

Danmarks berømte spillemænd i 1900-tallet - om markante personligheder og kollektiv selektion

(Foredrag af John Bæk i forbindelse med *Myllargut seminar* november 2001 på Musikhistorisk Museum i København)

Når jeg kigger ud over 1900-tallets danske spillemandslandskab for at finde personligheder, som på forskellig måde har gjort sig bemærket – eller som på forskellig måde er blevet genstand for en vis opmærksomhed udenfor det område, hvor de startede deres musikalske virke – er der specielt én person som (for mig) står klarere end alle andre:

Evald Thomsen (1913-1993) fra Himmerland, som via sit virke som musiker, indsamler, underviser og organisator har betydet utrolig meget for spillemandsmiljøet omkring Spillemandsmuseet i Rebild i 50'erne – og for 70ernes folkerevival. Og derved har han – så vidt jeg kan se og høre – haft en enorm betydning for den musik, som i dag spilles både i Himmerland og i resten af landet.

Den næste person, som mit blik falder på, er **Frederik Iversen** (1864-1948) fra Vejleegnen. Han har angiveligt komponeret et af de hyppigst indspillede spillemandsnumre, "Trædballehus Polka" – og så er han, så vidt jeg ved, den første "gammeldags" dansk spillemænd som blev et mediefænomen.

Men hvis jeg skal vende tilbage til 1970'erne – og 80'erne – så er der endnu et fænomen, som står prement i hukommelsen: Fanømusikken. Dengang var der, for mig, ikke personer forbundet med denne musik, det var blot nogle helt anderledes og spændende melodier, der cirkulerede som noder; men via den indsigt som de sidste par års arbejde har givet mig, står det klart, at denne musik, som levende tradition, er uløseligt forbundet med **Frits Brinch** fra Sønderho på Fanø. Han er stort set samtidig med Evald Thomsen (født et år før, i 1912 - og død samme år, i 1993), og har måske ikke har opnået samme personlige berømmelse som Iversen og Thomsen, men han har i 50-60 år været det musikalske midtpunkt i den (i visse kredse) berømte Sønderho musik- og dansekultur.

Disse 3 musikere har hver især været meget forskellige personligheder med forskellige baggrunde og forskellige forudsætninger for at spille og sprede deres musik. Og de har hver især været påvirket af forskellige kulturelle strømninger via de forskellige kontekster, som de har været en del af – dvs. de har virket i forskellige lokaliteter og miljøer – og Iversen var (sammenlignet med Evald Thomsen og Frits Brinch) fra en anden tidsperiode.

Jeg vil her undersøge et samspil mellem personlige forudsætninger og drivkræfter – og de kulturelle strømninger, som har styret de tre musikeres musikalske virke og deres valg af musikalske udtryk, dvs. nogle af de kræfter som har været styrende for den *retning*, som de og deres musik har bevæget sig i.

Jeg vælger altså her at fokusere på individet fremfor gruppen. Dette er ikke tilfældigt, for dette valg er styret af den generelle strømning, som for tiden kan iagttages indenfor musiketnologi/folkemusikforskning – en strømning som er logisk set i et historisk perspektiv. Mange forskere har påpeget, at fokus indenfor den musiketnologiske forskning

er blevet flyttet fra gruppen til individet. Bl.a. Gunnar Ternhag som i sin afhandling fra 1992 redegør for hvorledes folkemusikbegrebet siden dets fremkomst i starten af 1800-tallet, var tæt knyttet til en forestilling om et musikliv styret af kollektive kræfter – frem mod den senere forskning, som i langt højere grad har fokuseret på individet som en skabende kraft.

