik, et bibliotek, et højskolehus og et fotomuseum senere – området er ved at eksplodere af velmenende sociokulturelle tiltag. Jeg forsøger at ligne én, der hører til her og går målrettet henover Fredspladsen mod korset over døren, et helle i helhedsplanen. ”Vi er en kirke med Jesus Kristus i centrum, det er vigtigt at være klar i mælet i det her område, og vi har en meget engageret menighed”, fortæller præsten, mens en heftig sommerregn slår mod ruderne. Vi går igennem kirkerummet, herinde er alle lige, der er ingen vindeltrappe op til præstestolen, ingen brusende orgelklang under hvælvingerne. Jeg hilser på organisten, der har fået til opgave at få Gellerups beboere til at synge sammen, sådan rigtigt, et fælles åndedrag forenet i alsang. ”Det handler om at engagere mindre sangvante borgere i fællessang, vi skal fejre friheden og styrke demokratiet, sådan står der i visionen”, siger han. Men lige nu må vi kun synge derhjemme – hver for sig – og hver eneste morgen sidder han troligt ved flyglet og synger ind i internettets altopslugende algoritmehav.

*

Jeg hører i radioen, at et kor i Seattle har været hårdt ramt af coronavirus, mange af korsangerne er afgået ved døden. Det handler om aerosoler, det er derfor, vi ikke må synge i samme rum. En sky af dråber, mikroskopiske partikler på under 50 µm, der kan holde sig svævende i længere tid end normale partikler. I atmosfæren dannes aerosoler ved erosion og bølgesprøjt, de opstår ved skovbrande og støvstorme, de vælter frem under vulkanudbrud. De er der, når vanddråber dannes, de er i skyer og nedbør, de kan give anledning til spredning af mikroorganismer og toksiske molekyler. Aerosolerne kan også være menneskeskabte. De opstår ved luftforurening, og partiklerne kan transporteres med vinden, de kan rejse flere tusinde kilometer i en sky af dråber. De kan trænge ind i de fineste forgreninger i lungerne.

*

Her er ingen skovbrande og støvstorme, ingen voldsomme vulkanudbrud, ”men det her, det er det vilde vest”, fortæller en kvinde mig. ”Du kan ikke regne med nogen aftaler her, men hvis du pludselig får brug for hjælp til at flytte 100 paller, så møder der 30 hjælpsomme mennesker op, sådan er det bare.” Her regerer en permanent midlertidighed, boligblokkenes skæbne er uvis, sådan har det altid været.

Nu nærmer juni sig, og pludselig sidder jeg der, på et kontor, som ikke rigtig er mit, i en bygning, der egentlig ikke skulle være her længere. Vi må ikke drikke vandet fra hanerne, der er fundet bakterier i det efter nedlukningen, de kan ikke koges ihjel, og vi går en stribe af kaffeløse dage i møde.

Så kommer juni, og pludselig spidser det hele til. Jeg kan ikke længere svæve over de bakteriefyldte vande, nogen forlanger noget af mig, mine tanker er ikke længere mine egne. I går var det Sankthansaften, og der brændte bål hele vejen langs Aarhusbugtens nordlige kystlinje, små brudstykker af latter og sang fra bål til bål og et blåligt slør over kranerne. Det er der, jeg vil være; det er min by. Nu sidder jeg her, i det vilde vest, sammen med en flok venligsindede teologer, samtalerne er vidtrækkende og velformulerede, de er eksistentielle og kontemplative, de kredser om Grundtvig og Gellerup. De er talende, og jeg er tavs. Jeg er ikke noget udpræget politisk menneske, får jeg endelig sagt, og noterer i min notesbog, at jeg skal læse avisen og være på afstand af avisen; at jeg skal være i samtiden og være fri af samtiden.

*

Jeg er en satellit, både i mit arbejde hos Grundtvig-Akademiet og i mit sporadiske Gelleruptilstedevær, og nu er alting lagt i sommerferiedvale. Jeg læser i min Aarhusguide *Kend din by, din rod!*, som jeg købte til loppemarked på Ingerslevs Boulevard, i en helt anden sommertid, i et menneskehav mellem Frederiksbjergs karréer. Bogen er udgivet i 1983 ved det aarhusianske venstrefløjsforlag Modtryk, og omslaget er prydet af en læderjakkeklædt punker med en potent blå hanekam. Han skuer ud over Aarhus' skyline og gestikulerer fortællende med højre hånd. Jeg læser i forordet, at Aarhusguiden er udarbejdet af "tolv mere eller mindre arbejdsfrie historikere", og bogens sigte er at optegne et overblik over Aarhus' græsrodsnet og give et historisk og samtidskritisk indblik i byens kvarterer.

