

Musik og nationalisme i Norden - en kontingent-konstruktivistisk studie

Av Anne Svånaug Haugan, Niels Kayser Nielsen og Peter Stadius

Abstract:

This anthology is an introduction to the many-faceted relationship between music – classical, popular and folk music – and nationalism in the Nordic countries in the years 1750–2000. The authors from Norway, Denmark, Sweden and Finland consider, on the one hand, music as a contribution to nationalism and, on the other hand, music as a reflection of nationalism.

One of the main points of the article is that the musical nationalism from the beginning was often unintended and was only later made »national« by means of the assessments and acknowledgements of critics and the public.

Another point is that nationalism and music is not solely a nineteenth century phenomenon; the years after 1945 have also witnessed new forms of national music, especially popular music suggesting that the relationship between these two aspects is in a state of continuous development.

Keywords: *Nationalism, regionalism, classical music, popular culture, folk music*

I nordisk regi er forskningen i musik og nationalisme i et internordisk komparativt perspektiv et næsten uudforsket tema.¹ De nordiske lande med både unge nationsstater og gamle statsnationer udgør et godt sammenligningsgrundlag for forskning i sammenhængen mellem musik og nationale identiteter. Forskningen i musik og nationalisme er i udvikling i Europa, men det hører til sjældenhederne, at der foretages komparative analyser mellem beslægtede lande. Dette har vi i Norden særdeles gode muligheder for. Forskningen i musikalsk nationalisme er hidtil foregået indenfor et snævert nationalt perspektiv og har koncentreret sig om forskellige fænomener og perioder i de enkelte lande. Det kan derfor være en relevant målsætning at åbne op for et transnationalt perspektiv, således at tematikken i større grad kan gøres til genstand for systematiske komparationer, hvor såvel historikere som musikforskere medvirker. Dette så meget desto mere som at faghistorikere – måske som følge af musikkens særlige karakter som kunstart hvor der primært tales til stemninger og fantasi² – kun i begrænset omfang har beskæftiget sig med den del af kulturhistorien, der udgøres af musikhistorien, og musikvidenskaben i tilsvarende ringe grad har beskæftiget sig med den nationalt sammenlignende del af musikhistorien. Den af Tomi Mäkelä redigerede antologi *Music and Nationalism in 20th century Great Britain and Finland* hører til en af de lysende undtagelser,³ på linje med den store svensksprogede antologi *Musik i Norden* der også rummer adskillige sammenlignende studier i nordisk musikliv.⁴

Hensigten med denne artikel er at tematisere musikkens kulturhistoriske kontekst i et nordisk perspektiv og at bidrage til øget kundskab om musikken som kulturel udtryksform i lyset af moderne nationalismeteori. De nordiske lande er indbyrdes så ens, at en sammenligning er videnskabeligt meningsfuld og samtidig så forskellige, at en sammenligning også er mulig. De

udgør tilsammen et godt sammenligningsgrundlag for forskning i nationale identiteter, sådan som de kommer til udtryk i henholdsvis populærmusik, klassisk musik og folkemusik, dels som bidrag til, dels som udtryk for nationalitet, specifikke kulturmiljøer og personlig identitet. Det er et væsentligt mål at belyse både forskelle og ligheder i de nordiske lande.

Ærinde og tematik

Vores ærinde er at undersøge, om der er en korrespondence mellem musikken selv og de »værdier«, man har ment at kunne finde i den; i vores tilfælde primært nationale værdier. Den problemstilling vi vil have svar på er, om musikken i sig selv er national, eller om den så at sige efterfølgende bliver gjort national og tilskrevet mening og national værdi, hvor kontekstualiseringen i form af enten reception eller andre former for nationale nominaliseringer er en central del af værditilskrivningen.

Men det er også et ærinde at påpege, at der findes nationale »stilarter«, der ikke udspringer af højtidelig og kanonisk national udnævnelse, men er af »banal« art. De finder sted på ureflekteret vis, men vidner ikke desto mindre om tydelige nationale særtræk. Ikke mindst i den folkelige del af musiklivet findes der sådanne nationale stilarter, som man bl.a. kan se i forskellene inden for spillemandsmusikken og i populærmusikken. Også på det sidstnævnte område slår de nationalt distinktive træk igennem – midt i al internationalisering og globalisering.

