

Hvordan jeg lærte at spille guitar

Perspektiver på koblingen af populærmusikstudier og musiketnologi

Af Annemette Kirkegaard

Den danske rockhistorie indeholder allerede i sin tidligste periode en klar diskurs omkring begrebet danskhed. Gennem kopiering og imitation af udenlandske forbilleder overtog eller ligefrem annekterede de danske rockmusikere de kulturelle og musikalske strømninger, som den nye musikkultur indeholdt, og gennem forhandlinger om musikalsk stil, instrumentanvendelse og ikke mindst sprog placerede musikerne sig både i forhold til det eksterne niveau, til de interne danske kulturkampe og til hinanden som musikere. I denne proces fremhæver, udråber eller nedtoner både musikere og modtagere – dvs. de forskellige grupper af publikummer og kritikere – på skiftende vis det danske i musikken. Derfor kan man tydeligt se forskellige historiske bølger i denne forhandling af danskhed, og selvom det må slås fast, at der konstant er både meget danske og meget internationale elementer på banen,¹ kommer dette bølgesystem til udtryk i til- og fravalg af f.eks. engelsk/amerikansk tekst, af importerede instrumenter og klangidealer og i vægtning eller afstandtagen til det, som man med et lidt svært definerbart ord ville kalde det folkelige danske element i populærmusikken.

Navnlig i brugen af 60'ernes danske folkemusik – og i dens relation til og brydning med populær- og rockmusikken – er de forskellige tiders forhandling af dikotomien mellem udefra og indefra kommende musikalske og kulturelle komponenter og koder tankevækkende. Her omkring år 2000 betyder folkemusik oftest traditionel sang eller spillemandsmusik med en eller anden grad af (tænkt eller forestillet) autenticitet, men i den periode, som jeg her vil tage udgangspunkt i, er folkemusik forbundet med tidligt ungdomsoprør, med den såkaldte protestmusik og med flere af de musikalske og kulturelle forbilleder fra USA og Irland, som tilførte visesang og fællesskabsmusik nogle nye karakteristika. Denne musik gik ved siden af betegnelsen folkemusik under navnet 'folk' eller 'folk rock' – ord som aldrig vandt rigtig indpas og som delvist er forsvundet fra vores nutidige sproglige univers, men som i nogen grad blev anvendt i 1970'erne (Klitgård 1989: 3). For det meste var denne musik engelsksproget, den skulle akkompagneres af akustisk guitar, som mange derfor lærte at spille på, og den blev i udpræget grad brugt som fællessang – kraftigt i opposition til skolens og forældre-generationens hang til den danske sangskat. 60'ernes unge kunne og brugte sange som 'We Shall Overcome', 'Donna Donna' og 'Blowing in the Wind'. Man kan derfor med en vis ret sætte spørgsmålstegn ved denne folkemusiks 'danskhed' samtidig med, at det må konstateres, at dens tilstedeværelse i den danske kultur er iøjnefaldende.

1 Jf. Niels Skousen i fødselsdagsinterview i *Morgen tv* (TV2, 29. januar 2004).

I denne artikel vil jeg gennem en foreløbig undersøgelse af relationen mellem denne nye folkmusikscene og den lidt bredere danske rock- og populærmusik undersøge de teoretiske implikationer af sammenstillingen af musiketnologisk metode og populærmusikvidenskabelige teorier. Selvom det er formålet at sammenligne to metodologier, er det dog vigtigt at fastslå, at de ikke må forstås som bundne til forskellige slags musik, men derimod som teoretiske tankemodeller med en vis gennemslagskraft i den videnskabelige diskurs (Weisethaunet 2003: 149).

Hvordan kan denne historie fortælles?

Hvad er de teoretiske muligheder?

Denne diskurs om danskhed må i mine øjne lægge op til både en historisk og en etnologisk forståelsesramme for populærmusikkens historie og udvikling. Dette stemmer meget godt overens med, at der gennem de sidste ca. 20 år er sket en generel tilnærmelse mellem den historiske musikvidenskab og elementer af musiketnologi eller musikanthropologi. Udviklingen blev bl.a. sat i gang af Joseph Kermans bog *Musicology* (am. *Contemplating Music*) fra 1985, som efterlyste en metodisk og teoretisk reorientering af musikvidenskabens bredt set, og som gennem påvisningen af visse forholdsvist kraftige dikotomier imellem den amerikanske musikvidenskabs genstandsfelt og opfattelsen af tilhørsforhold og identitetsfølelse i forhold til musikken henviste til behovet for en musiketnologisk tankegang.² Også populærmusikforskere som Simon Frith har ønsket en øget anvendelse af musiketnologiens metoder og forståelsesrammer, og Sara Cohen har på denne baggrund udforsket det regionale og lokale miljø omkring musikulturen i Liverpool ud fra et musiketnologisk perspektiv inspireret af Ruth Finnegans studier af musiklivet i Milton Keynes (Cohen 1994).

Det, som blev efterlyst både af Kerman, Cohen og Frith, var det kontekstbaserede syn på musik. I antropologien betyder dette, at man må forstå gruppen eller mennesket som del af sin omverden (deraf bl.a. titlen på Kirsten Hastrups antropologiske grundbog, *Ind i Verden*, fra 2003), og i musikvidenskabens er dette at forstå således, at musikken også befinder sig i en konstant interaktion mellem komponisters og musikeres intention med musikken på den ene side og det omgivende samfunds 'making sense' af det på den anden. Det gør med andre ord op med princippet om den autonome musik, og det var denne kontekstbaserede forståelsesramme, som Kerman ønskede taget i anvendelse, også i den historiske musikvidenskabs arbejde med den klassiske musik. En sådan udvikelse var inden for musiketnologiens egne rammer tidligere teoretisk blevet lanceret af musiketnologen Alan P. Merriam i bogen *The Anthropology of Music* fra 1964, der netop stadfæstede, at al musik principielt kunne studeres musiketnologisk, og man kan ligeledes generelt sige, at den bevægelse omkring Briminghamskolens *cultural studies*-strategi, som er blevet anvendt i forhold til populærmusikstudier og deres historie, på samme måde ser musikken som mere end tekst. Alle disse anvendelser bygger derfor på opfattelsen af musiketnologi som en metodisk orientering i stedet for den genstandsbestemte tolkning, som herskede indtil paradigmeskiftet i midten af det 20. århundrede.³

2 Han henviser bl.a. til at man på de amerikanske universiteter med stor selvfølgelighed studerede en "etnisk" musik fra en 200 år gammel fortid. Altså den Store musik af Mozart og Beethoven, som jo både i tid og sted er fjern.

