

Oplæg af John Bæk ved seminar i Folkemusikcentret i Hogager d. 27. oktober 2001, hvor en række oplægsholdere var indbudt til at snakke omkring spørgsmålet:

***Folkemusik/traditionel musik. Hvad er det, og hvordan giver du det videre?***

**Hvad er folkemusik/traditionel musik ?**

For mig er al musik folkemusik, fordi det er "folks" musik, dvs. musik som skaber mening for dem, der udøver og bruger den (selvom den i en given kultur kan synes mere eller mindre folkelig, fordi det måske kun er en elite, der udfører og bruger den). Og al musik er traditionel musik, fordi al musik per definition er bygget på traditioner. Det interessante for mig er hvad de forskellige stilarter og traditioner kan lære mig, og hvorledes jeg kan bruge dem set i forhold til de personlige mål, som jeg har.

For mig handler det derfor om hvilken synsvinkel, man anlægger på fænomenet, og det handler om oplevelse af adskillelse kontra oplevelse af sammenhæng.

Lad mig prøve at forklare denne holdning ved at starte med at belyse min oplevelse af:

**Hvilken musiktradition jeg er opvokset i – og hvordan jeg har ført den videre.**

Som barn blev jeg musikalsk og kulturelt kodet bla. via min far, som primært var autodidakt gehørsmusiker og spillede klaver. Han spillede et repertoire af danske og udenlandske scslagere, og videreførte tidligt *sin* begejstring for musik, der handlede om en overordnet norm, som *han* havde tilegnet sig via sine musikalske erfaringer. Normen var: man ikke behøver at lære musik. Og noder er ikke nødvendige. Man kan selv lære det ved at prøve sig frem.

Derefter kan jeg sammenfattende sige, at den musikalske tradition, som jeg har lært og tilegnet mig, består af mange stilarter og udtryk: Via min mormor og morfar's gamle grammofon fik jeg lært at holde af den ældre generations populærmusik, og da vi selv fik grammofon, fik jeg lært at holde af den unge generations musik, dvs. Beach Boys, Beatles m.m. I skolen fik jeg lært et fællesrepertoire af danske salmer og sange – og senere var det dansktoppen som kom i centrum. Jeg kom i puberteten og følte mig dybt berørt af Sebastians første dansksprogede plade "Den store flugt". Og når der var fester eller udflugter med ungdomsskolen, var det med guitar-spil og Donovan og Blowing in the wind – og Sebastian. Senere fokuserede jeg på nye udtryksformer via grupper som Deep Purple, Uriah Heep, Jimi Hendrix – og senere den mere komplekse symfoniske 70'er-rockbølge: Mike Oldfield, Yes, Rick Wakeman og Gentle Giant – samtidig med at jeg mødte den "nye" danske spillemandsmusik og gammeldans i det spirende folkemusikmiljø i Højby.

I Paris hørte jeg adagioen af Mahlers 5. symfoni på en rejsegrammofon. Pladen var slidt, og det var en elendig lyd. Men det var det smukkeste musik som jeg nogensinde havde hørt. Tilbage i Odense købte jeg Mahlers femte på plade, senere skulle Odense symfoniorkester opføre den, og jeg fik skaffet mig adgang til en af prøverne. Det var første gang, at jeg hørte et symfoniorkester live. De satte igang inde midt i førstesatsen – og der skete noget forunderligt med mig: Jeg blev dybt berørt og tårerne væltede frem, selvom jeg forsøgte at holde dem tilbage. Dette er måske stadig min største musikoplevelse. Jeg var dybt rørt og dybt rystet – og uendeligt lykkelig. Og samtidig vidste jeg, at jeg aldrig ville kunne lære at lave og spille denne musik. Den var simpelthen for stor. Senere lærte jeg at værdsætte nogle af de andre klassiske komponister: Primært Gustav Holst, men i høj grad også Bach, Beethoven, Mozart etc. – og endnu senere, som medlem af et klassisk kammerkor: klassisk kormusik.

Jeg begyndte at lytte til mærkelig musik fra hele verden, åbenbart fordi jeg søgte efter et-eller-andet i denne musik, en indsigt eller en slags bevidsthedsudvidelse udfra tanken: når andre mennesker kan opleve denne musik som meningsfyldt, må der jo være noget i den, selvom jeg ikke forstår den. Det blev en plade med irske Bothy Band som åbnede mine øjne for irsk musik, og i mange år var det irsk musik som var i centrum for mine folkemusikalske udfoldelser på amatørniveau. I slutningen af 80'erne var det den svenske gruppe Filarfolket, som gav mig ny inspiration, og i 90'erne endnu et svensk band: Hedningarne. Når noget såkaldt folkemusik (eller folkemusikbaseret musik) virkelig har ramt mig *som musikalsk udtryk* er det således sandsynligvis, fordi jeg har oplevet en sammensmeltning af en eller flere af de musiktraditioner, som har betydet mest for mig. Dvs. noget såkaldt traditionel musik, som på mig virker rimelig tilgængelig, spillet med en vis stilsikkerhed, og blandet med andre stilelementer på en måde, som – for mig – får det til at gå op i en højere enhed og smelte sammen til en ny musik, som hverken er det ene eller det andet: det er sig selv.