Jeg bladrer videre, det er festligt at bo vestligt, en reportage fra Gellerup anno 1983. Den tager sin begyndelse i bus 15, en køretur fra Vesterbro Torv og ud ad Viborgvej, forbi Bispehaven, og så et kig til forstædernes parcelhuse, "hvor folk med lidt større indtægter sidder i økonomisk ly af liguster og rentefradrag". Og endelig, destinationen, det er Gellerupparkens yderste værn: "Syv kæmpeblokke, der danner en kæmpemæssig væg i beton og glas: Senkapitalismens døde øjne stirrer overlegent hen over den gamle bys skuttende røde tage." Det er fortællingen om 1960'ernes højkonjunktur og Brabrand

Boligforening, det er drømmen om lys og luft, om grønne rekreative områder. Det er landets største samlede boligplanlægning og en bevægelse fra overskud til underskud, til ensformighed og almennyttighed, ghettoer og genhusninger. Det er husmødre og arbejdsløse, pædagoger, truckførere og rengøringsassistenter, kollektivister og arkitekter, mennesker fra hele verden forenet i en præfabrikeret monoton historieløshed: ”I dag er der tendenser til, at Gellerup-parken er ved at bryde op fra kælderrummene og op til overfladen. Beboerne ønsker steder, som de i højere grad selv har ansvaret for at bygge op og administrere. Men det sker ikke uden modstand og skepsis fra de bevilgende myndigheder.”

*

Et visionsparadoks støbt i beton, 1980’ernes autonome Gellerup bryder op fra kælderrummene, mens jeg sidder alene i min lillebitte kvistlejlighed i et nedlukningsvakuum. Her er en gade fuld af sammenpressede huse, et forsigtigt vindue på klem, et gardin vajende i vinden. Jeg læser om den nuværende helhedsplan på helhedsplan-gellerup.dk og forstår, at det er Danmarks mest ambitiøse byfornyelsesproces. Der sprænges nye veje gennem de små bjerge af beton, de skal ombygges, udvides, dekonstrueres: ”Vi udvikler nu en bydel, hvor fortidens fysiske og sociale isolation afløses af mangfoldighed i byliv og beboersammensætning, der matcher resten af Aarhus på beskæftigelse, uddannelsesniveau, indkomst og tryghed.” Jeg klikker mig videre ind i helhedsplanen, her må ingen områder skille sig negativt ud fra resten af byen, og forandringerne skal skabes i samspil med bydelens beboere og det øvrige lokalområde. Et langsigtet mål er at bringe bydelen ”op på Aarhus-niveau”.

*

Jeg ved ikke rigtig, hvor jeg skal gøre af mig selv, mit uddannelsesniveau er i akademisk top og min indkomst i bund, jeg ser fuglesilhuetter hen over øgadernes hustagehimmel, vejret er ustadigt og omskifteligt, solen brager, og vinden river. Jeg tænker på den norske forfatter Tomas Espedal, der bor for højt oppe til, at noget angår ham, og i dagtimerne skriver jeg om juli, mens jeg skriver om juni, mens jeg i virkeligheden skriver om maj og foregriber august. I radioen fortæller de, at smittetallene falder, at smittetrykket er lavt, at sommerlandet er hårdt presset af feriedesperate danskere, at det er den køligste juli nogensinde,

og her er myndighedernes retningslinjer for socialt samvær. Husk – vi kan alle være smittebærere, også selvom vi ikke udviser symptomer.

*

August er lige om hjørnet, og heden har indtaget byrummet. Øl og solskin flyder i gaderne, alle mødes på brostenene, politiet har opsat en ubehjælpelig afspærring af Hipsterhøjen i Graven, og en patruljevogn pløjer sig forsigtigt gennem menneskemængden. En højsommer genopstået som sensommer, en afdanket parasol og en nedlagt kulbro senere. Her er bedre dage. Jeg dagdrømmer om at være kvindelig kranfører i DDR, det er brutaliteten og skønheden, skriveblokadens og de dårlige sætninger, at et godt digt varer til klokken ni om morgenen, og en god fest har ingen regler.

Jeg slentrer ned til Faour i Klostergade og bestiller en Gudrunsvej, en hyldest til den ikoniske gade, nej vent en Bentesvej, en hyldest til gaden der aldrig bliver glemt, og går videre ned i Mølleparken for at spise min falafel ved åen. Jeg stopper op midt i parken, hvor en mand har formået at forsamlе en stor flok unge mennesker. Det er, som om at alle venter, lige om lidt sker det, han varmer op, hopper energisk rundt mellem tilskuerne, imens han forsøger sig med en form for spoken word ind over beatet fra sin medbragte højtaler. "Yeah, here we are, clap your hands, yeah", der strømmer flere og flere mennesker til, de jubler i en bølgende nedlukningsbegejstring, hver eneste gang et track er nået til vejs ende og flyder over i et nyt, nærmest identisk beat.

*

Yeah, here we are, det er august, og jeg stiger igen på en bus ud til Gellerup, bevæger mig ind mellem betonmurene, mens smittetallene forøges eksplosivt i hele byen. Nogen må gøre noget, nogen burde virkelig gøre noget, et alvorfuldt pressemøde på græsset i Rådhusparken, mobile testvogne i ghettoerne, mundbind flagrende i vinden. Det går ikke længere, aerosolerne hænger tykt over Gellerup, somalierne er smittede, eller var det libanenserne, nej vent palæstinskerne, eller måske er det pakistanerne, i hvert fald må det være tyrkerne, det handler om beskæftigelse og uddannelse, indkomst og tryk, og jeg må tilbage til byen og et hede-helvede mellem hustagene.