Spørgsmålet kan også formuleres på følgende måde: rummer musikken i sig selv betydning, eller behøver den ord, tekst og betydningstildeling for at frembære et semantisk udtryk? Den danske musikforsker Jakob Levinsen har i forlængelse af teorier om den abstrakte eller absolutte musik leveret dette svar:

Frem for at udlægge musikken som kommentar til historien lønner det sig at høre, hvad det egentlig er, der foregår i den, hvad det er for udtryk, der får musikalsk mæle. Så kan man altid diskutere, hvad de muligvis forestiller.⁵

Grundtanken er, at musikken i sig selv ikke forestiller noget. Den er. Men netop af den grund er det så nærliggende at tilskrive den betydning og påstå, at den forestiller noget. Til det formål spiller receptionen en altafgørende rolle. Den russisk-amerikanske musikhistoriker Richard Taruskin har formuleret det på den måde, at komponistens intention er irrelevant i forhold til det mulige betydningsindhold i hans værk, som kan påkalde ved givne lejligheder og under givne omstændigheder.⁶ Det er takket være nominalisering som værende »national« samt efterfølgende celebration og anerkendelse – ikke mindst i udlandet⁷ – at musikken fremtræder som »national«, og vore øren bliver stemte i national retning.

Det kan for mange være vanskeligt at acceptere tanken, at musik i sig selv ikke betyder noget. Den tyske musikhistoriker Carl Dahlhaus lancerede i 1970'erne den kætterske tanke, at det nationale i musikken mere lå i modtagelsen af den end i selve musikken.⁸ Den tanke, at det er rammeværket snarere end musikken i sig selv, der skaber betydning, har haft svært ved at trænge igennem. I det mindste udenfor musikforskningen i den brede offentlighed har man haft vanskeligheder med ideen om den »absolutte musik«, der som en form for l'art pour l'art er både begrebsløs, objektløs og formålsløs.⁹ Af samme årsag bliver den let offer for betydningstilskrivning.

Er man omvendt af den opfattelse, at musikken rummer betydning, herunder eksempelvis også national betydning, er der analytisk set to muligheder. Nogle mener, i forlængelse af ideer om en kulturel og national essentialisme, at musikken – selv uden ord – indeholder en ægte og unik kerne, der centrerer sig om en etnisk baseret grundstamme. Sådanne synspunkter hører normalt den mest nationalromantiske tid i 1800-tallet til, men kan fortsat ses i tilknytning til nye staters opkomst som

fx i forbindelse med kommunismens sammenbrud i Østeuropa, hvor fx den politiske brug på Balkan af musikinstrumentet gusle som nationalt symbol er et eksempel.¹⁰

Derimod vil en nationalkonstruktivistisk tilgang til en besvarelse benægte al essentialisme. I nationalismeforskningen repræsenterer konstruktivismen dybest set den videnskabsteoretiske tilgang, at begreber, ideer og adfærd udspringer af voluntaristisk praksis ante rem. Man vil derfor gøre gældende, at musikken hverken med eller uden ord rummer noget nationalt i sig selv, men at den er udtryk for en »opfindelse« i løbet af 1800-tallet, hvor kulturelite og magthavere i fællig opfandt nationalismen i håb om at tømre et folk sammen i form af et mere eller mindre abstrakt fællesskab, som skulle svække og helst fjerne samfundsmæssige friktioner og sociale modsætninger.¹¹

I denne artikel abonnerer vi hverken på etnisk essentialisme og eviggyldighed eller på en firkantet betonmarxistisk konstruktivisme à la de britiske nationalismeforskere, som har svært ved at håndtere de nationale forskelle, der gør sig gældende midt i al konstruktivisme. Men vi tilslutter os heller ikke uden videre ideerne om en abstrakt og absolut musik, der er historisk og kulturel invariabel. Nok så interessant er det at undersøge, hvilke historiske faktorer der ligger til grund for de nationale variationer. Hensigten hermed er ikke at dekonstruere det nationale særpræg og at forholde sig ideologikritisk afslørende til nationalismen som roden til alt ondt – eller i det mindste kulturel diversitet, men heller ikke at lægge sig efter en national og etnisk uforanderlighed på trods af historiske strukturer og begivenheder, ligesom det heller ikke er hensigten at udfylde gabet mellem en musikanalyse per se og et nationalt perspektiv med biografiske og ideologiske undersøgelser.¹² Snarere peges der på en række historiske udviklingsforløb i skæringsfeltet mellem historisk repræsentativitet, strukturel afspejling og kontingens, hvor vi ved kontingens forstår de ikke-deterministiske faktor og fænomener, som efter følgende kan forklares som betinget af et sæt af historiske årsager, men som ikke udspringer af hverken en historisk nødvendigheds lovmæssighed – eller af en ren voluntarisme.

