

Paper. Ph.D.-kursus. Music: Concept, writing and performance. Københavns Universitet. November 2002.

Mundligt indlæg oprindeligt på engelsk – her oversat til dansk.

## Sønderhomusikken og dens musikalske og kulturelle eksistensformer

af John Bæk

Musik: Sønderhoning, "Æ Føringer", spillet af Jæ' Sweevers med den nutidige Sønderho musiker, Peter Uhrbrand, i front. Optaget ved et bal i 1991.

Jeg arbejder med et forskningsprojekt, der handler om hvorledes en folkelig musik- og danseform fra Fanø er blevet videreført i 1900-tallet.

Fanø er beliggende ved Jyllands vestkyst i Nordsøen ud for havnebyen Esbjerg, og består af to geografisk adskilte samfund: Nordby og Sønderho. I disse to samfund er de ældre musik- og dansetraditioner blevet videreført og forvaltet meget forskelligt – hvilket har skabt forskellige musikalske udtryk og traditioner. Dette paper skal ses som en del af min søgen efter en forståelse af de distinkte musikalske traditioner i Sønderho og Nordby – og min søgen efter teoretiske og metodiske værktøjer til at forklare og sammenligne meget forskellige musikalske udtryk og traditioner gennem et helt århundrede.

Men her vil jeg kun beskæftige mig med Sønderho.

I forhold til min abstract har jeg valgt at indskrænke emnet. Til gengæld har jeg, inspireret af Philip Bohlman's opfordring i det tilsendte materiale, indføjet et kort overblik over de musikalske og kulturelle rum mellem mundtlighed og skriftlighed, med den pointe at skriftligheden kun har haft ringe betydning for sønderhomusikkens natur.

Dette paper skal herefter handle om hvorledes studiet af musikken som performance – i den bredere forståelse af begrebet – kan føre til en forståelse af forskellige musikalske og kulturelle eksistensformer indenfor sønderhomusikken.

### Performance

Når jeg her taler om musikalske og kulturelle eksistensformer, er det på den ene side ud fra synsvinklen, at det musikalske og det kulturelle – eller sociale – ikke kan adskilles; eller med Alan Merriam's ord fra 'The Anthropology of Music' (1964): *Music is a product of man and has structure, but its structure cannot have existence of its own divorced from the behaviour which produces it.* På den anden side kan det, med John Blacking's ord, være brugbart at gå ud fra en formodning om, at der findes særlige former for adfærd som opfattes som musikalske (John Blacking's artikel om Musical Change - 1977 [1995:149]).

Fra en musiketnologisk synsvinkel må en undersøgelse af musikalske og kulturelle eksistensformer indenfor et musikalsk idiom tage afsæt i en afdækning af, hvordan skaberne og brugerne oplever og adskiller de fænomener, som tilsammen danner dette musikalske idiom. Når man studerer en performance tradition, har man brug for nogle metodiske og teoretiske begrebsværktøjer, som kan omfatte den oplevede virkelighed, som forskeren møder i studiefelten – og det er logisk at benytte *performancebegrebet*. Men performancebegrebet kan benyttes i mere eller mindre afgrænsede eller udvidede former – fra den begrebsmæssige repræsentation af fx. den konkrete, tidsmæssigt afgrænsede udførelse af et musikværk, til udførelsen af selve den menneskelige eksistens, dvs. som et begreb der omfatter al menneskelig væren. Jeg vil her argumentere for at performancebegrebet må benyttes i forskellige betydninger for at kunne dække den studerede virkelighed i Sønderho.

## Ind i felten: Den historiske og kulturelle ramme

Sønderhosamfundet fremstår på mange måder som et atypisk dansk landsbysamfund. Det er stærkt præget af en fortid med søfart og en tæt kontakt til bl.a. Holland, Tyskland og Storbritannien. I 1700- og 1800-tallet var skibsforlis og død en del af hverdagen. Alt i alt synes indbyggerne i Sønderho at have skabt en stærk kulturel selvbevidsthed: gennem hele 1800-tallet og frem til i dag er der mange beretninger om at beboerne i Sønderho har haft en kultur der af tiltrækkende er blevet oplevet som både særpræget og konservativ.