*

Sådan glider august ind i september, sommeren er forbi nu, efteråret og vinterkulden slår ind, og det er svært at se foråret i nedlukningshorisonten. Vi synger stadigvæk fællessang – hver for sig, og jeg hører en forsker fortælle, at det hele handler om åndedrættet og samtidigheden, det er det afgørende. Det handler om at synge på samme tid og ikke samme sted. Organisten og en lokal rapper har komponeret en ny hymne til Gellerup, og jeg forstår, at der er en enorm følsomhed forbundet med at træde frem og synge for. Det er åndedrættet og årstiderne, der skifter over træerne på Fredspladsen, mens præsten fortæller, hvordan der opstår en kollektiv sorg blandt beboerne, når de ikoniske bygninger rives ned. Arkitekturen er efterhånden vokset sammen med beboerne, bygninger og mennesker er vokset ind i hinanden, de kan ikke adskilles. Nedrivningen føles direkte amputerende, på samme tid og samme sted; sorgen trænger ind i de fineste forgreninger.

Plukker brombær langs Gellerupstien
 sæsonens sidste i septembersol
 presser mig ind
 strækker mig
 lister hånden
 igennem
 og op
 dér
 hér
 på flad hånd
 dit sorte knudrede hjerte

(Hanne Højgaard Viemose, *Helhedsplanen*, 2015)

Alsang i Gellerup

I samarbejde med det landsdækkende projekt ALSANG arbejder Gellerup Kirke og Grundtvig-Akademiet med at etablere fællessangsinitiativer – for alle med hjem og hjerte i Gellerup. Ét af hovedinitiativerne er den nyskrevne fællessang ”Åbn din gyldne port”, med tekst og musik af rapper Chadi Alderbas og organist Martin Lysholm Hornstrup. Den 1. september 2021 er der god mulighed for at synge med på Gellerups nye hymne, når Alsang i Gellerup inviterer til fællessang på Fredspladsen. Man kan også høre mere om sangens tilblivelse i podcasten Lyden af Grundtvig: <https://open.spotify.com/show/5jFSWZOPjRfBkQI1v0kIf>.



Den danske sang

Phillip Faber i samarbejde med
Rikke Hyldgaard
Politikens Forlag
319 sider, illustreret

Faber sætter musikken i centrum

Anmeldt af Lea Wierød Borčak

Fabers flotte bog om den danske sang er bygget op af omkring 20 af forfatterens egne yndlings-sange fra den danske sangskat. I hvert af bogens syv kapitler udgør en håndfuld af Fabers yndlings-sange den prisme, hvorigennem den danske sangskats historie og nutidige beskaffenhed analyseres og diskuteres. Det var på høje tid, at den blomstringstid, som sangen netop nu har i Danmark, begyndte at give sig afkast i beskrivelser i bogform. På utrolig vis er Carl Klausens pionerværk fra 1964, *Dansk Folkesang gennem 150 år*, ellers stadig den

eneste udførlige beskrivelse af dansk sanghistorie. Fabers bog er derfor kærkommen – danskerne syngelyst og påskønnelse af den danske sangskat fortjener en modsvarende litterær beskrivelse.

Den absolut største fortræffelijkheid, jeg vil fremhæve ved *Den Danske Sang*, er den frimodighed, hvormed bogen sætter *musikken* i fokus. Tit geråder debatten om den danske sangkultur automatisk i en diskussion om tekstlige forhold, som om musikken kun spiller en sekundær eller slet ingen rolle. F.eks. drejer de seneste

års lejlighedsvis debatter om specifikke sange sig så godt som altid om disse sanges tekstlige indhold med referencer til hårfarver og muslimske højtider. Diskussioner om musikalske forhold er fraværende. Og der er egentlig en forståelig årsag til, at det er sådan: Musik er svært at tale om. I hvert fald på et plan, der stikker dybere end den mere eller mindre subjektive oplevelse.

Den faglige behandling af emnet musik har altid kæmpet med den udfordring, at terminologien har tendens til at lukke sig om sig selv. De analyseapparater, der bruges i musikfaglige sammenhænge, kan opleves meget tekniske og indviklede for udenforstående – hvilket gør, at mange kommer til at opfatte sig selv som netop dét – udenforstående. Hertil kommer nodeskriften, som også kulturelt opfattes som noget, kun de særligt indviede (dem fra et hjem med klaver) mestrer. Denne tilstand er både helt skør og ret bedrøvelig, når man tænker på, at stort set alle har et forhold til musik. Der er vel næsten ingen mennesker, der ikke hører musik i dag, for ikke at tale om det voksende antal syngende mennesker. Så hvordan havnede vi i en situation, hvor den faglige diskussion af musikken er forbeholdt de få?