### **Musikerkarriere**

Jeg har således nogle musikalske rødder og normer fra min barndom og ungdom, som har præget mig afgørende. Denne blandede musikalske baggrund, som jeg er vokset op i, har jeg videreført på forskellige måder. Bl.a. i rock- og reggaebands i 80'erne, via en solo-CD som blev udgivet på et newage pladeselskab i 1989, og senere i 90'erne som festmusiker i en guitar duo, hvor min ven Søren Korshøj og jeg spillede til middag og dans ved et hav af privatfester, med et repertoire af al den musik vi holder af incl. spillemandmusik (hvor Søren så spillede violin). Her fik jeg lært noget om danske festtraditioner og om musikererhvervet på det nære, umiddelbare plan. Via et længere kursus med de lærere og den ånd, som senere blev til Rytmsk Center i Silkeborg fik jeg snuset til afrikansk musik og dans – og nogle metoder til at undervise i musik. Efterfølgende har jeg også videreført min musiktradition (eller dele af den) til ungdomskoleelever og aftenskoleelever. Men

lad os gå til det med folkemusikken – og orkestret Kætter Kvartet, som blev designet med henblik på det danske folkemusikmiljø:

Da jeg hørte Hedningerne i Århus i 1991, stod det klart for mig, at det var på tide at realisere en personlig drøm om et orkester, som spillede musik med rødder i (hvad vi oplevede som) dansk folkemusik – og som for alt i verden ikke skulle være folkrock (det ville være for nemt). Baggrunden var et ønske om at spille dansk musik, fordi det efterhånden var så underligt med alle dem, der søgte inspiration og identitet i alle mulige andre kulturers musik. Og jeg havde jo lært noget om dansk spillemandsmusik fra to violinister der begge, på hver sin måde, mestrede en dansk spillemandstradition: Poul Bech Christensen og Søren Korshøj. Sammen med Søren Korshøj startede jeg Kætter Kvartet, som fra starten bl.a. havde flg. 2 visioner, nedskrevet i 1994:

1. At skabe en musik som man både kan danse de traditionelle nordiske danse til (fx. polka, vals, skottish, hopsa, hambo, polska, kædedans) – og samtidig den mere frigjorte/internationale stil som ungdommen har danset siden 50/60'erne).
2. At skabe en musik som skaber rum for at mennesker kan mødes på tværs af eksisterende kulturelle skel (fx. hip-hopperen der danser ved siden af folkedanseren og afro-freaken, mens den mere adstadige musiknyder sidder og undres).

På trods af mit på det tidspunkt meget sporadiske kendskab til dansk og nordisk folkemusiktradition – men med Søren Korshøjs violin, og hans umiddelbare spillestil som det folkemusikalske centrum – fik vi visionerne ført ud i livet. Det var måske ikke så synligt for den udeforstående, men vi oplevede at i rockklubberne dansede det unge publikum fri dans, til spilletræf og forsamlingshusbal i folkemusikalske danse- og musikmiljøer blev der danset de traditionelle danse som musikken var inspireret af – og enkelte steder (måske kun på Thy-festivalen og på Æsken i Århus) var det rent faktisk hiphopperen, der dansede ved siden af folkedanserne og afro-freaken, mens den mere adstadige musiknyder sad og undredes.

Med dette orkester oplevede jeg pludselig mig selv som en del af et dansk folkemusikmiljø, og en synlig del af en afgrænset dansk musiktradition med rødder i fortiden. Den umiddelbart mest synlige sammenhæng mellem mig og dette folkemusikmiljø var, at vi alle havde et specielt forhold til fortiden, dvs. en musik og nogle danse som for lang tid siden var gået af mode i den brede befolkning, men som vi åbenbart syntes havde nogle kvaliteter, der gav mening.

Og det har egentlig været underligt for mig at opleve hvorledes selve musikkens forhold til fortiden, dvs. til tradition kan opleves så vigtig. For sådan har det ikke været med al den anden musik jeg har beskæftiget mig med.