I første nummer af World of Music fra dette år, beskriver **Jonathan Stock** nogle af de faktorer, som har betydet at de musikalske individer – som jo i praksis altid har været der – har fået en så stor opmærksomhed i de sidste 10 til 15 år. Han fremhæver bl.a., at forskerne har erkendt det faktum, at visse samfund rent faktisk giver en *speciel opmærksomhed til specielle individer*, dvs. samfund hvor musikalsk individualitet er tydeligt værdsat. Og dernæst at mange nu opfatter begrebet "kultur" som *en mosaik af individuelle valg, evalueringer, aktioner og interaktioner*. Udfra disse opfattelser er det naturligt, at forskerne vil undersøge den individuelle kulturelle virksomhed og styring som foregår indenfor en kultur – men samtidig pointerer han også, at *det personlige, det særegne og det ekceptionelle* er de byggeklodser som tilsammen skaber *det kollektive, det typiske og det almindelige*. Dvs: det individuelle og det kollektive er uløseligt forbundet i en mosaik.

Jeg vil her undersøge dele af denne mosaik ved at se på samspillet mellem musikernes personlige forudsætninger og drivkræfter – og de kulturelle strømninger, som de har været en del af. Og ved personlige forudsætninger forstår jeg: den sociale og kulturelle virkelighed, som de er født ind i og præget af.

Jeg vil først give et overblik over den enkeltes liv og virke – og dernæst vil jeg give et bud på en tolkning af hvilke drivkræfter, der har været i spil i forhold til den retning som de og deres musik har bevæget sig i.

Jeg starter med den ældste, **Frederik Iversen** (kildemateriale: Enkelte bogartikler samt en række avisartikler, hovedsageligt interviews med spillemakkeren Jens Andersen):

Frederik Iversen, f. 1864, voksede op i et fattigt hjem 15 km vest for Vejle. Han begyndte at spille spillemandsviolin efter gehør i 13-14 års alderen og lærte af de ældre ved at lytte og ved at spille ude med dem i omegnen. Repertoiret har sandsynligvis udelukkende været tidens populære dansemelodier, dvs. typer som polka, vals og hopsa og nogle enkelte turdanse – men mht. instrumenter tør jeg ikke sige andet, end at det sandsynligvis har fulgt samme mønster som i resten af landet, dvs. violin, blæseinstrumenter og harmonika. På et tidspunkt fik han et vist nodekendskab, men det har været yderst begrænset: han var en typisk gehørs-musiker.

Han blev skomager, og slog sig senere på restaurationsbranchen samtidig med at han (i hvert fald i starten) spillede ude til gilder. Hvis musiklivet i og omkring Vejle har fulgt de samme tendenser som i resten af landet, blev den musikform, som han havde lært, efterhånden udkonkurreret af nye former: dvs: større orkestre med uddannede musikere som spillede et blandet repertoire af nyt og gammelt – en musikform som efterhånden fjernede sig mere og mere fra den musik, som Iversen mestrede. Han udviklede sig til en dygtig og selvstændig forretningsmand, og i 1920'erne (i en moden alder) skabte han et

helt specielt spillemandsmiljø på sin restauration Trædballehus i udkanten af Vejle, hvor han bl.a. selv spillede sit repertoire på ca. 30 melodier. I 1930, hvor den ældre spillemandsmusik stort set var forsvundet, blev han sammen med spillemakkeren, Jens Andersen, landskendt som gammeldags jysk spillemand via transmissioner i Statsradiofonien – og med efterfølgende plade- og nodeudgivelser (primært melodier som Iversen angiveligt skulle have komponeret), plus koncertturneer og musiktransmissioner fra Trædballehus. Frederik Iversen tjente mange penge på sin blandede musik- og restaurationsvirksomhed, og mellem 1930 og 1933 skulle han, ifølge spillemakkeren Jens Andersen, og som en direkte følge af den berømted som han og Trædballehus opnåede, have opsparet ca. 40-50.000 kr. pr. år.

Musikex.1: Trædballehuspolka 1 (1930: Frederik Iversen & Jens Andersen)

Musikex.2: Trædballehuspolka 2 (1931: Frederik Iversen, Jens Andersen & Iversens datter på klaver)

Bemærk: man kan tolke udviklingen fra første til anden indspilning som en tilpasning til plademediet og en mere salgbar æstetik.

Samspelet mellem personlige forudsætninger og drivkræfter - og kulturelle strømninger.