Det falder derfor på et knastørt sted, at Faber frygtløst insisterer på at bringe udfoldede

Men Faber viser altså, at der ikke behøver være nogen modsætning mellem en folkelig appel og en musikteoretisk fundering. Og hvilken befrielse.

og substantielle beskrivelser af musikken i den danske sangskat, og at han uden tøven benytter den klassiske musikfaglige terminologi samt nodeeksempler.

Faber fortæller om akkordfølger og melodiske bevægelser; han er ikke bange for at beskrive, hvordan det tit er de musikalske virkemidler, der giver en god sang sin effekt, som f.eks. pianistens undersekst på linjen "hvad gennembrød den sorte jord" i "Den blå anemone". Med denne sprogbrug medvirker han dermed til en tiltrængt afdramatisering af det halvforkætrede klassisk-musikfaglige sprog. Herfra skal der tilmed lyde en pris til redaktøren for at have turdet at lade dette stå. Som musikfaglig skribent bliver man alt for ofte bedt om at nedtone musikfagligt sprog, der er "for teknisk" til en formidlingssammenhæng. Men Faber viser altså, at der ikke behøver være nogen modsætning mellem en folkelig appel og en musikteoretisk fundering. Og hvilken befrielse. For det *er* netop den neapolitanske subdominant, der er den genistreg, som gør Carl Nielsens melodi til "Tit er jeg glad" så sælsomt hemmelighedsfuld og melankolsk i sidste verslinje.

Fabers fokus på musikken gør også den aktuelle danske sangkultur mere ret, end den verserende debat gør. Debatternes og kritikens centrering omkring sangtekster står i et underligt misforhold til den stadigt større rolle, musikken spiller i den voksende fællessangglæde. Der er i dag mange tegn på, at glæden ved at deltage i den fælles musikudførelse under fællessang overstiger vigtigheden af sangtekstens ord. Når det er sådan, bliver det blot endnu mindre indlysende, at diskursen om sangkulturen skal fortsætte sin logocentriske kurs.

Fabers insisteren på musikens privilegium i den danske sangkultur afspejler derfor i høj grad virkeligheden. På sin vis er det derfor også en lidt spøjst oplevelse at se, at Faber erklærer sig "kun delvist enig" i den observation om musikudførelsens opprioritering i dagens fællessangskultur, som jeg har kaldt den melocentriske vending.

Faber mener ikke, at "selve sangene" er gledet i baggrunden: "Vi går bare til dem på en ny måde, hvor vi har lært at abstrahere fra deres konkrete indhold." Det spøjse består her i, at Faber tilsyneladende bekræfter den pointe, han ytrer skepsis overfor. Jeg kunne næppe have beskrevet mekanismen i den melocentriske vending bedre selv: Den betegner netop det forhold, at fællessangere i dag i udstrakt grad abstraherer fra sangteksters konkrete

indhold. Der er ikke længere noget modsætningsforhold mellem at have et sekulært, postkristent livssyn og så samtidig sidde til maratonsang og synge "Kom, Jesus, snart...".

En årsag til, at musik er så svær at beskrive på en på samme tid faglig og folkelig måde, er at det visuelle skriftsprog har svært ved at indfange den auditivt funderede musik. Nodeskrift er egentlig et forsøg på at servere ørernes kunstart for øjnene. Når jeg nu hilser Fabers indsats for musikkens privilegium så velkomment, piner det mig også at måtte sige, at nodeskriftens lidt akavede utilstrækkelighed i folkelige formidlingsammenhænge også skinner igennem i *Den Danske Sang*. Der opstår lidt målgruppekoks, når Faber giver en meget basal indføring i virkningen af mol og dur og dertil benytter pædagogiske nodeeksempler. Hvis man kan læse nodeeksemplerne, kender man formentlig forskel på mol og dur. Og kender man ikke mol fra dur, vil man sandsynligvis heller ikke have ret megen glæde af nodeeksemplerne.

Men så er det jo heldigt, at vi har lydbøger, og Fabers bog findes tillige i en fortræffelig lydbogsudgave, som han selv har indtalt og ikke mindst indsundet/spillet. Musikeksemplerne fungerer meget bedre i lyd end på print.

Faber er ikke bange for at gå i flæsket på en række floskler og

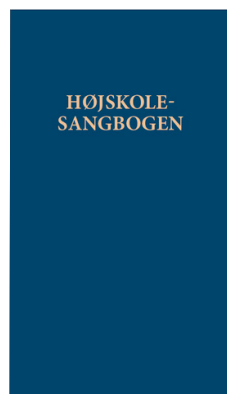
myter om sang. På det sanghistoriske område tager Faber livtag med den sejlivede myte om fællessangens "fødselsdag" den 17. oktober 1838, hvor tilhørere til et foredrag af Grundtvig angiveligt brød spontant ud i sang. Faber påpeger billigvis at denne "fællessangens *Big Bang*", som han træffende døber myten, selvfølgelig er for utrolig til at være sand. Til gengæld kolporteres lidt for troskyldigt fortællingen om, at reformationen lod "evangeliets klare lys skinne igennem". Her ville det have klædt Faber at mobilisere lidt mere af nævnte kritiske indstilling.