Jeg vil derfor gerne forholde mig til begrebet tradition. Men traditionsbegrebet kan være svært at håndtere, så jeg vil prøve at bevæge mig ind til det, som jeg opfatter som det primære i denne sammenhæng: Selve musikken – og gemme traditionen til lidt senere. Jeg skærer derfor "folk" og "traditionel" ud af det spørgsmål, som dette indlæg handler om – og spørger i stedet for:

### **Musik. Hvad er det ? Hvordan giver du det videre ?**

Jeg har filosoferet lidt over spørgsmålet.

#### Musik

Musik er lyd ordnet i tid, tonehøjde og klang. Indenfor disse tre overordnede parametre er der uendeligt mange muligheder for hvorledes lyden kan struktureres. Og der vil derfor også være uendeligt mange muligheder for hvordan musik kan lyde. For at musik kan videregives skal den klinge, dvs. den skal spilles eller udføres, og det produkt som kommer af denne handling er et musikalsk produkt, et musikværk. Dette værk indeholder musikalske momenter eller impulser, som vha. måleredskaber teoretisk set kan omformes til en uendelig mængde af data. Udøveren af et musikværk kan have forskellige grader af bevidsthed om alle disse data, men kan ikke have fuldtændig bevidsthed om indholdet af det musikværk som han/hun skaber.

#### Fire faktorer

For at et klingende musikværk kan udføres kræves der en *musiker*, et *instrument*, en *situation* og et *musikalsk forlæg*. Alle disse fire overordnede forudsætninger er faktorer, som påvirker hvorledes et givent værk kommer til at lyde.

*Første faktor* er den vigtigste: Fordi det er musikeren der i den sidste ende kan afgøre hvorledes værket skal lyde. Musikeren har en lang række valgmuligheder, som foretages på basis af hans/hendes erfaringer om, og holdninger til, musik. Disse erfaringer kan være både bevidste og ubevidste, og de kan stamme fra forskellige kulturer med forskellige normer til musik. Men der vil altid være normer.

*Anden faktor*: Musikeren vælger et instrument. Dette instrument vil have nogle idiomatiske muligheder og begrænsninger

*Tredie faktor*: Det musikalske forlæg, som kan være alt fra en ide om en fast melodi til en ide om en ren improvisation

*Fjerde faktor*: Situationen, som f.eks. kan være en spil-til-dans situation, en koncert eller en pladeoptagelse, en øvesituation (undervisningssituation) etc., samt solospil eller sammenspil af forskellig art:

Alle disse forudsætninger er faktorer som påvirker hvorledes et musikværk kommer til at lyde.

### Modtageren

Dette musikværk kan modtages (normalt høres) af en modtager via dennes sanseapparat. Hvis værket bliver hørt (dvs. modtaget) foregår der således en videregivelse. Hvorledes værket bliver modtaget, dvs. hvor mange og hvilke momenter eller impulser der bliver modtaget, afhænger af modtagerens sanseapparat<sup>1</sup>, kulturelle kodning (herunder musikalske normer), og holdning til værket.

### Stilarter

Der er altså uendeligt mange muligheder for hvordan musik kan lyde. Ude i virkeligheden (her: den vestlige verden) er alle disse forskellige former for lyd blevet rubriceret i genrer og stilarter. Der er fx. såkaldt klassisk musik med tilhørende undergrupper: fx. rænæssance, barok, klassik – og såkaldt rytmisk musik med undergrupper som fx. blues, rock, jazz – og der er den såkaldte folkemusik/traditionel musik. Fælles for dem alle – dvs. fælles for al musik – er, at den videregives via nogle traditioner. For ingen musiker kan have fuldstændig bevidsthed om indholdet af det musikværk som han/hun skaber – og derfor videregives der nogle koder fx i form af nogle bestemte bevægelsesmønstre og andre fælleskulturelle udtryk og symboler.

Indenfor den klassiske musiktradition videregives disse musikalske koder fx. i form af instrumentalteknik, der kan fremkalde den klang og de fraseringer og ornamentationer som er norm-idealet, og via det symbolsprog som noderne er et udtryk for: musikerne ved derfor, at når der står sådan eller sådan i noderne, incl. tempoangivelser, fraseringstegn osv. – og det er musik af den eller den komponist fra den eller den stilperiode – så vil de i realiteten udføre musikken nogenlunde ens alle sammen.