Den distinkte musikform, sønderhomusikken, er en gehørsbaseret musikform, som er tæt forbundet til dansen sønderhoning – men også to andre danse, fannikedans og rask sønderhoning, er efterhånden blevet en del af det sønderhoske musik- og danseidiom. Både dansene og melodirepertoiret har rødder i 1700- og 1800-tallets polskdans. Gennem hele 1900-tallet er musikken og dansen blevet videreført og videreudviklet som en vital performancetradition i samvær og konkurrence med skiftende tiders musik- og dansemoder.

I 1920 blev melodirepertoiret nedskrevet og udgivet i forbindelse med en samlet dokumentation af sønderhoning og fannikedans. I bogen *Folkelig Vals* gav folkemindesamleren Hakon Grüner-Nielsen, Dansk Folkemindesamling, en historisk redegørelse for Fanø's særprægede lokale kultur inklusiv musik- og danseformerne. Bogen bygger på ældre nodebøger samt feltundersøgelser, fonografoptagelser og danseoptegnelser fra perioden 1914-1916. Dette er den ældste – og stort set eneste – samlede dokumentation af en lokal folkelig dansk musik- og dansetradition.

Mens næsten alle beboere i Sønderho har kunnet danse dansene, har der kun været få musikere som har mestret udførelsen af musikken. Violinen har været det førende instrument, og gennem hele 1900-tallet har der hele tiden kun været een musiker, en violinist, hvis musik er blevet opfattet som den optimale og mest kompetente musik indenfor traditionen. Her vil jeg omtale to af disse musikere: Frits Brinch 1912-1993, som boede i Sønderho hele sit liv, og Peter Uhrbrand, født 1953 i Jylland og flyttet til Sønderho i 1977.

## Eksistensformer – baseret på interviews, deltagelse og observationer

I Sønderho-diskursen bliver det samlede musik-danse-idiom normalt benævnt som *sønderhoning*. Herudover betegner begrebet en indbygger i Sønderho, dansetypen *sønderhoning* og en melodi som benyttes til denne dans. Man har desuden en betegnelse for en særlig syngemåde, en trallen, som dels kan udføres i højt tenorleje af kompetente mandlige musikere eller dansere i forbindelse med den samlede musik-danse begivenhed, og desuden kan fremføres spontant ved festlige lejligheder. Man taler om "at kvæje", dvs. kvæde eller synge, en sønderhoning. De tre udtryksformer – musik, dans og sang – udføres af og til som selvstændige former og opfattes derved også som adskilte eksistensformer.

Men musikken, dansen og sangen er oftest blevet udført indenfor den samlede musik-danse begivenhed. I forbindelse med en dokumentaroptagelse og et interview fra 1969 fortæller den daværende førende musiker, Frits Brinch:

Du gir dig helt og holdent hen i det ... eller skulle helst gøre .. give dig helt hen i den sønderhomelodi du spiller til dansen. Og derfor må jeg pointere det der med melodi og dans sammen. Bare alene det at sku sidde og spille de melodier uden den dans til, det er nok til at du taber noget som spillemænd. - Den musik skal faktisk kombineres med den dans den nu er lavet til. Og du kan stole på at det har meget at sige, at hvis du har et dansende publikum omkring dig, så vil du til hver en tid kunne udføre den spillemændsmusik bedre end hvis jeg skal gøre det bare ved og gå ind og tage min violin.. Jeg skal tage fantasien til hjælp der. Men det klarer det altså ikke da. Det har jeg lagt mærke til - og følt så tit.