Mon der er nogen, der kan føle sig marginaliserede af den store folkelige hype omkring fællessang? Den risiko er Faber opmærksom på og kommer også flere steder ind på det forhold, at når man skaber et "os", skaber man også altid et "dem". Hans svar herpå relaterer sig mest til den risiko, der har at gøre med stemmeskam; altså at man ikke tør eller kan lide at synge. Her forsikrer Faber prisværdigt, at ligesom alle med ben kan gå, kan alle med en stemme synge. Der er dog også en anden, mere principiel eller ideologisk funderet risiko for ekskludering forbundet med fællessang. Jeg tænker her ikke mindst på den nationalisme-lede, nogle føler ved det fædrelandsbesyngende repertoire. Denne del kunne jeg godt have ønsket mig, at Faber

Mon der er nogen, der kan føle sig marginaliserede af den store folkelige hype omkring fællessang? Den risiko er Faber opmærksom på og kommer også flere steder ind på det forhold, at når man skaber et "os", skaber man også altid et "dem".

havde brugt lidt mere krudt på at anerkende. Det bliver lidt for let, når vi spises af med vendinger à la: "For mig er det afgørende, at sangskatten er åben og frivillig. Man skal have lov at vælge den, men også at vælge den fra. Det gør ikke, at den lukker sig. Alle er velkomne." Det er desværre ikke sådan, at alle føler sig velkomne, og den situation udbedrer vi nok ikke ved at postulere det modsatte. Tværtimod, måske.

Den Danske Sang er et flot og tilbørligt bogligt svar på fællessangens store momentum, og Faber skriver om emnet med vid og veloplagthed. Hans ukuelige musikpædagogiske indsats gennem insisteren på musikkens plads er en inspiration.



Højskolesangbogen 19. udgave

Musikalsk tilrettelæggelse og
redaktion Jakob Faurholt
Forlaget Højskolerne

Fin balance mellem tradition og fornyelse

Anmeldt af Charlotte Rørdam Larsen

Tager man den 19. udgave af *Højskolesangbogen* i hånden, forsikrer det blå lærredsoutfit om, at den er den samme som altid. Den traditionsrige udgivelse har lige siden første udgave været præget af kontinuitet. Gennemgående er således opbygningen ud fra tekstlige genrer og temaer samt de løbende fornyelser af repertoire. Kommissoriet for den 19. udgave har været at forny sangbogen gennem kritisk gennemgang af gamle, mindre kendte og anvendte sange til fordel for ny-skrevne, formuleret som ”en balance mellem tradition og forny-

else (gå på begge ben)”, som det hedder i [”Kommissorium vedr. udarbejdelse af en 19. udg. af Højskolesangbogen”](#). De nye sange skal indbefatte sange skrevet af indbudte kunstnere i forbindelse med to såkaldte Hindsgavl-træf. Ind skal blandt andet sange, der forholder sig til globalisering og til andre kulturer, som er kommet til Danmark, til socialrealistiske og samfundskritiske emner, ligesom sangbogen skal indeholde flere sange skrevet af kvinder.

Kommissoriets krav til fornyelse er på ingen måde revolutio-

nerende, men afspejler sangbogens kontinuerlige justering til det omgivende samfund. Denne justering gælder også det mediemæssige. *Højskolesangbogen* er i dag multimedial, idet udgivelsen er en samling af analoge og digitale platforme, hvilket betyder, at man ikke kan anmelde den ene uden at forholde sig til og kommentere den anden (se Liv Jensens speciale ”Kan man lave om på juleaften?” fra Aarhus Universitet).

Langt de fleste danskere kender sangbogen og forbinder den med noget – også de, der ikke bruger den. For dem, der synger efter den, genkalder de enkelte sange erindringer. I den forstand er højskolesangbogen det, man i dag forstår som *erindringskultur*. Begrebet betegner (almindelige) menneskers brug af fortiden i en hverdagssammenhæng: Gennem højskolesang og -sange mødes den personlige erindring med den kollektive.

Håndihåndmedbogens kontinuerlige revision rejser mange diskussioner i offentligheden i forbindelse med hver ny udgave. Som sangantologi repræsenterer folkehøjskolesangbogen fælles eller kollektiv erindring inden for en national ramme. Når den kommer i en ny udgave, skaber den ændrede rammefortælling diskussioner om, hvad det er, der skal leve videre som den kollektive erindring. Det er bl.a. Maurice Halbwachs (1877-1945), der har udviklet teorierne om, at erind-

De forskellige udgaver af højskolesangbogen er eksempler på, hvordan vores individuelle erindring fletter sig ind i den kollektive.

ring ikke er uafhængig af den sociale kontekst. De forskellige udgaver af højskolesangbogen er eksempler på, hvordan vores individuelle erindring fletter sig ind i den kollektive. Sangbogs-kommissoriet sætter rammerne for en ny kollektiv erindring. (Folke)højskolesangbogen er et erindringssted, hvor vi på tværs af generationer får mulighed for at dele erindringspraksis, og når den revideres, ændres erindringsfællesskabet. At den fornys betyder, at nye generationer kan forstå og se sig selv i forlængelse af den tradition, men også at ældre generationer oplever huller i erindringen.