3 Indtil Jaap Kunsts og Merriams reorientering af disciplinen i 1950'erne var den defineret ud fra sit genstandsfelt – den ikke-europæiske musik.

Alligevel er forholdet mellem musik og den omkringliggende verden ikke så enkelt at forstå. Som Philip Bohlman påpeger: "Music and culture, broadly or narrowly defined, are not convenient discursive fits" (2003: 45). Han finder dels, at den store afsværgelse af relationen, som jo netop er til debat i kontekstualiseringsbestræbelserne, er forkert grebet an, og dels at problemerne med at påvise en snæver sammenhæng mellem kultur og musik er udtryk for en anden problemstilling end den ellers gængse. Han ser i stedet forholdet mellem musik og kultur som en '*disjuncture*', som ikke desto mindre netop forudsætter, at musik og kultur er snævert indlejret i hinanden og derved opnår sin dynamik, og at det netop er denne *disjuncture*, som er grunden til det fortsatte studie af relationen mellem musik og kultur. Derfor bliver kulturmødet af afgørende vigtighed og forhold som nationalisme og andre former for grænsedragninger stadig relevante problemstillinger at beskæftige sig med for musikforskerne (Bohlman 2003: 46).

Inden jeg går videre i diskussionen af dette kulturmøde i den danske rockmusik, vil jeg fremhæve nogle af de punkter, som er fælles for de musikformer, som traditionelt studeres etnologisk, og de, som plejer at være genstand for populærmusikforskningen, hvilket her kan opfattes som medialiseret musik i bred forstand. Et første sådant fællestreæk er relateret til studiet af overleveringsformerne. Musiketnologien ses af og til defineret som studiet af den musik, som er mundtligt (oralt) overleveret – eller direkte som studiet af musik i ikke-skriftlige kulturer. Dette syn bygger på antagelsen af, at den musik, som man mødte i de fremmede kulturer, ikke havde skriftlige forlæg, og at man derfor ikke kunne studere den i sin egen ret. Den mundtlige overlevering krævede i kraft af sin afhængighed af konteksten derfor de særlige metoder omkring tilstedeværelse, observation og deltagelse, som var sensitive over for det nødvendige, kontekstualiserede eller tværfaglige syn på den musikalske begivenhed, som Bohlman behandler under ideen om kulturmøde. Det er denne arbejdsform – det (musik)etnologiske feltarbejde – som musiketnologien i dag har gjort til sin primære metode.

Langt den overvejende del af populærmusikken i det 20. århundrede – og navnlig rockmusikken – benytter sig på lignende vis af en mundtlig tradering. Vel kan der være skriftlige forlæg i form af såkaldte præskriptive noder⁴ – ofte i form af nodesider med melodi og akkordangivelser – men den faktiske udførelse og videregivelse fra f.eks. nummerets komponist eller producer til bandets musikere er almindeligvis ganske afhængig af mundtlig overlevering. Dette ses i forbindelse med indstudering og det kreative sammenspil i øvelokalet. Derfor kommer den etnografiske feltarbejdsmetode også til sin ret i studiet af vestlig – i dette tilfælde dansk – populærmusik.⁵

Et andet træk, som er fælles, handler om værdisætning af musikken. Både for populærmusikken og for såkaldt etnisk musik gælder det, at studiet af og interessen for den pågældende musik – bl.a. på grund af den manglende skriftlighed – ofte begrundes i et af følgende forhold: enten gennem en overdrevet musiketnologisk tolkning og vægtning af den pågældende musiks sociale og kulturelle betydning – et forhold som af visse forskere anses for at være en apologi for dens tilsvarende ringe kunstne-

4 Der skelnes i denne sammenhæng mellem præskriptive og deskriptive transskriptioner, som hhv. fungerer som forlæg for udførelse eller som efterfølgende analyser af opført eller indspillet musik, se Winkler (1997).

5 "An ethnographic approach to the study of popular music, used alongside other methods (textual decoding, statistical analysis etc.), would emphasise that popular music is something created, used and interpreted by different individuals and groups." (Cohen 1993: 127).

riske værdi. Eller der kan forekomme en modsatrettet proces, som gennem etableringen af en ny kanon tillægger musikken kunstkarakter og derved hæver den op fra dens tidligere dårlige ry. I begge tilfælde handler det imidlertid om en værdisætningsdiskurs, som er en direkte følge af både forskeres og musikeres positionering i forhold til den klassiske musikkultur (Bohlman 1997).

Et tredje fællestræk, som klart ligger i forlængelse af det foregående og som nærmer de to fagretninger til hinanden, er musikkens popularitet eller ligefrem folkelighed. Netop i studiet af den nutidige forvaltning af folkemusikken bliver dette træk synligt. Populærmusik, som i en af sine betydninger kan tolkes som '*music of the people*', påkalder sig derfor en kulturel folkelighed, hvorved der opstår en form for fællesmængde mellem genstandsfelterne, der forholdsvis ukompliceret kan deles med musiketnologiens interesse for og udforskning af folkeslagenes musik.⁶

Sammenfaldet mellem populærmusikstudier og musiketnologien er desuden blevet underbygget gennem de sidste 50 år af de rammer, som den transnationale og globale musikindustri lægger ud for alverdens forskellige kulturer. Den danske rockmusik var og er i denne sammenhæng også helt afgørende influeret af globale eller i det mindste internationale strømninger i sin udviklingshistorie, og det er gennem medierne, at de ny udtryk kommer til os – hurtigt, præcist og med en stadigt stigende hyppighed. Dette giver basis for imitation og efterligning, og det ser da også ud til at være en primær faktor i den dynamiske udvikling omkring den danske pigtrådsrock (Kirkegaard 2004).