Et eksempel på indlæring af tradition fra den folkemusikalske verden er givet af musikethnologen Timothy Rice, som beskriver hvorledes han gennem længere tid forsøgte at lære en bulgarsk instrumentaltradition på den bulgarske sækkepibe – herunder en særlig ornamentationspraksis, som tydeligvis var en meget vigtig del af stilen. Hans lærer kunne ikke forklare hvorledes Rice skulle udføre ornamenterne; han kunne kun sige, at Rice udførte dem forkert. Rice forsøgte sig med aflytning på halv hastighed af optagelser af ornamentationerne, og fandt ud af at de var meget mere komplekse og varierede, end han havde forestillet sig. Han indså desuden at han, med den mentale forestilling som han havde om hvordan han skulle bevæge tommel- og pegefinger, på ingen måde kunne producere denne ornamentation. På et tidspunkt kom han i tanke om noget generelt, som hans lærer havde fortalt om spilleteknikken. Da han efterprøvede det blev han efterhånden endelig i stand til at spille de svære ornamentationer. Dvs: for at lære at spille i denne tradition skulle man lære et bestemt bevægelsesmønster, som man i traditionen ikke havde ord eller

---

<sup>1</sup> Nørretranders: "Mærk verden"

notation for; det var altså ubevidst. Og sådan en detalje er et udtryk for en kode som er lært ubevidst af alle medlemmer af traditionen via at se, lytte, deltage og imitere. Hver musiktradition (dvs. stilart) har sine koder og sit symbolsprog, og der kan være større eller mindre grad af bevidsthed om de musikalske virkemidler. Og den måde hvorpå man lærer en sådan musiktradition/musikstil kan ske både som et resultat af direkte pædagogisk læring – og via observering, efterligning og fælleskropslig indøvelse, fx. dans (Bordieu 1977) – og via tilegnelse, forståelse og fortolkning af fælles symbolske handlinger (Ricoeur 1981c) uden den direkte indgriben fra andre.

### Opsummering og konklusion

I denne sammenhæng hvor det handler om videregivelse af musik, mener jeg at det er vigtigt at fokusere på selve musikken og det faktum, at der eksisterer nogle musikalske stilarter, som vi der er samlet her ønsker at videregive. Der findes vokale og instrumentale stilarter, som hver især har et særpræg og nogle karaktertræk, der er opstået via nogle traditioner og nogle personers valg af musikalske udtryk. Disse stilarter kan videregives på forskellige måder, men een ting er sikkert: de vil blive forandret. Det kunne derfor være vedkommende at forholde sig til spørgsmålene: Hvad vil vi ? Hvad er det vi vil videregive ? Hvad er vores mål med denne videregivelse ? Og hvorledes kan vi nå disse mål ?

Jeg mener ikke, at det her er min opgave at besvare disse spørgsmål. Men jeg kan fremdrage nogle forhold, som jeg via min tilknytning til en professionel virkelighed mener er vigtige: Hvis vi ser bort fra den sammenhæng, som der traditionelt har været mellem dans og musik, er der (så vidt jeg kan se) ikke nogen forskel på den måde som nutidens populære musikformer videregives på, og den måde som de stilarter som vi her beskæftiger os med skal videregives: Det handler om at videregive nogle formler og nogle koder, og der findes masser af metoder til dette.

Hvis man mener, at man har et eller flere produkter, som har nogle kvaliteter, og hvis man vil have udbredt det til flere mennesker, må man erkende, at disse produkter befinder sig i konkurrence med andre mere eller mindre lignende produkter. Hvis vi bruger begrebet "at sælge" kræves der således nogle gode salgbare produkter spillet af nogle dygtige musikere. I konkurrencen vil disse musikere og deres produkter blive bedømt ud fra nogle generelle danske/internationale kvalitetskrav. Disse kvalitetskrav er ikke eentydige, men der er nogle generelle nutidige krav til det at være musiker og musikunderviser, og nogle nutidige normer omkring formidling af musik. Hvis musikere og musikundervisere ikke tilegner sig disse krav og normer, vil de kun have en ringe chance for at sælge produktet.

I dette konkurrencerum, vil der være en fare for at produkterne – dvs., de unikke stilarter som faktisk er produkternes varemærke, det som adskiller dem fra andre produkter – udviskes og forfladiges. For at undgå dette, må man være bevidste om

produkternes særlige karaktertræk, for de vil komme ind i et spændingsfelt, hvor der er stor chance for at de vil blive tydeligt forandret, enten ved at de forfladiges eller også ved at nogle af deres karaktertræk bliver styrket og tydeliggjort. Men der vil samtidig være en positiv dynamik, fordi hvis produkterne bliver forfladiget og ensrettet i for høj grad har det måske samtidig mistet sin salgbarhed – og derved har musikere og musikundervisere mistet deres – skal vi kalde det – nicheprodukt.

Vejen frem er således viden og dygtiggørelse.