Som sangbog er *Højskolesangbogen* imidlertid ikke bare erindring, men i den grad nutid og brug. I den følgende anmeldelse vil jeg først gøre mig nogle betragtninger over den 19. udgave af *Højskolesangbogen* som brugs-genstand og som udgivelse, dernæst vil jeg specifikt kommentere den musikalske del af udgivelsen, og endelig vil jeg i forlængelse af dette tema diskutere aspekter af den multimediale højskolesangbogs (uerkendte?) dilemmaer.

Lad mig dog først slå fast, at den 19. udgave stort set synes

vellykket. Udvalget har i den grad levet op til kommissoriet, og i offentligheden har man måttet stå på mål for en del kritik begrundet i politiske diskussioner om bogens (ud)valg som udtryk for dens status af erindringskultur jf. ovenfor. Hvordan og hvad skal sangbogen erindre? Det ideelle sigte med sangbogen er som altid, at sangene skal afspejle den virkelighed, som er højskolens.

Konkret kommer dette til udtryk ved at dens udvalg er blevet yngre, der er mange udenlandske melodier og sange, der er oversat til dansk, og der er mange sange skrevet af kvindelige kunstnere. Det har tilsyneladende ikke været vigtigt for udvalget, om de nyskrevne sange alle sammen vil kunne holde i brug – det vil nogle givetvis ikke, men der er gode og modige forslag til fornyelse, og selve idéen med at stimulere til at skrive sange er fin.

Der er et væld af nye stemmer i den bog, og det hilser jeg velkommen. Bogen er spændende og byder på mange kunstnere, der ikke tidligere har optrådt i denne sammenhæng. Til gengæld er formidlingen og synligheden forstået som gennemsigtigheden af det redaktionelle arbejde skuffende.

Siderne i sangbogen synes meget kompakte. Der er mindre luft på siden end i 18. udgave. Det alfabetiske register er flyttet om bagside, så der nu er 58 sider med forskellige typer af registre. Med

de efterfølgende 11 blanke sider bliver placeringen af det alfabetiske register uoverskuelig. Det lidt klaustrofobiske indtryk af siderne understøttes af, at hver sang er blevet udstyret med titel i fed kursiv. Det er ikke indlysende hvorfor, og at sangene anføres med titler er udtryk for en litterær praksis, snarere end en sangbogspraksis, hvor første linje sædvanligvis er lig med sangens identitet. Den litterære praksis er farlig at indføre, hvis der ikke er læst meget nøjagtig korrektur: Skal man synge "Sah ein Knab ein Röslein stehn", optræder den i det alfabetiske register kun som *Heidenröslein*. At titlen fremhæves kan også være udtryk for, at nogle sange er kendt fra populærkulturen. Men identificeres *sange* ikke først og fremmest som førstelinjer? Skal vi synge Albertes "Lyse Nætter", eller skal vi synge (fælles)sangen: "Nu kommer fuglene igen"? Synger vi "Det dufter lysegrønt af græs" eller "Sommersalme"? Gennem fællessangen flytter vi fokus fra værk og kunstnerens intention og gør udsigelsen til vores egen.

Sangbogsudvalgets forord melder kun svagt om udvalgets intentioner og lægger næsten disse over til læseren: "At du selv har den nye højskolesangbog i hænderne, fortæller noget om dig". Er der virkelig intet at berette efter de mange diskussioner udvalget må have haft? Sangbogen er stadig opdelt i te-

maer, og for første gang i folkehøjskolesangbogens historie optræder nu fællestemaet ”Folkeviser og ballader”. Det kunne have været spændende at have fået et indblik i overvejelserne – ikke mindst fordi ordet ballade kan henvise til mange forskellige typer af sange. Det er skuffende, når forordet lakonisk fortæller, at kommentarerne (også de melodiske) er henvist til *Sanghåndbogen*, som er ”sangbogens åndelige følgesvend”. Grundige realkommentarer til sangene har nærmest været *det* gennemgående træk siden første udgivelse, og de er nu nærmest skåret helt væk. Som almindelig bruger af sangbogen i fællesskaber mangler jeg den tilgængelige folkeoplysning og aha-oplevelse, som ordforklaringer og deres placering af sangen i kontekst gav. At udformningen af folkevisen ”Dronning Dagmar” er Thomas Laubs restitutionforsøg efter hans tids idé om folkelige urformer, er ikke længere synligt. Nu er den blot en ”dansk folkeviser”. De nye folkeviser og ballader er heldigvis rigtig fint kommenteret, men alle de tilbageblevne kommentarer er skåret væk, så hvordan kan jeg, der sidder og synger ”Dronning Dagmar” nu erfare, at ”ørs” er en hest, og at ”Gullandsborg” er Skanderborg?