Fordi denne situation omfatter en vis grad af homogeniserende elementer, påkalder den sig et makro-perspektiv, som navnlig for musiketnologien har betydet en tiltrængt udvidelse af det meget lokalt orienterede perspektiv, som indtil for relativt kort tid siden kendetegnede disciplinen: Følgerne af dette ses bl.a. når Veit Erlmann spørger: "How do we account for the fact that we can no longer meaningfully talk about the music of a West African village without taking into consideration the corporate strategies of Sony, US. domestic policy and the price of oil?" (1993:4). Dette globaliseringsperspektiv og forståelsen af nye termer som globalisering, transkulturation og synkretisme (kreolisering) står imidlertid ikke i modsætning til musiketnologiens forståelsesramme, og ophæver heller ikke dens fundament i de nære og tilbunds gående enkeltanalyser af musikken og kulturen, men fremhæver i stedet dens mulighed og kapacitet for at studere og håndtere både lighed og forskellighed (*ibid.*: 7).

Fordi globaliseringen, transkulturationen og synkretismen både truer, udfordrer og fremelsker identitetsfølelser, må disse fænomener ses som medvirkende til den øgede bevidsthed om og interesse for nationalisme og grænsedragning, som vi kan konstatere mod slutningen af det 20. århundrede. Musiketnologien har en stærk og langvarig tradition for at tænke i grupper, etniciteter eller nationaliteter. Disse ses i dag som konstruktioner eller forestillinger om fællesskaber, men fænomenerne er stadig gyldige og har stor betydning for menneskers opfattelse og udredning af, hvordan identitet og samhørighed skabes. Dette optager også den moderne musiketnologi, for selvom denne disciplin med antropologien som forbillede har individet i centrum, er det stadig fællesskabet, som danner rammen om forståelsen af den enkeltes positionering i den sociale kontekst (Hastrup 2003: 9). Musiketnologien stiller på samme

6 Dette er generelt set en lidt aldrende og noget omdiskuteret definitions-kreds, men ikke desto mindre stadig anvendt, og navnlig i mødet mellem folkelighed og popularitet – som i folkrocken – er dette en tankevækkende tilnærmelse.

måde spørgsmål til, hvordan musikken tillægges betydning og til hvorfor mennesker føler fællesskaber gennem musik.

Også den historiske musikvidenskab har beskæftiget sig med nationalisme og identitetsdannelse. Det historisk funderede studie af musikkens nationalkarakter har dog adskilt sig fra musiketnologien ved at være mere orienteret mod det repræsentative samtidig med, at det har opretholdt et værk- og komponistorienteret fokus. Man kan diskutere om Johann Gottfried Herder var musiketnolog og globalist, sådan som Bohlman faktisk hævder, men vi ved, at hans ideer om nationernes musik og en særlig iboende folkekarakter i musikken var en af de igangsættende motivationer for både den romantiske musikhistorieskrivning og den begyndende musiketnologiske bevidsthed i det 19. århundrede.⁷

“Nationality is a condition, nationalism is an attitude” siger Richard Taruskin (2003), og det helt afgørende formål med den musikalske nationalisme var historisk set at ændre fokus fra oplysningstidens universalistiske indstilling til musikken hen mod romantikernes insisteren på forskellighed og diversitet. Herder var under alle omstændigheder en af pionererne inden for dette arbejde, og med ham dukker ‘folkeslagene’ op som stemmer i den samfundsmæssige diskurs. Diversiteten krævede definition, og det bliver derfor helt afgørende at lokalisere ikke blot hvem, der foretager definitionerne, men i lige så høj grad hvorfor (Stokes 1994). Musiketnologien behandler dette under distinktionen ‘vi-de’ og insisterer på at beskæftige sig med andet- eller fremmedhed i de musikalske begivenheder og forekomster. I den musiketnologiske forståelsesramme er det imidlertid vigtigt ikke at forveksle definitionerne af forskellighed og diversitet med essenstænkning forstået sådan, at man kan finde den lokale og nationale identitet iboende i det musikalske materiale. Identiteten må i stedet forstås som noget specifikt og menneskeskabt, og derfor er det historiske blik og den feltarbejde-genererede viden stadig vigtige parametre i arbejdet. Opgaven forbliver med andre ord at forklare, hvordan et sådant musikalsk tilhørsforhold bliver forhandlet, skabt og vedligeholdt.

Den generelle tilnærmelse mellem de forskellige fagdiscipliner inden for musikfaget betyder, at begreber som nationalitet, etnicitet og identitet med stort udbytte kan studeres fra flere sider og dermed som et mere komplekst felt. Den historiske musikvidenskab har for længst taget det kontekstbaserede syn på musikken til sig gennem en række tværfaglige arbejdsmetoder strækkende sig fra kulturteori til sociologi, og de færreste påberåber sig i dag alene en musiknær læsning af værkerne. Musiketnologien, som nu mere end noget andet definerer sig i kraft af sin arbejdsmetode – det opsøgende og åbne feltarbejde modsat tidligere tiders fokus på transskription af den mundtligt overleverede musik –, arbejder for sin del i stigende grad med en historisk, diakron forståelsesramme. Det tværfaglige samarbejde, som allerede findes mellem musiketnologien og den historiske musikvidenskab, kan navnlig anvendes i den nære historie eller direkte i samtidshistorien, hvor dette møde kan styrke vores viden og forståelse af samspillet mellem nationalfølelse og musik (Hastrup 2003: 10). Men tanken er tillige, at man kan arbejde længere tilbage i tid og forståelse via det etnologiske blik og derved helt konkret sammenkoble historie og etnografi. Derved bliver det på en gang mere kompliceret og mere fremkommeligt at forholde sig til den forhandling af identitet og historie, der ligger i den fornyede interesse og opmærksomhed, som begrebet musikalsk danskhed tilbyder.