Udfra kildematerialet fremstår Iversen i sine yngre dage som en typisk jysk 1800-tals spillemand, dvs. med et håndværk som hovederhverv og spillemandsvirksomheden som en bibeskæftigelse. I hans barndom og i det miljø han voksede op i var der ingen tradition for formaliseret undervisning og nodelære. Han lærte musikken via gehør og har accepteret det musikalske niveau, som han opnåede – og hvis han havde villet det, havde han senere rig mulighed for at vælge at få undervisning og lære noder og udvikle sit spil i forhold til de æstetiske normer, som var under udvikling. Men han valgte denne mulighed fra, og valgte i stedet at benytte sit handelstalent til at opnå personlig og økonomisk succes. Og samtidig kunne han jo kombinere det med spillet. Han blev åbenbart ikke betragtet som en specielt dygtig musiker, men har mere gjort indtryk via sin særlige personlighed.

Denne udadvendte personlighed, nogle kaldte ham en original, var en af de væsentlige årsager til, at han fik skabt det specielle spillemandsmiljø på Trædballehus. Og var sandynligvis også årsagen til, at netop han fik tilbuddet om at komme i radioen. En af grundene til at han fik så stor succes var at der, midt i al den nye kultur som strømmede ind i landet, var en søgen mod fortiden – en søgen mod det gamle, det velkendte og det ægte (symboliseret ved det landlige og det jyske) – en strømning som i øvrigt kan ses i den strøm af plader, som blev udgivet fra starten af 30'erne og fremefter – plader som i enten titel eller kunstnernavn brugte ordene "jysk" eller "gammeldaws" (stavet på jysk). Et tilsvarende fænomen opstod i øvrigt samtidig via det landsdækkende fænomen, gammeldansforeningerne, hvor man søgte at genskabe nogle "ægte" og tidssvarende balmiljøer – og dyrke de danse og den musik, som var ved at forsvinde.

Evald Thomsen (kildemateriale: en biografi primært baseret på Thomsens egne nedskrevne erindringer. Diverse båndoptagelser og dokumenter fra Folkemusikcentret i Hogager):

Evald Thomsen, f. 1913, voksede op i den lille by Siem ved Skørping i Himmerland som søn af en økonomisk velstillet snedkermester, der selv spillede dansemusik på 2-radet harmonika i private sammenhænge. Evald Thomsen lærte violinspil og noder og klassiske etuder fra 8-årsalderen og begyndte at spille ude til dans i 11-årsalderen. Som 13-årig mødte han kulsvierne og deres "primitive" spillemandsmusik – en musik der var ganske anderledes og vild end den musik han kendte. Mødet med disse mennesker fra samfundets absolut laveste sociale lag – og mødet med deres musik – gjorde stort indtryk på ham og fik stor betydning for hans videre musikalske virke. Evald Thomsen's virke som musiker, indsamler, igangsætter og formidler kan herefter opdeles i flg. perioder:

- (1) *Uddannelse* som mejerist i Himmerland, balmusiker, og begyndende indsamling af noder indtil 1931.
- (2) *Første periode på Fyn*: Mellem 1931 og 1942 boede han på Midtfyn, hvor han blev færdiguddannet mejerist, og hvor han bl.a. mødte et helt anderledes pænt musiker og balmiljø i forbindelse med folkedansermusikere.
- (3) *Indsamling og bevarelse*: Tilbage i Himmerland i 1942 begyndte han, ved siden af sit arbejde som mejerist og senere som kedel- og maskinpasser på et savværk, at cykle rundt i Himmerland og Vendsyssel hvor han opsøgte gamle spillemænd som var blevet slået ud af den nye underholdningsmusik - her i blandt den musiker som blev hans store musikalske forbillede, violinspillemanden Niels Jørgensen. Han indsamlede noder og instrumenter systematisk, var med til at starte Spillemandsmuseet i Rebild i 1951 og et livskraftigt miljø, hvor de gamle musikere kunne spille deres musik i de rette sammenhænge: til offentlige baller.
- (4) *Landsdækkende inspirator og lærermester for de unge*: I 60'erne mødte han arkivar Thorkild Knudsen fra Dansk Folkemindesamling og påbegyndte et samarbejde der varede resten af hans liv. Efter at han i 1963 var flyttet tilbage til Fyn, blev han i 1971 ansat som musikkonsulent på det nyoprettede Folkemusikhus i Hogager (uofficielt blev han kaldt for den første statsansatte spillemænd), og i de næste 15 år var han aktiv som indsamler, udvikler – og formidler og underviser af den ældre spilletradition til de nye unge folkerevival-musikere, incl. pladeudgivelser, radio- og Tvoptrædender og udenlandsturneer. På denne måde blev han landskendt som den originale, altid impulsive, cigarrygende spillemænd, der spillede med en livsglæde og en energi som alle der hørte det var nødt til at forholde sig til.