Frits Brinch fortæller her hvorledes hans musik er afhængig af danserne. Når man spørger danserne om hvorledes de oplever forbindelsen mellem musikken og dansen, og når man observerer hvorledes dansen er forbundet til musikken i både den individuelle performance og i et historisk forandringsperspektiv, kan man erfare hvorledes de to performative former er dybt forbundne. Man kan tale om en musik-danse enhed.

Frits Brinch fortæller også hvorledes han oplever at den klingende musik har været forskellig når den er blevet spillet til dans og som alenestående musik. Andre musikere har udtalt lignende holdninger, og man kan derfor tale om mindst to lydlig eksistensformer (*til* dans og *uden* dans). I realiteten kan det dog synes mere logisk at tale om en række eksistensformer grupperet på en linie fra det acceptable til det sublime.

For at forstå det samlede 'sønderhoning' fænomen, må man udvide performancebegrebet til at omfatte den samlede musik-danse begivenhed.

Den samlede musik-danse begivenhed består af mere end klingende instrumentalmusik og dansecoreografi. Både sang og andre lydlig udtryk som fx. fodtramp og tilråb er en del af det samlede lydtrum. Lyt til denne optagelse med Frits Brinch og hans orkester fra Sønderho forsamlingshus 1969:

LYDEKS: Frits Brinch m. orkester 1969-1 (jensen) "Tænk på Enden".

Denne lydoptagelse er foretaget ved at holde en mikrofon tæt til Frits Brinch's violin. Den giver et forvrænget billede af det reelle soundscape. I virkeligheden laver danserne og de andre deltagere så meget larm, at man, når man befinder sig længst væk fra musikerne, reelt mere *forfatter* end *hører* musikken. Det virker derfor logisk og rigtigt når den nuværende musiker, Peter Uhrbrand, pointerer at musikken blot er en del af en større helhed, en vigtig del, men det vigtigste er det sociale samvær – dvs. det at man holder fest sammen – og måden man holder fest sammen.

Man kan tale om en samlet størrelse, et ideal der er forankret i den udelelige musik-danse begivenhed, hvor musikere og dansere tilsammen skaber en enhed af musik, sang, dans og andre udtryksformer. Ingen enkeltperson og ingen gruppe er i stand til at udfylde alle de funktioner (?) som er nødvendige for at skabe denne enhed. Og for at nå til denne konklusion må man udvide performancebegrebet til at omfatte alle former for lyd og synlig adfærd.

For musikerne eksisterer musikken også på et emotionelt plan som er forbundet med fortiden. Frits Brinch betonedede ofte at musikken skulle spilles som 'hertespil', dvs. han skulle spille sine følelser. Peter Uhrbrand uddyber denne forbindelse mellem musikken og følelserne. For ham handler musikken om at kommunikere hvad man kan kalde for 'en historisk dimension' og 'kollektive følelser' som er indlejret i musikken. Han fortæller:

... Frits brugte begrebet hertespil, altså at man udtrykker nogle følelser. Det var først efter at jeg arbejdede med det, og efter at jeg blev præsenteret for det, at jeg tænkte på den dimension. Når man er ungt menneske og bare spiller derudad, er lyrik, poesi og kærlighed nogle underlige diffuse ting ... det handler bare om fuld skrue derudad - og det er bare ikke det, det her musik handler om. Det er en anden historie det fortæller. Vi er i et samfund hvor begreber som afsavn og sorg, dødsfald og sult og pengemæssige .. gå ned med flaget pga. det ene og det andet... det hørte med til dagens orden. Musikken er ligesom et billede på et samfund der har levet i evig angst for at alting skulle briste og forsørgeren skulle dø og sønner skulle gå ned med skibene. Og det udtrykker musikken sådan set, og hvis man ikke har den del med i udtrykket når man spiller, så bliver det bare nogen melodier, en stak noder ved siden af hinanden...