7 Det diskuteres dog stadig i disciplinen, hvilken status Herder skal tillægges, se Bohlman (2002: 40).

Philip Bohlman har i sit arbejde med jødisk musikkultur bevæget sig langt ind i fortiden gennem det etnologiske feltarbejde, og han har derved angivet en række modaliteter for de muligheder, som feltarbejdet i fortiden kan give. Der er flere sådanne modaliteter, og de henvender sig til forskellige tankesæt inden for musikvidenskaben. Et af de elementer, som Bohlman fremhæver og som har relevans for denne artikel, er synet på fortiden som en del af selvet '*Past as Self*'. Hermed menes, at vi gennem studiet af det forgangne søger at finde os selv. Dette begreb refererer i mine øjne nøje til den retorik, som ind imellem udspilles omkring begrebet rødder. At finde sine rødder er for mange at finde sig selv og sin egen fortid, men dybest set er dette et misvisende udsagn, fordi metaforen ganske enkelt antyder en linearitet, altså rødder, som ikke findes i kulturelle udviklingsprocesser.⁸ En anden bevæggrund til at søge i historien forklares af Bohlman som studiet af fortiden som repræsentant for noget fremmed eller 'andet'. Dette klassiske etnologiske begreb, *andethed (otherness)*, kommer til anvendelse, fordi fortiden direkte ses som målestokken for den forandring eller udvikling, som er foregået, og som tegn på den afstand, der ligger mellem dengang og nu. Begge disse tolkningsmodeller, eller med Bohlmans ord modaliteter, har efter min opfattelse relevans for rockhistorieskrivningen.⁹

Metoden, som Bohlman noget udfordrende anvender, er et feltarbejde i den fortid, som altså er forbi, og hvis aktører for længst er døde. Dette kan synes helt umuligt, men det er hans påstand, at han gennem tilstedeværelse og 'indtrængen' i de rum og lokaliteter, hvori musikken har lydt, sammen med sine informanter kan genkalde oplevelsen.¹⁰ Feltarbejdet i det forgangne påkalder sig et mikro-perspektiv og kan derfor sammenlignes med studiet af hverdagslivets musik. Noget af det, som musiketnologien kan bidrage med, hvad enten det foregår i samtiden eller i historien, er den øgede fokusering på hverdagslivets musik og musiceren (Finnegan 2003). Også i den nyligt vakte interesse for individets rolle i musiketnologien ses denne tendens.¹¹

Historien om den danske rockmusik er i modsætning hertil i langt de fleste fremstillinger – ikke mindst de senere, som er skrevet af datidens vidner – stærkt rettet mod at fortælle den store historie om udviklingen og meritterne de danske musikere imellem og mod at udpege en række vigtige og skelsættende fonogrammer, som udgør den musikalske og kunstneriske kerne i historien. Dette er tydeligt et lån fra den klassiske musiks kanondannelse og udtryk for et ofte velment forsøg på at hævde rockmusikens ækvivalens og validitet i forhold til andre kunstformer. Denne kanondannelse bygger på en vægtning af markante og skelsættende begivenheder, og dette er i musikkens sammenhæng på flere måder identisk med diskursen omkring værkbegrebet. For både populærmusikken og folkemusikken stiller dette derfor spørgsmål til, hvornår noget er et værk, om disse musikformer overhovedet kommer ind under samme defi-

8 En kendt vending i denne kritik er "Mennesker har ikke rødder, men fødder", hvilket mere end antyder det mobile og uforudsigelige i menneskers adfærd.

9 Bohlman arbejder med adskilligt flere modaliteter, men jeg har her valgt at koncentrere mig om de nævnte. Se i øvrigt Bohlman (1997).

10 Det er markant, at Bohlmans overvejelser netop gælder studiet af jødisk musikkultur i en østrigsk by, hvor der ikke længere er nogen jødisk befolkning. Informanterne er altså her de andre, overlevende østrigere, se Bohlman (1997: 146ff).

11 Mod slutningen af det 20. århundrede påbegyndtes som følge af den musiketnologiske interesse for den enkelte agents rolle i den musikalske udviklingsproces en udforskning af individets betydning. Se f.eks. indledning til temanummer i *The World of Music* (Stock 2001).

nitoriske rammer som opusmusikken og om, hvad en eventuel kåring som værk skal bruges til – historisk og kulturelt. Et af svarene er, at den historiske udforskning og det musiketnologiske feltarbejde i fortiden, som Bohlman foreskriver, nok så meget retter sig mod nutiden som mod fortiden: "For many who search in the past for filiopietistic reasons, in other words to glorify their forebears, the selfness of the past is ipso facto a means of glorifying the present." (Bohlman 1997: 149).

Man kan med en vis ret postulere, at den danske rockhistorie fortælles ud fra en sådan række af markante begivenheder, og at den derved medvirker til en glorificering af nutiden. Dette kan f.eks. ske ved angivelsen af en særlig betydende – ikke mindst i bakspejlet – koncert eller festival (f.eks. Thy-lejren), et særligt markant mødested (f.eks. KB-hallen i 50'erne eller *Superloves* butik i Larsbjørnsstræde i 60'erne) eller betydningen af et særligt fonogram (f.eks. den nutidige fejring af Steppeulvenes *HIP* som første danske beatplade). Disse begivenheder bliver mytificerede og kanoniserede, men fælles for dem er ofte, at kun et ganske lille og udsøgt (elitært) kontingent af befolkningen kendte til deres eksistens, brugte dem og lyttede på dem i samtiden. Den store majoritet af den danske befolkning – også dem som faktisk var med på moden – hørte f.eks. ikke *HIP*, men derimod slagere, Giro 413 eller Sir Henry – og så selvfølgelig de internationale hits med f.eks. Beatles og Dylan. De var med andre ord del af et andet og større fællesskab, som jeg skal vende tilbage til i artiklens empiriske del.

Fokuseringen på de store begivenheder og de mulige værker fortæller én slags historie, mens den, der angår hverdagslivet og de hændelser, som Kirsten Hastrup og Ruth Finnegan nævner, sjældent indgår i fortællingen. Det antropologiske blik retter sig i kraft af feltarbejde, tilstedeværelse og deltagerobservation af de studerede kulturelle fænomener derimod i retning af en mere åben forståelsesramme og tolkningsmodel. Dette gælder, som Bohlman forklarer det, også i den historiske ramme, og dette kunne se ud til at betyde, at alle udsagn tilsyneladende kan være lige vigtige eller rigtige. Men det er fortsat antropologens opgave at skelne de egentlige begivenheder fra hændelserne: "In other words, the researcher can never take for granted that he understands what the informant is actually saying, unless he possesses a firm knowledge of the local discursive field in general." (Weisethaunet 2002: 147).