Flere slags nationalismer

Som led i en første nuancering vil vi da se nærmere på selve nationalismebegrebet. Det viser sig nemlig, at der er tale om ikke én, men flere nationalismetyper. Ofte skelner man mellem en politisk, statsborgerlig nationalisme og en etnisk kulturnationalisme, hvor den første ofte betragtes som finere end den anden mere vulgære, og derfor længe har været ord for at være allokeret i det mere civiliserede Vesteuropa, medens den anden skulle være hjemmehørende i Østeuropa; ja, rent ud i Tyskland. Denne selvfede vesteuropæiske udlægning er bl.a. blevet problematiseret af den lige så selvsikre centraleuropæiske habsburgerarv vedrørende tolerance og frihed som et midteuropæisk kendetegn og må i dag forkastes som en skrøne, for så vidt som de vesteuropæiske nationer også har gjort udstrakt brug af etnonationale stereotyper; fx i forbindelse med verdensudstillinger og nationale gallerier og kunstmuseer.¹³

Tilsvarende har man (idé)historisk skelnet mellem to forskellige former for nationsdannelser: statsnationer og nationsstater, hvor den første type drejer sig om den historiske situation, hvor staten er ældre end nationalismen, medens det modsatte gør sig gældende for de yngre nationsstater. Undertiden kombineres disse typificeringer, således at statsnationens nationalisme ses som værende knyttet til oplysningstidens ideer om statsmedborgerskab, der sagtens kan rumme flere etniske grupper, medens nationsstatens nationalisme lægger vægt på kulturnationalismens centrering om én bestemt -etnisk gruppes sprog, kultur og historie.

Denne skelnen er imidlertid af analytisk art. I virkelighedens historiske udviklingsforløb er tingene mere grumsede. Både essentialismen og konstruktivismen må derfor afvises. Den særlige afart af

kulturanalyse og -historie, som går under navnet konstruktivisme, og som i dag synes at være under hastig afvikling (også academia har sine modebevægelser), har nok kunnet påvise konstruktionselementer i nationalismen som fænomen, men har aldrig haft held til at dekonstruere forestillingen og begrebet om national identitet, ligesom den heller aldrig – gammelmarxistisk og elitær som den har været fra sin begyndelse – har haft interesse for den nationale identitets givne tilstedeværelse i befolkningen.¹⁴ Alligevel kan man ikke helt afskrive den. Det hører til dens fortjeneste som intellektuelt oprydningsarbejde at pege på nationalisme-ideologiens aktører og forkæmpere, og dermed nationalismens voluntaristiske dimension, ligesom den også har haft blik for det vilkårlige i udnævnelsen af det distinkt nationale. Dette viser sig ikke mindst i valget af nationalmelodier.

Nationalmelodier – en genre med indbygget vilkårlighed

Det vilkårlige i udnævnelsen af en særlig national karakter viser sig bl.a., hvad angår nationalmelodier. I en nordisk sammenhæng kan vi nøjes med at konstatere, at Finland og Estland har samme nationalmelodi, komponeret af Friedrich Pacius. Han blev født i Hamburg 1809, dvs. samme år som Finland på rigsdagen i Borgå af Alexander 1. blev optaget i nationernes række og blev »opdaget« som virtuos violinist i Stralsund af svenskeren G.C. Flygarson, der ansatte ham som førsteviolinst til Stockholms hofkapel. 1835 fortsatte Pacius imidlertid til Helsingfors, hvor han 1848 skrev melodien til den finske nationalsang,¹⁵ som senere Estland overtog, efter at den med tekst af J.W. Janssen var blevet sunget som korsang ved den første estiske sangfestival i Tartu 1869.¹⁶ I sig selv kan Pacius' melodi næppe siges at inkarnere hverken en finsk eller en estisk nationalkarakter; omstændighederne omkring afsyngelsen var nok så afgørende. Med deltagelse af ca. 20.000 nationalt vakte var den estiske sangfestival en tidlig national manifestation.¹⁷

Vilkårligheden i valg af nationalmelodi viser sig også andre steder i Europa. Således deler lilleputstaten Liechtenstein God Save the Queen med UK. Denne melodi, hvis ophavsmand ingen er rigtigt sikker på, men som normalt tilskrives den engelske digter og komponist Henry Carey, der levede i 1687–1743, har imidlertid også været benyttet af andre lande. Således har både Schweiz, Preussen og senere Tyskland gjort brug af den. Det samme har Rusland i tiden mellem 1816 og 1833, indtil Nikolai 1. greb ind. Hans reaktionære ultranationalisme med samling om værdierne ortodoksi, enevælde og nationalisme levnedede ikke plads til »europæisk plat«.¹⁸