Peter Uhrbrand udtrykker herved at man, for at kunne udtrykke 'det musikken handler om', er nødt til at forstå et sæt af følelser som er forbundet med Sønderho-samfundet og dets historie. For at forstå disse følelser må man være en del af samfundet. Man må være født ind i det eller være integreret gennem en længere periode. Vi bevæger os dermed ind i en af de udvidede former af performancebegrebet, hvor det enkelte musikstykke skal forstås som et element i en lang historisk proces – som en spejling af de særlige livsbetingelser i et samfund.

## Skriftlige former

Når Peter Uhrbrand siger at "det bare bliver nogen melodier, en stak noder ved siden ad hinanden..." bevæger han sig ind i rummet mellem mundtlighed og skriftlighed. Han benytter han en negativt ladet metafor fra den skriftlige sfære, og selvom han eventuelt opfatter sønderhomusikken som en slags modkultur til skriftligt baserede musikgenrer, ønsker han dog på ingen måde at nedgøre musikere der spiller efter noder. Udtalelsen er blot en indirekte måde hvorved han pointerer at sønderhomusikkens særpræg ikke kan rummes i notenotation.

Måske udtrykker Frits Brinch mere præcist denne opfattelse, når han omtaler, hvad han kalder for 'den særegne rytme': "*Hvad må man ellers kalde det vi lægger i de melodier, udover hvad en professor [dvs. Grüner-Nielsen i 1920] har prentet ned på papir. Alt det vi lægger til der. Hvad kan det kaldes andet end rytme. En særegen rytme*". Og sådan er det ! Hvordan skulle denne særegne rytme kunne prentes på papir og hvordan skulle noden kunne blive oplevet som en passende repræsentation af musikken, når der ikke har været en tradition for at oversætte mellem de to væsensforskellige medier. Den skriftlige fiksering er desuden uforenelig med de musikalske normer som indebærer at melodien altid bliver varieret.

Siden 1930'erne har musikerne - i større eller mindre grad - været i stand til at læse og skrive noder. Dette har naturligvis påvirket det rum hvori musikken er blevet videreført. De skriftlige fikseringer af melodiske modeller har haft en vis indflydelse på bevarelsen af det samlede melodirepertoire. De skriftlige former har desuden betydet meget for udbredelsen af sønderhomusikken. Hvis vi også taler om 'skriftlighed' i form af lydlige fikseringer blandet med en generel øget bevidsthed om distinktive kulturelle former, har Peter Uhrbrand's CD-udgivelser i 1990'erne skabt nye muligheder for en bredere udbredelse og standardisering af melodiske og musikalske forlæg.

Selvom sønderhomelodierne er blevet spillet af mange ikke-Sønderho musikere uden lokalt kendskab til de historiske og følelsesmæssige dimensioner i sønderhomusikken, er musikken i Sønderho blevet videreført som en mundtlig performancetradition uløseligt forbundet med dansen og en række normer, som tilsammen skaber et væsen, der er uforeneligt med skriftlige traditioner.

## "Konklusion"

For at nå til en forståelse af den distinkte musikalske tradition i Sønderho, har jeg søgt at vise hvorledes performancebegrebet kan bruges i mere eller mindre afgrænsede og udvidede former – hvor hver begrebsform afdækker forskellige planer af den oplevede virkelighed. På den ene side opfattes musikken, dansen og sangen som adskilte eksistensformer – og på den anden side skaber de en udelelig størrelse som indbefatter alle former for lyd og synlig adfærd. I en endnu mere udvidet forståelse af begrebet kan den musikalske aktivitet forstås som en spejling af de specifikke historisk skabte, livsbetingelser i samfundet. Hvad jeg ønsker at sige er, at der er forskellige måder, hvorpå man kan benytte performancebegrebet. Begrebet må være mere eller mindre bredt for at kunne rumme den studerede virkelighed, og samtidig er den virkelig som vi opfatter afhængig af de begrebsbriller som vi ser igennem. I en bredere forståelse er performancebegrebet mere end et begrebsværktøj – det kan også være et perspektiv der søger at udvide musikbegrebet.