De processer og betydningsdannelser, som sker i det ordinære og almindelige liv, er på denne måde vigtige i den samlede historie, fordi de kan kaste nyt lys over, hvorfor noget bliver vigtigt – og evt. ophøjet til kanon. Der er med andre ord brug for en videnskabelig skelnen mellem hændelser og begivenheder og disses konkrete relation til musikken, f.eks. i form af værker og fonogrammer. Derfor er måske det vigtigste – eller ligefrem nødvendigste – element i en tilnærmelse mellem eller anvendelse af musiketnologi i populærmusikstudier den særlige tolkende tilgang, som lægges til grund for det antropologiske arbejde:

Differ as they do [the brief examples mentioned] they share a preparedness to attempt in-depth ethnographic study, culture-sensitive and nonjudgmental, in pursuit not of universals but of embodied experiences of participants in music specific situations. (Finnegan 2003:184)

Det, at man gennem det tolkende og åbne feltarbejde, hvad enten det er fjernt eller nært, nutidigt eller fortidigt, afmonterer eller dekonstruerer de store fortællinger – i dette tilfælde gennem en musikantropologisk undersøgelse af kanondannelser og danskhedsforestillinger –, er for mig at se meget vigtigt netop i en udredning af hvor-

dan musik og danskhed sammenknyttedes, og af alle disse grunde bliver en diskurs om den danske folkemusikscenes betydning for den tidlige danske rockkultur vigtig. Det vil jeg nu vende mig imod.

Hvad betyder danskhed i den danske folk- og rockkultur?

Allerede tidligt i den danske rockhistorie findes der mange forskellige oplevelser af fænomenet danskhed. Stemningerne i tiden rammes godt i henholdsvis Palle Aarslevs artikel om dansk beat så tidligt som 1969 og i Lasse Ellegaards bog om den danske rockmusik fra 1975. Begge skildrer, hvordan den danske scene står i et klart udvekslings- og samarbejdsforhold til den internationale omverden. Det politiske og kritiske element i musikken understreges desuden i begge tekster, og der positioneres tydeligt i forhold til den forhadte hitliste-musik, men der er forskel i deres vurderinger.

Hvor Aarslev endnu ser den engelsksprogede beatmusik som den eneste lødige form, er Ellegaard noget mere nuanceret. Det er meget tankevækkende, at Aarslevs fremstilling hverken nævner *HIP* eller Young Flowers, men faktisk konstaterer, at der ikke skete noget i 67: "1967, året da Beatles udgav deres "Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band", skete der ikke de helt store sensationer på den danske beatscene" (1969: 187). Fremstillingen er dybt skeptisk over for anvendelsen af det danske sprog. Det er tydeligt, at Dansktoppen og slagerne er hadebilledet, men der står heller ikke meget positivt om andre former for musikalsk danskhed. Det er også markant, at netop Savage Rose, Day of Phoenix og Maxwells, som alle er primært engelsksprogede, fremhæves som lovende.

Ellegaards bog er, som nævnt, mere opmærksom på betydningen af dansk identitet og sprog, men indledes alligevel med sætningen: "Den danske rockmusik er kun interessant i samme omfang den er dansk. De grupper og musikere, som spiller på engelsk eller amerikansk, er tit gode, men sjældent gode nok" (1975: 7). Pointen er her, at de danske, udenlandsksprogede coverversioner ikke har noget at sige os, i hvert fald ikke på samme måde som Elvis, Little Richard og Beatles har det. Der opstilles med andre ord en skelnen mellem det, som er den ægte vare, og det, som ikke er det. Det skulle enten være den rigtige anglo-amerikanske idolmusik eller den musik, som virkede og var del af den sociale og kulturelle kontekst i Danmark. På denne måde blev også begrebet autenticitet en vigtig markør i diskussionen af dansk identitet.

Folkemusikscenen i Danmark

Den danske folkemusikscene fremstår umiddelbart som en sidegren til rocken og dens udviklingshistorie, men den er i mine øjne på ganske mange punkter tæt forbundet med de processer, som fandt sted. Inspirationen til den nye folkemusik kom indledningsvis fra USA. Senere blev også britisk og navnlig irsk folkemusik indflydelsesrig, og efter først at have været et klub- og byfænomen (fordi den af sine tilhængere blev anset som en moderne revival-aktivitet, der var noget i opposition til det eksisterende folkemusikmiljø), fik den nye danske folkemusik også sin udgave af en omfavnelser af en 'levende' dansk folkemusikkultur. Det kunne opfattes som et forestillet kontinuum af dansk folkemusikalsk aktivitet og en efterfølgende påkaldelse af autenticitet, og det skabte stor strid i folkemusikmiljøet, hvor brydningerne mellem den såkaldte Hogagerlinie og den mere nøgternt videnskabelige, som Dansk Folkemindesamling stod for, i en årrække var svære (Klitgård 1989: 6).

Forbilledet også for den nye dansksprogede folkemusik var ikke desto mindre tydeligt den internationalt orienterede og meget politiske modstandskultur, som havde sit amerikanske udgangspunkt i den succes, som gruppen The Weavers – med bl.a. Pete Seeger og Ronnie Gilbert – fik med indspilninger af sange fra et arbejderklasserepertoire, der understregede underklassens behov for sammenhold og en gryende politisk oprørslinie blandt de intellektuelle og studerende. Denne revival var i USA bl.a. ansporet af Alan Lomax' tidlige musiketnologiske arbejde, og flere af de feterede sangere befandt sig i forskellige blandede positioner som indsamlere, formidlere og performere. Den mere kommercielle udbredelse af den nye folkemusik skete netop, da Lomax og Seeger omkring 1940 kom i kontakt med sangeren og sangskriveren Woodie Guthrie, der om nogen kom til at stå som frontfigur for bevægelsen (Klitgård 1989: 6).