”*Becifrings- og spillevejledning*” (2 sider) udarbejdet af Jakob Faurholdt er ikke længere (som i 2006) udelukkende en praktisk

Som almindelig bruger af sangbogen i fællesskaber mangler jeg den tilgængelige folkeoplysning og aha-oplevelse, som ordforklaringer og deres placering af sangen i kontekst gav.

anvisning af becifringspraksis. Vejledningen er nu identisk med forordet til *Højskolesangbogens Melodibog*. Det virker uovervejede og uredigeret, at en indledning til to forskellige udgaver med to vidt forskellige formål og tilgange til akkompagnement er den samme. *Melodibogen* indeholder klaversatser over for sangbogens melodistemmer noteret med becifring. Vejledningens ord om at ”det [er] forsøgt tilstræbt – på tværs af tid og genrer – at finde frem til de mest autentiske forlæg; dette for at understrege de enkelte sange og melodiers historiske tilhørsforhold og mangfoldighed, så ’lyden af Højskolesangbogen’ bliver lige så broget og foranderlig som historien selv” lyder som en fin intention.

Nyt i denne udgave er imidlertid, at udvalget ifølge kommissoriet har skullet foretage en kritisk gennemgang af klaversatsernes kvalitet og egnethed til fællessang. Hvordan er den udvælgelse sket? At melodierne er sat ned giver måske nok mening i forhold til morgensang, men for klaversatserne betyder det, at satserne veksler mellem 3- og 4-stemmighed, ligesom man

som musikfaglig må æde fordoblinger af ledetoner, manglende forberedelse af dissonans etc. Nogle gange er dette på sin plads og begrundet i melodien eller den musikalske stil. Det skal bemærkes, at det som jeg opfatter som stedmoderligt behandlet satsarbejde jo nok også skyldes, at fornemmelsen af ”hvad der lyder godt” skifter.

Ifølge Kirsten Sass Bak var op imod 200 af i alt 600 melodier nye i melodibogen fra 1940 (se ”Højskolesang” i *Gads Musikleksikon* fra 2003). Set i det lys er 2020-udgavens over 150 nye melodier næsten konservativt. Flere af de nye sange (og transskriptioner) er imidlertid svære at tilegne sig udelukkende ud fra nodebilledet. Idealet om højskolesange som enkle og sangbare fællessangsmelodier er udfordret og udfordrer. Hvad vi opfatter som ”en god melodi” eroderes af tidens tand. Også måden vi tilegner os melodier på ændres. I mange sange kompenseres en svær rytme af et indbygget medklingende instrumentalt arrangement – hvis man altså kender sangen på forhånd. Her er der tale om generationsmæssige skel, som heldigvis kan afhjælpes af appen *HØJSKOLESANGBOGEN*.

Men for den menige bruger af sangbogens nodebillede er der mange rytmiske og melodiske udfordringer. I *HØJSKOLESANGBOGEN* kan man høre klaversatserne i nodetro (midi)udgaver af mel-

odibogens satser. Imidlertid er nogle af sangene udelukkende indspillet som det, der hedder fællessangsakkompagnementer (de forholder sig til antallet af strofer). Disse akkompagnementer er forskellige fra *Melodibogens* klaversatser og lyder til at bygge på becifringerne i *Højskolesangbogen*. Jeg har ikke hørt dem alle, men mit indtryk er, at de som becifringssatser med melodi har tendens til at blive temmelig voluminøse (for mange toner), hvad spillestil angår.

Smag og behag er forskellig, men forordets intention om at understrege melodierne ”historiske tilhørsforhold og mangfoldighed” er opgivet når det gælder fællessangsakkompagnementerne. Således er der meget stor forskel på f.eks. Carl Nielsen-satsen ”Solen er så rød mor” og Thorvald Aagaards sats til folkemelodien ”I skovens dybe stille ro” og det klaverakkompagnement, som er indspillet. Den antiromantiske, enkle sats er afløst af en sentimental akkompagnementsstil, der undsiger det originale arrangement. Hermed kommer appens fællessangsakkompagnement til at signalere, at de gamle sange trænger til at blive pepet op? Akkompagnementerne iklæder måske nok melodierne med en nutidighed, men det sker efter min mening på bekostning af de oprindelige akkompagnementers æstetik, der ligevægtede tekst og melodi.

At *Højskolesangbogen* i dag ikke kun er en bog, men også en multimedial udgivelse, rækker bestemt brugeren en hjælpende hånd. Men ovenstående forvaltning af det musikalske stof undsiger indtrykket af sangbog og melodibog som en gennemredigeret enhed af tekst og musik. Klaversatserne (melodibog) undsiges af fællessangsakkompagnementerne (indspillet lyd), og hermed signaleres to forskellige æstetiske og stilistiske opfattelser af "lyden af Højskolesangbogen". Selve sangbogens historiske og folkeoplysende præsentation af sangene er så godt som skåret væk (og forvist til en anden udgivelse), hvilket svækker sangbogens karakter (og dokumentation) af kollektiv erindring.

Mon ikke det er vigtigt, at *Højskolesangbogen* bevarer sin status som noget, der er mere end blot en sangbog? Måske er vi nu midt i overgangen til en digital udgivelse, men det er altså ikke den samme taktile oplevelse at tilgå sangene på skærm. Og at selve sangbogen som materialitet tilbyder særlige kvaliteter som erindringskultur og erindringssted, tyder de 11 blanke sider til personlige minder vel på?