Det er således næppe i melodistoffet, at man finder det nationalt distinktive. Når de forskellige nationalmelodier er distinkte fra hverandre, skyldes det primært de nationale ord, der ledsager dem. Melodierne, tonesproget og rytmikken varierer kun lidt. Derimod varierer ordene, og det er dem, der tillægges betydning. Deutschland, Deutschland über alles har melodi af habsburgeren Joseph Haydn fra 1797 og tekst af Heinrich Hoffmann von Fallersleben fra 1841. Efter 2. verdenskrig blev vesttyskerne nødt til at skifte teksten ud. Den fik nu titlen Einigkeit und Recht und Freiheit. Det handlede den gamle tekst såmænd også om, men blev alligevel skrækkeligt misforstået. Mange østtyskere lytter fortsat gerne til Hanns Eisler og Johannes R. Bechers DDR-nationalhymne, der er så klassisk europæisk som nogen; og meget smuk. Skyldes det melodien eller ordene?

Det nationale i nationalmelodierne er en kombination af en tilfældig udnævnelse til at være national på den ene side og sædvanens magt og ørets tilvænning på den anden side. De har i sig selv intet nationalt på sig. Af den grund er de da også udskiftelige, ligesom valget af dem er præget af en vis vilkårlighed. Det kunne tyde på, at nationalkonstruktivisterne har ret: man »finder på« og vælger tilfældigt ud. Det er nationalismens konstruktionskarakter, der gør, at man uden de store problemer kan vælge og vrage. Så let er det imidlertid ikke gået for sig. Som vi skal se i det følgende, drejer konstruktionen af det nationale – herunder ikke mindst nationalmelodierne – sig også om kampen om det nationale hegemoni, hvor flere udlægninger af det nationale er på spil, som dels konkurrerer

med hinanden, dels bliver flettet ind i hinanden.¹⁹ Valget af nationalmelodi er et ømtåleligt politisk emne,²⁰ hvor der undertiden må tages såvel indenrigs- som udenrigspolitiske forbehold:

Kampen om det nationale sanghegemoni

I Danmark er Højskolesangbogen en institution. Man forlades nemt til at tro, at den er en evig og uforanderlig størrelse, som ikke er undergået forandringer. Dette er ingenlunde tilfældet. Tværtom har den i udpræget grad levet med tiden og afspejlet sin samtid. Et af de mest ekstreme eksempler er historien bag Carl Nielsen og Holger Drachmanns sang Du danske mand af al din magt. Den blev til som en spøg og blev i 1906 første gang sunget ved en revy i Tivolis teatersal, efterfulgt af en jovial vaudeville-sang i valsetakt.²¹ I dag er den en af Højskolesangbogens klassikere, og bliver af mange derfor anset for at være grundtvigiansk. Det er ikke tilfældet.

I en lille studie af »fællessang og danskhed« har Kirsten Sass Bak peget på, at der fra 1840'erne var to spor i dansk ånds- og kulturliv, som også satte sig spor i sangrepertoiret.²² For det første var der en konservativ borgerligt orienteret tradition, som stod stærkt i hovedstadsområdet, der var patriotisk, »kongelig«, antitysk og ganske martialske. For det andet var der en grundtvigiansk, som ikke var »kongelig«, men »dansk«, og som havde bonden som kernen i samfundet. Fælles for dem var et melodirepertoire af romantisk tilsnit, der ikke altid var lige let at synge. Denne opdeling, har John Fellow påpeget, var stadig gældende, da københavnere i 1906 på Amalienborg slotsplads ville hylde den nye kong Frederik 8. med en sang. Den ene del af mængden sang den patriotisk-royale Kong Christian, den anden del Der er et yndigt land.²³ Og så sent som 1940 dukkede problemet vedrørende landets nationalhymne atter op. Skulle Danmarks Radios udsendelser om aftenen afsluttes med Der er et yndigt land eller med Kong Christian? Eller skulle man i virkeligheden vælge Valdemar Rørdams Danmark, i tusind år med musik af Carl Nielsen?²⁴ Det sidste nægtede socialdemokraterne pure. Måske fordi den første gang lød ved Grosserer-Societetets Komités 100 års-fest i 1917.