Men der var også en klar sammenhæng med kampen for borgerrettighedsbevægelsens påtrængende krav. Det ses bl.a. gennem den interesse og respekt, som f.eks. præsentationen af den sorte sanger Huddie Leadbetter (Leadbelly) havde afstedkommet i 1930'erne, og det fik en særlig relevans for musikken. Hvide musikere overtog og sang disse 'sorte' sange, men mest som materiale og ikke så meget for at skabe en kopi af et sort musikalsk idiom, som det f.eks. var tilfældet i forbindelse med imitationen og kopieringen af Little Richard og Chuck Berrys stil. I folkemusikmiljøet skete dette for at vise solidaritet; de hvides udgaver lød på ingen måde 'sorte', og det var heller ikke meningen. Derfor blev sange som 'We Shall Overcome' og 'Amazing Grace' hvermandseje i 1960'erne, og de kunne uden videre fremføres som fællessang ved mange forskellige lejligheder som f.eks. demonstrationer og manifestationer, men også i skoleklasser og i den offentlige sfære på f.eks. tv og radio. I det hele taget var det amerikanske folkemusikmiljø klart karakteriseret ved sin radikalisme og mange af aktørerne var kommunister, og de, som ikke var, blev ofte opfattet som sådan, hvilket gav anledning til at de blev lette ofre for McCarthyismens forfølgelse og chikane.

En ny generation af folkemusikere begyndte at samle sig i bl.a. Newport Festivalens regi, og det var her, Bob Dylan i 1963 lancerede 'Blowing in the Wind' – i øvrigt ledsaget af den lige så toneangivende Joan Baez. Da Dylan i 1965 forlod den akustiske guitar og satte strøm på folkemusikken, var startskuddet givet til mødet mellem rock og folkemusik og proppen var af flasken for den musikalske ungdomskulturs kreative anvendelse af rock, folkelighed og politiske tekster.

I Danmark var bl.a. en gruppe som Cy, Maia og Robert repræsentanter for denne nye folkemusik. De spillede tidligt i den intellektuelle og engelsksprogede stil, og havde forbilleder i f.eks. Peter, Paul and Mary. Også i denne del af den nye musik var Thøger Olesen – som i pigtråden – en uomgængelig person både i etableringen af den vigtige live-scene og i lanceringen af danske tekster. Thøger styrede Vise-vers-huset i Tivoli, som tidligt blev et meget vigtigt samlingssted for tidens mange folkemusiksangere, som f.eks. Kjeld Ingris, Per Dich, Cæsar, Povl Dissing, Frode Veddinge og Trille. Et andet toneangivende spillested var Jo Banks' Purple Door, ligeledes i København, men også provinsen havde sine miljøer.

Både i udlandet og i Danmark udviklede den nye musik sig til protestsange, og disse havde deres styrke og spredningsmedium direkte blandt de unge, som fandt en ny og anderledes vedkommende fællessangstradition. En tradition, som vendte Aksel Schiøtz' og krigsårenes alsang ryggen. Men den nye tradition var lige så stærk, og gennem den lærte generationer af unge at spille på akustisk guitar, og de lærte ikke mindst at forstå (sådan næsten) det filosofisk og politisk ladede engelsk-amerikanske sprog, som blev anvendt i de mange sange, der blev gjort til del af det danske reper-

toire. Sangene var i første omgang amerikanske *folk*-klassikere som 'Good Night Irene', 'Where have all the Flowers Gone?', 'Hava Nagila', 'The House of the Rising Sun', 'Guantanamera' og 'If I had a Hammer'. Mange af disse sange bed sig sådan fast i den danske bevidsthed, at de i en periode kom med i *Folkehøjskolens Melodibog*, og de indgår stadig i dag til en vis grad i sangbogsrepertoiret.¹²

Jeg selv sang og nedskrev efter gehør – for det var jo før, der var tekster og becifringer på pladeomslagene – møjsommeligt tekster fra Guthrie, Seeger, Joan Baez og ikke mindst Bob Dylan. Det var i slutningen af 1960'erne, at dette repertoire havde fundet vej til Sundbyvester Skole på Amager: Vi sang dem i frikvartererne, til pigeaftener og ind i mellem sammen med drengene, og det var vigtigt og højtideligt. Det var ikke rok og rul og skæg og ballade, men alvor og begyndende politisk bevidsthed – og altså også en ny musikalsk stil og et nyt instrument – så ganske anderledes end det pianoforte og de blokfløjter, som vi var blevet trænet i til musikundervisning hos de private spillefrøkener.

Den nye stil medbragte en sangform, som indtil da var relativt ukendt i Danmark; nemlig den call-response baserede form, hvori forsangeren anticiperer forløbene ved at råbe-sige de kommende vers' ord, hvorefter de synges af publikum. Typisk kunne sangeren i pausen mellem versene råbe: "We are not afraid", hvorefter hele forsamlingen istemte næste strofe af 'We shall Overcome'. En stil anvendt i den sorte amerikanske kirke og i øvrigt bredt og improviserende i den amerikanske kultur. Og en stil, som var eklatant velegnet til fællessang med politiske budskaber og agitatorisk indhold, hvor teksterne ofte ændrede sig eller blev tilpasset skiftende formål og begivenheder.

De danske tekster, som ofte var forfattede eller oversat af Thøger Olesen, begyndte at vinde indpas, og navnlig sangeren Cæsar, der lancerede den mest kendte danske protest-sang 'Storkespringvandet', blev sammen med Trille, Veddinge og Dissing foregangsfolk for genopdagelsen af en ældre dansk sangskat; ofte i form af skillingsviser og folkeballader. Trille og Veddinge sang allerede i midten af 1960'erne viser som 'Ramund' og 'Det var en lørdag aften', og igen lagde Thøger Olesens Vise-vers-hus scene til. Derved blev det 'gamle' Danmark, som det også var sket med det 'gamle' USA, omfavnet af de unge og indgik i den forhandling af værdier og historie, som musikkulturen indeholdt. Miljøet for denne folkemusikkultur, som efterhånden også blev inspireret af den irske folkemusiks succes, var stort og fyldte meget i den danske kontekst. Ud over klubberne i de store byer blev Tønder- og Skagenfestivalerne startet i begyndelsen af 1970'erne og gæster fra nær og fjern besøgte Danmark. Men allerede inden da havde en ukendt amerikaner ved navn Paul Simon været gæstekomponist for Cy, Maia og Robert i København. Det var i 1965 ...