Musikex 3: Evald Thomsen, solo "Den toppede høne" (1964)

Musikex 4: Evald Thomsen & de unge: Molbodrengens Hopsa (1971)

Samspelet mellem personlige forudsætninger og drivkræfter - og kulturelle strømninger.

Forældrenes normer omkring musik og musikundervisning, samt muligheden for at få en kvalificeret undervisning i lokalområdet, gav Evald Thomsen et teknisk og musikalsk fundament, som senere gjorde ham i stand til mødes på lige fod med de musikere, som havde et lignende fundament. Da han senere mødte kulsvierne og deres vilde musik var det et kulturchock – og det ramte en del af hans personlighed, som var åben overfor denne

påvirkning. Denne spændvidde mellem en borgerlig musikæstetik (iblandet faderens gehørbaserede dansemusik) og kulsviernes totalt modsatte æstetiske ideal er sandsynligvis vigtige brikker til forståelsen af hans mangfoldige og energifyldte musikvirke – og har måske samtidig skabt (eller udløst) en indre personlig modsætning eller konflikt (med den dynamik som en sådan afstedkommer) – og samtidig en søgen efter at opløse denne modsætning.

Han har på et tidspunkt valgt, at det ikke var hans erhvervsarbejde, der var det vigtigste i hans liv – og har i stedet for fokuseret på sit musikvirke. Hans enorme arbejde med indsamling af instrumenter og noder har været styret af en personlig drivkraft og et socialt engagement – måske en social søgen – og har måske været en del af et (bevidst eller ubevidst) langsigtet mål, som senere realiseredes via hans medvirken ved oprettelsen af Spillemandsmuseet og det miljø, hvor musikken genopstod som balmusik. Men samtidig kan det også ses som en del af den samme strømning som gjorde Frederik Iversen berømt 10 år før: en søgen mod at bevare det gamle, det velkendte og det ægte og det naturlige, og hvor denne strømning allerede var synlig via folkedanserforenings-bevægelsens indsamling og dokumentation som startede omkring år 1900.

Fra 60'erne blev han en del af den landsdækkende folkerevival, og – inspireret af mødet med den intellektuelle Thorkild Knudsen, som tilførte ham en ny bevidsthed omkring sin musik og sit virke – blev han en formidler af både fortid, alternative æstetiske udtryk og et musikalsk rum med social lighed til ungdomsoprøret og de politiske venstreorienterede. Man kan sige, at han forstod at udnytte de muligheder som denne folkerevival gav ham – men senere fik han moralske skrupler, da han oplevede at hans musik ikke udelukkende blev brugt på en måde, som han kunne acceptere.

Som musiker spillede han sammen med alle de spillemænd han mødte – og tilegnede sig deres forskellige stiludtryk. Man kan hævde, at han på en måde skabte en personlig og mangfoldig spillestil – en slags lagring og udvikling af mange forskellige stilarter i én personalstil. Via sit job som musik konsulent på Folkemusikhuset Hogager kunne han hellige sig sit spil 100 % – og her udviklede han efterhånden sit spil til et højere vituost niveau, en spillestil med bordunspil, dobbeltgreb, forsiringer og forskellige bueteknikker.