Bidragydere

Thomas Jul Kirkegaard-Larsen er ph.d. i musikvidenskab og postdoc ved Musikmuseet/Nationalmuseet. Hans igangværende forskningsprojekt centrerer sig om historiske danske kvindelige komponister. Andre forskningsinteresser er musikteori og musikanalyse i historiske og kulturelle perspektiver. I 2018 blev han tildelt The Patricia Carpenter Emerging Scholar Award af The Music Theory Society of New York State.

Nanna Cæcilie Thrane, cand.pæd. i pædagogisk antropologi og baggrund som jordemoder. Nanna blev kandidat fra Aarhus Universitet i november 2021 med specialet ”Sangbegivenheden i øjeblikkets rum – En undersøgelse af fællessang i krop, rum og tid og mellem mennesker”. Specialet kan tilgås via AU Library eller ved henvendelse til thrane.nannac@gmail.com.

Thomas Arentzen er doctor theologiae og docent i kirkehistorie ved Lunds universitet. Han arbejder som forsker i gresk filologi ved Uppsala universitet og leder forskningsprojektet Beyond the Garden: An Ecocritical Approach to Early Byzantine Christianity. Han har bl.a. forfattet bøkene *The Virgin in Song: Mary and the Poetry of Romanos the Melodist* (University of Pennsylvania Press, 2017) og *Byzantine Tree Life: Christianity and the Arboreal Imagination* (med Virginia Burrus og Glenn Peers på Palgrave Macmillan, 2021).
Epost: thomas.arentzen@lingfil.uu.se.

Eva Hess Thaysen, diplom- og solistuddannet sanger, operasolist på scener i ind- og udland, master i elite sangpædagogik, lektor ved Det Kongelige Danske Musikkonservatorium. E-mail: eva-hess.thaysen@dkdm.dk. For CV se www.dkdm.dk/ansatte.

Ruben Schachtenhaufen, cand.mag., ph.d., er akademisk medarbejder på Københavns Universitet og gæstelærer på Det Kongelige Danske Musikkonservatorium. Ruben har arbejdet med og undervist og forsket i fonetik, lydskrift og dansk sprog siden 2005. E-mail: ruben@schwa.dk.

Liselotte Bastholm Kristensen er cand.mag. i musikvidenskab med tilvalgsfag i religionsvidenskab og arbejder som kirke- og kulturmedarbejder i Skagen Kirke. Hun blev kandidat fra Aarhus Universitet i oktober 2020 med specialet ”Diskursanalyse af DR’s fællessangsprogrammer under COVID-19”. Specialet kan tilgås ved henvendelse til liselottekristensen@gmail.com.

Emma Berggreen Andersen, cand.mag. i litteraturhistorie fra Aarhus Universitet i 2020. Artiklen bygger på specialet ”Den litterære sang? En flerstrengt analyse af aktuel, dansk fællessangskultur”, der kan tilgås i sin fulde længde via AU Library. E-mailadresse: emmaberggreen@gmail.com.

Morten Kjær er sanger, korleder og freelance musikjournalist, bl.a. på DR P2. Han er tidligere medlem af a cappella-grupperne Basix, Vocal Line og M-Pact og et velkendt navn på den europæiske vokalscene. Han arbejder tæt sammen med Malene Rigrup om projektet ”Ørehænger”, og siden 2003 har de to udgivet en lang række nodearrangementer, indspilninger og bøger for rytmiske sangere og korledere og afholdt utallige workshops i Europa og USA. *Vokal improvisation og fortolkning*, den nyeste håndbog fra ”Ørehænger”, fås på dansk eller engelsk som e-bog eller i trykt form. Med bogen følger adgang til en række lydindspilninger med sangene fra bogen. Læs mere på www.orehanger.dk.

Therese Helga Emborg er født i 1989 i Vendsyssel. Hun er uddannet cand.mag. i litteraturhistorie ved Aarhus Universitet og arbejder som projektleder ved Grundtvig-Akademiet i Aarhus. Herudover underviser hun i kreativ skrivning på Aarhus Billed- og Medieskole og er én af arrangørerne bag BogGods, en litteraturreturmese for mikroforlag og boghåndværk. E-mail: the@grundtvig.dk.

Lea Wierød Borčak er international postdoc ved Linnéuniversitetet og Aarhus Universitet med et forskningsprojekt finansieret af Danmarks Frie Forskningsråd. Projektet undersøger fællessang som udtryksform med fokus på dansk og svensk sangkultur. Borčak har publiceret bredt såvel forsknings- som formidlingsmæssigt i emner som fællessang, hymnologi/salmer, Grundtvig, sangtekster og popsang.

Charlotte Rørdam Larsen, lektor ved musik, Institut for Kommunikation og Kultur, Aarhus Universitet, nu emerita. Har forsket og undervist i musikkultur og medier, lyd- og lydkultur, det 20. århundredes musik, statslig musikpolitik og i musik som erindringskultur. Har været leder af Sanghistorisk Arkiv og har personlige rødder og interesse i højskole og højskolesang.