Formålet med at fremdrage alle disse forhold har været at lægge op til en demaskering (via musiketnologi og et snævert mikro-orienteret syn på musikken) af en stor og kanonisk fortælling om rockmusikken og danskheden i den tidlige fase af ungdomskulturens musikhistorie. I modsætning til den kanoniske opstilling af milepæle og afgørende begivenheder er beretningen om folkemusikmiljøet snarere en understregning af den 'flade' struktur, som også fandtes i musikmiljøet i 1960'erne, og som havde fokus på det udadvendte og kollektive fællesskab om den nye musik, der kunne etableres som modpol til den kultur, forældregenerationen stod som eksponent for.

På en måde repræsenterede den nye folkemusik således hverdagslivets musik over for det professionelle: folkemusik var fælles ikke mindst i udførelsen og sprednings-

12 Folkehøjskolens melodibog redigeres ofte og de forskellige udgaver afspejler til en vis grad popularitet og anvendelsesgrad i det danske fællessangsmiljø.

formen; den var så tydeligt en næsten arketypisk mundtlig og kollektivt overleveret kultur og ikke en individualiseret og nodebaseret form, som den klassiske eller tidligere populære musik havde stået som eksponent for. Sangene gik helt bogstaveligt fra mund til øre og faktisk var det et succeskriterium for en folkemusiksanger, at hans eller hendes sange blev sunget så meget som muligt. 'Storkespringvandet', 'Øjet' og 'Kapitalismen' blev sunget i mange sammenhænge og gjorde derved deres ophav kendte og disses politiske ståsteder udbredte, ligesom de udenlandske forbilleder blev brugt igen og igen og derved spredte en international og politisk betinget samhørighedsfølelse på tværs af landegrænser. Min tese er, at dette fænomen er uadskilleligt fra og lige så vigtigt for rockmusikkulturens udvikling som de senere kårede stjerner og idoler, og at den udbredte anvendelse af de engelsksprogede protestsange af f.eks. Bob Dylan og Pete Seeger var mere betydende for størstedelen af generationens forståelse og integration af engelsk-amerikansk kultur end den tidlige kopiering i pigtrådsorkestrenes regi.

I min egen erindring, som jeg primært inddrager her for at relatere til de tanker af mere teoretisk karakter, som jeg indledte med, er sammenhængen mellem folkemusikmiljøet og udviklingen i rockmusikken tæt forbundne. Jeg husker, at den amerikanske *folk* betød utroligt meget i 1960'erne. Ikke bare var den knyttet til oprøret og til flower power-bevægelsen, men jeg ved at den endnu tidligere var grunden til at jeg lærte mig at spille på guitar. Jeg sad sammen med min veninde Anne-Mette og lærte de svære engelske tekster – faktisk var vi nemlig for små (12 år i sommeren 67!) til rigtigt at have været med i den tidlige pigtrådstid – gennem nøje at kopiere Joan Baez, Bob Dylan og Donovan. Jeg har vist stadig de omhyggeligt udskrevne tekster til Dylan, som jeg knapt forstod, men som jeg alligevel skrev ind på min fars *Hermes Baby* skrivemaskine.

Min veninde Gitte, som er født i 1957, har også klare erindringer om de engelsksprogede folkesange til guitarakkompagnement, og hun kan huske, at hun på besøg hos sin kusine deltog i sådanne sammensyngninger. Der sang de bl.a. 'Donna Donna', og selvom hun aldrig lærte selv at spille på guitar, kom hun, da vi sammen talte om Dylan, *Nashville Skyline* og senere lyttede til *Desire*, i tanke om, hvor stort og måske lidt overvældende det havde været for hende og hendes kammerater. Alle disse tekster var på engelsk, og det er først senere, at de danske tekster begyndte at spille en rolle. Så skal vi hen til omkring 1970 og Skousen og Ingemanns 'Knud Lavard', Birgitte Grimstads udgaver af 'Noget om ...'-sangene og Trilles, kvindemusikkens og de politiske bevægelseres musik med dansk tekst. Dem kunne vi også synge i fællesskab, men det var – som Bohlman anfører – i andre rum og på en eller anden måde udtryk for en helt anden verden!¹³

I denne præliminære diskussion af det teoretiske grundlag for min andel af projektet Dansk Rockkultur fra 1950'erne til 1980'erne, har jeg ønsket at fremdrage nogle principielle og ikke fuldstændigt færdigtænkte perspektiver. Fortællingen om den danske folkemusikscene i 1960'erne er illustrativ for de teoretiske perspektiver, jeg har forsøgt at lægge på danskhedsdebatten. I den store historie falder folkemusikken åbenlyst uden for rockmusikkens kanondannelser, men ved nærmere omtanke og empiriske undersøgelser viser det sig alligevel, at den er en endog meget vigtig komponent i

13 Den metode jeg har anvendt for denne artikel er ikke udtryk for et etnografisk feltarbejde, men kan ses dels som et pilotprojekt og som en tentativ anvendelse (med al dels problematik i forhold til insider/outsidere) af egen erindring. Det er således kun en skitsering af en arbejdsmetode, som jeg vil anvende frem over i mit egentlige arbejde med etnologi i forbindelse med projektet Dansk rockkultur.

processen. Både som import af det nye og som integrering af det i en lokaliseret udgave af folkemusikken. Ved et antropologisk og musiketnologisk blik bliver kanonen dermed udfordret af den viden, som vi kan tilvejebringe gennem den tilbundsående etnografiske undersøgelse med sin kultursensitive og ikke-dømmede grundholdning. Gennem feltarbejdet – fortidigt som nutidigt – giver dette et mere præcist og adækvat billede af begivenheder og processer.

Det sker i undersøgelsen gennem at sammenligne de fonogrammer og andre medie-fænomener, som står som håndfaste og indiskutable dokumenter om produkterne og deres popularitet med de fortider, 'pasts', som Bohlman kan gå ind i i forbindelse med det etnologiske studie. Ved feltarbejde, dvs. i samtalen med informanter og ved tilstedeværelse, her f.eks. igennem etableringen af erindringsrum, kan man som musiketnolog fremdrage og tolke sig ind i nogle fakta, som både modsiger og ind imellem – men pudsigt nok sjældnere – bekræfter de forestillinger og antagelser, som den 'etablerede' rockhistorie tilskriver sig selv. Derved kan forholdet mellem musikken og kulturen ses som en 'disjuncture'.