Evald Thomsen's første udenlandstur gik til Oslo, hvor han spillede en koncert i 1960. Senere optrådte han utallige gange i koncertform både i TV og rundt i landet, en koncertform som på ingen måde var lagt an på, at publikum skulle sidde adstadigt og lytte/nyde musikken. Mange af disse koncerter kan egentlig bedre betegnes som jamsession-happenings, hvor alle der havde lyst kunne være med – når bare de spillede "sig selv".

Frits Brinch (kildemateriale: stor mængde båndoptagelser med interviews og samtaler med familie, musikere, venner og andre beboere i Sønderho plus solo-interviews og musikoptagelser m. Frits Brinch):

Frits Brinch blev født i 1912 i Sønderho på Fanø, i et lille samfund med stærke familie- og søfartstraditioner, og med en særlig kulturarv, heriblandt en særlig musik- og danseform som var ukendt i resten af Danmark. Siden 1920'erne er denne kulturarv blevet videreført

via et dynamisk samspil mellem på den ene side kulturbevidste turister og tilflyttere (som har villet bevare) og på den anden side de lokale (som fokuserede mindre på denne bevarelse).

Frits Brinch voksede op i et økonomisk ret fattigt hjem med stolte musikertraditioner gennem flere slægtsled. Faderen og bedstefaderen var, da Frits Brinch blev født, byens førende musikere på det foretrukne instrument: violin. Frits begyndte at spille violin som 8-årig, og spillede allerede som 14-årig alene ude; men spillede ellers primært sammen med faderen. I hans ungdom dansede man til ballerne både "sønderhoning-sæt" dvs. den lokale danseform – og det fælles danske blandede spillemandsrepertoire. Som hovederhverv blev han entrepenør, og på musikfronten kom broderen Søren Lassen med på klaver i 40'erne. Fra dette tidspunkt blev idealet til ballerne: én violin (spillet af Frits Brinch) akkompagneret af klaver – og evt. med bas, harmonika og/eller trommer som støtte.

Frits Brinch ville gerne spille et varieret repertoire, men efterhånden fik han et publikum som stort set udelukkende ville høre (og danse til) sønderhomusikken – og samtidig udviklede han sit violinspil til en meget personlig stil.

Siden udgivelsen af Grüner-Nielsens bog "Folkelig Vals" i 1920, hvor musikken fra Fanø havde en fremtrædende plads, var der en vis opmærksomhed omkring Sønderho's særlige musik- og dansetraditioner – og Frits Brinch (og de andre musikere) plus lokale dansere var af og til i kontakt med folkedansermiljøer fra hele Danmark – men sandsynligvis primært med fokus på dansen. Han optrådte en del gange i radio og TV, primært som en forholdsvis anonym repræsentant for den særprægede Fanø musikkultur, eller som søn af faderen som førte ordet – og først fra slutningen af 60'erne ser det ud til, at han blev fremstillet (og opfattet) som en mere individuel repræsentant.

I forbindelse med folkemusikbølgen i 70'erne blev både han og Sønderhokulturen "opdaget" af de nye unge folkemusikmiljøer, og han opnåede efterhånden en slags kultstatus som "traditionsbærer".

Musikex. 5: Frits & Pitter Brinch 1950

Musikex. 6: Frits Brinch 1968.

Samspelet mellem personlige forudsætninger og drivkræfter – og kulturelle strømninger.

Den kulturarv og de familietraditioner, som Frits Brinch voksede op med, kom til at styre hans virke gennem hele livet. Hans måde at spille på, lærte han ved at lytte til de ældre – men han har haft nogle valgmuligheder, for faderen var tilsyneladende ikke så dygtig en musiker som bedstefaderen – og i skolen spillede læreren en helt anden slags violinspil. Der er noget der tyder på, at han har haft et modsætningsfyldt forhold til faderen, som langt op i voksenlivet synes at have været ret dominerende i forhold til Frits. Og i modsætning til den noget yngre bror (Søren Lassen) lader det til at Frits ofte var bange for ikke at leve op til andres forventninger når det galdt hans musik.

Han har spillet meget andet musik – men på et tidspunkt er det blevet tydeligt for ham, at hans force var sønderho-musikken – og at det var hans kunnen på dette område, som adskilte ham fra alle andre musikere.

Musikken har været vigtig for hans identitetsfølelse. Gennem den oplevede han både en stolthed over at videreføre musiktraditionen, og en nær tilknytning til det lille samfund, og til den fortid som var en naturlig og væsentlig del af nutiden.

I Sønderho har han oplevet en konstant stillingtagen til sin musik, og i sin egenskab af at være den person, som lokalsamfundet havde udvalgt til at være den eneste, der kunne spille musikken på den rigtige måde, har han befundet sig midt i "skudlinien", midt i det dynamiske og sandsynligvis ofte konfliktfyldte samspil mellem de kulturelle strammere og slappere. Det pres, som denne dynamik har forårsaget, har, sammenholdt med hans ønske om at tilfredsstille sit publikum, sandsynligvis haft en væsentlig betydning for, at han i så høj grad udviklede sit violinspil og sin violinteknik.

Han har således haft en høj status som musiker. Han har med hård hånd styret musikken ind i den virkelighed, hvor ballerne blev større, og hvor der derfor var brug for en kraftigere lydstyrke. Men trods de traditionstro normer, havde han ingen problemer med at benytte de tidligere norm-fremmede instrumenter som fx trommer og harmonika – så længe musikerne accepterede hans lederrolle. Og selve det, at forholde sig til den virkelighed, som var i evig forandring, har generelt været langt vigtigere for ham end at fastholde selve musikken i en uforandret form.

Han ville også gerne ud med musikken til et større publikum. Efterhånden som han i 1970'erne oplevede at andre udgav "hans musik" på plade – bl.a. den unge gruppe Sand på Gulvet, som blev landskendte med en blanding af den instrumentale fanømusik og sange – fik han selv lyst til at indspille en plade. S sammensætningen skulle være hans violin plus klaver, harmonika, sekundviolin og klarinet; men det blev aldrig til noget, bl.a. fordi broderen Søren Lassen var imod det. Han havde altså visionerne – og havde en holdning til at musikken skulle tilpasses til plademediet, men han havde ikke evnerne eller mulighederne for at føre det ud i livet.

Sammenfatning.

Dette var en beskrivelse af de tre musikers liv og virke, og et forsøg på en tolkning af nogle af de kræfter, som har styret deres virke og den retning, som deres musik har udviklet sig i.

Deres personlige forudsætninger, og deres personligheder, har været forskellige. Men i deres forhold til selve musikken er der en vigtig lighed som bliver fremhævet i flere af kilderne: de har alle haft et stærkt og dybt engagement når det handlede om deres musikform – og en indlevelse og "enten eller" holdning til musikudøvelsen – Frederik Iversen kunne fx. kun acceptere musikere som var "ærlige i deres spil" (formuleringen er min tolkning af forskellige udsagn), Evald Thomsen betonedede ofte at man skulle "spille sig selv" – og Frits Brinch talte om "hjertespil". Disse holdninger til musikudøvelse (ærlighed, være sig selv, følge hjertet/følelserne) er almene menneskelige værdier som ingen velsagtens stiller spørgsmål ved.

Men i forhold til den nationale musikkulturelle strømning har deres musikformer været kendetegnet ved et generelt fravalg til fordel for deres traditionelle musikformer. Deres valg af musikalske udtryk fremstår derfor ikke som en del af det almene – men kan opfattes som "værende i opposition" eller som "alternativer". Men man kan sammenfatte og sige, at de alle "i samspillet mellem deres personlige forudsætninger og drivkræfter – og de kulturelle strømninger" – "har foretaget valg på basis af deres erfaringer". Disse erfaringer handler om både et individuelt plan – og et kollektivt plan. Og jo mere vi sætter dem i fokus, jo tættere vi bevæger os ind på deres liv, deres personlighed og deres musik – des mere kommer de og deres musik til at fremstå som unikke, særegne og specielle.