I dette tilfælde forandrer dette greb måske forståelsen af den engelsksprogede folkemusiks betydning som medvirkende banebryder for indoptagelsen af den nye rockmusikkultur og navnlig for dens domestisering, ikke mindst i den påståede annektering af arbejderklassens rock, som eliten mod slutningen af 1960'erne angiveligt foretog. Det er min – måske vovede – påstand, at dette netop sker gennem protest-sangen og dens 'legitimitet' og autenticitet modsat den noget mere bevidstløse pigtråds-musik. En sådan påstand gentager ironisk nok de historiske tiders skiftende syn på musikken – f.eks. at pigtråden var 'bevidstløs', og det er samtidig igen en helt klar reference til den høj-lav dikotomi, som stadig præger diskussionen i rockmusikkulturen. Der er ikke meget tvivl om, at den celebrering af de gamle rockgutter, der foregår i dag – f.eks. den store respekt som bliver Peter Belli til del – kan ses som en forsinket hyldest til nogle musikere, som f.eks. den akademiske verden og derved langt hen af vejen finkulturens ansatte i medierne i lang tid ikke havde ret meget til overs for.

Den tidlige appropriering af den ny folkemusik må ikke desto mindre ses som et vigtigt element i den dynamiske udvekslings- og udviklingsproces, som betyder at danske musikere relaterer til danskhed. Det er ikke den samme form for imitation, som præger pigtråds-musikkens kopi- og coverversionering, men dens associative kræfter er måske større – gennem den internationaliserede protestbevægelse skabtes en homogenisering, som var uden fortilfælde. Det var strengt taget ikke en stilistisk homogenitet, men en åndelig og følelsesmæssig fællesskabskultur, som gennem at synge et identisk repertoire i forskellige regier, gav grobund for en videreudvikling af de dynamiske lokaliseringer, som udmønter sig i f.eks. en dansk musikkultur.

Jeg ser derfor processen som en bølgebevægelse: først kommer amerikanske og engelske inputs, kombineret med en oppositionel forholden sig til det eksisterende samfund (oprøret), og herefter kommer en lokalisering, som betyder, at der sker en kulturel og musikalsk synkretisering (forankring), hvorved den nye og importerede musik giver mening i de faktuelle rum, som folk befinder sig i. Det er derfor nogle mennesker ved f.eks. gennemlytning af 'We Shall Overcome' pludseligt og faktisk fornemmer, at de flytter sig ind i et fortidigt rum, og derved kan det etnografiske feltarbejde komme til udfoldelse. Ikke i stedet for en mere traditionel historisk metode, for musiketnologen skal som enhver anden videnskabsmand også 'vide' på forhånd, men som et vigtigt og nødvendigt bolværk mod hurtige generaliseringer, som en forfinet og velovervejede tilvejebringelse af nuanceret viden om flygtige og fintmærkende forhold og som en udfordring og kvalificering af kanondannelsen.

Litteratur

- Aarslev, Palle (1969): Den danske beatscene 1954-69. I Derek Johnson: *Beatmusik*. København: Wilhelm Hansen.
- Bille, Torben (red.) (2002): *Dansk Rockleksikon*. København: Politiken.
- Bohlman, Philip V. (1996): Ethnomusicology's Challenge to the Canon; the Canon's Challenge to Ethnomusicology. I Bohlman, Philip V. & Katherine Bergeron (reds.): *Disciplining Music: Musicology and its Canons*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bohlman, Philip V. (1997): Fieldwork in the Ethnomusicological Past. I Gregory Barz & Timothy J. Cooley (red.): *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. Oxford: Oxford University Press.
- Bohlman, Philip V. (2002): *World Music. A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Bohlman, Philip V. (2003): Music and Culture. I Clayton, Herbert & Middleton, (red.). Clayton, Martin; Herbert, Trevor & Middleton, Richard (red.): *The cultural Study of Music – A critical Study*. London: Routledge.
- Cohen, Sara (1993): Ethnomusicology and Popular Music Studies. I *Popular Music* 12/2.
- Cohen, Sara (1994): Identity, Place, and the "Liverpool Sound". I Stokes (red.).
- Ellegaard, Lasse (1975): *Dansk Rockmusik*. København: Information.
- Erlmann, Veit (1993): The Politics and Aesthetics of Transnational Musics. *The World of Music* 35/2.
- Finnegan, Ruth (2003): Music, Experience, and the Anthropology of Emotion. I Clayton, Herbert & Middleton (red.).
- Frith, Simon (2003): Music and Everyday Life. I Clayton, Herbert & Middleton (red.).
- Hastrup, Kirsten (red.) (2003): *Ind i verden – En grundbog i antropologisk metode*. København: Hans Reitzels Forlag.
- Kerman, Joseph (1985): *Musicology (Contemplating Music)*. London: Fontana.
- Klitgård, Alan (1989): *Politikens Folkemusik leksikon: Den ny folkemusik gennem 30 år*. København: Politiken.
- Kirkegaard, Annemette (under udgivelse): Det driver af danskhed.
- Lundberg, Dan; Malm, Krister; Ronström og Owe (2000): *Musik Medier Mångkultur, Förändringar i svenska musiklandskap*. Stockholm: Gidlunds Förlag.
- Merriam, Alan P. (1964): *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.
- Stock, Jonathan (2001): Towards an Ethnomusicology of the Individual. *The World of Music* 43/1.
- Stokes, Martin (1994): Introduction: Ethnicity, Identity, and Music. I Stokes (red.): *Ethnicity, Identity and Music, The Musical Construction of Place*. Oxford: Berg.
- Taruskin, Richard (2003): Nationalism. I *New Grove Online*. www.grovemusic.com.
- Weisethaunet, Hans (2002): Popular Music Studies – Simply a Fan Club? I Kärki, Leydon & Terho (red.): *Looking Back, Looking Ahead, Popular Music Studies 20 years later*. Turku: IASPM-Norden.
- Winkler, Peter (1997): Writing Ghost Notes. I Schwarz, David; Kassabian, Anahid & Siegel, Lawrence (red.): *Keeping Score: Music, Disciplinarity, Culture*. Charlottesville: University Press of Virginia.