I løbet af de første par tiår af 1900-tallet udviskedes denne frontstilling mellem en »dansk« og en »kongelig« arv dog. Det skyldtes ikke mindst ønsket om at rense musikalsk ud i melodiskatten. Den mundtligt varierede almuesang, hvor man ikke nødvendigvis sang i takt, og den meget brogede romantiske meloditradition skulle erstattes af renere melodilinjer. 1800-tallets grundtvigianske slagsange såsom Er lyset for de lærde blot? kom i såvel indholdsmæssig som sangæstetisk miskredit. Et nyt slægtled erstattede komponister som Malling, Gebauer, J.P.E. Hartmann og Weyse. Det gjaldt ikke mindst »de fire store«, Thorvald Aagaard, Oluf Ring, Thomas Laub og Carl Nielsen, som repræsenterede en musikalsk reformbevægelse med et nyt århundredes æstetik og med et andet folkelighedsbegreb. I årene fra ca. 1900–1930 skrev de melodierne til en række af de digte, der i dag udgør kernen i Højskolesangbogens standardrepertoire, og som mange derfor fejlagtigt tror, er af grundtvigiansk tilsnit. Det er ikke tilfældet.

Digtene var fortrinsvis skrevet af 1890'ernes lyrikere og de nye realister, som var højproduktive i årene 1900–1920, Jeppe Aakjær, L.C. Nielsen, Johannes V. Jensen, Thøger Larsen, Johan Skjoldborg etc. Melodierne var musikalske udtryk for et nyt århundredes idealer, der havde friluftsliv, sundhed og karskhed, enkelhed og sans for landskabelig skønhed som temaer.²⁵ Musikken blev nu forbundet med et anti-romantisk formsprog, ligesom indholdet var knyttet mere til landskabet, bonden og historien end til en royal, patriotisk storladenhed. I 1918 skrev Carl Nielsen til den socialdemokratiske arbejderleder A.C. -Meyer og slog til lyd for det enkle og let forståelige i musikken, hvis den skulle vække folkelig genklang; ellers ville den miste sin »Betydning som folkeligt Opdragelsesmiddel.«²⁶ Hertil kom i 1930'erne et nyt tilskud i form af en »arbejdersangskat« med bl.a. Oscar Hansen og hans mest kendte sang Danmark for folket med musik af Otto Gyldmark.

Fremkomsten af det sidstnævnte tilskud kan tænkes at hænge sammen med, at den folkeliggørelse og konstruktion af en ny kulturnational sang, som »de fire store« komponister repræsenterede, i høj grad stod i gæld til Staunings socialdemokratiske 1920'er-regering.²⁷ Undervisningsministeren heri, Nina Bang, var begejstret for bl.a. Carl Nielsens melodier og indsatte laubianeren Mogens Wøldike som ny sanginspektør for folkeskolen. Herved blev den nye folkelige sang udbredt i brede kredse. Her kunne land og by mødes i fælles national forbrødring. I et tilbageblik fra 1949 skrev Hartvig Frisch om den danske fællessang, at de grundtvigianske folkehøjskoler og de senere arbejderhøjskoler, hvor forskellige de end måtte være, dog kunne deles om fællessangen.²⁸ Han tilskrev det med en vis tøven den danske folkekarakter, hvilket må siges at være at spænde vognen for hestene. Snarere er det således, at den musikalske og digteriske land- og byforbrødring, der kom til udtryk i mellemkrigstidens nye højskolesangbog, blot gav mæle til en ny form for folkelighed, som så fik hegemonisk magt og var led i konstruktionen af en ny danskhed, hvor land og by gik hånd i hånd. Her tonede en grundtvigiansk og socialdemokratisk kulturnational fællestradition rent flag. Denne blev stadig tydeligere efter 1934, hvor Socialdemokratiet blev et folkeparti, men der var eksempler herpå allerede i 1920'erne. 1. juni 1925 blev der afholdt et landssangstævne på Det kgl. Teater i København. Prologen hertil var skrevet af Kai Hoffmann og bar titlen Den danske sang er en ung blond pige. Heri hedder det: »fra Hedens Lyng som fra Stadens Flise/skal Sangen løfte sig ung og glad«. I 1926 skrev Carl Nielsen musikken til denne sang, der er en klassiker i Højskolesangbogen. Den er et vidnesbyrd om, at det politiske »rødmuldsamarbejde« mellem arbejdere og (små)bønder i 1930'erne havde sine kulturnationale forløbere. Ligesom »folkhemstanken« ikke var ny, da den blev svensk politisk fællesgods fra 1928 – der gik linjer helt tilbage til P.A. Jensens Læsebog for Folkeskolen og Folkehjemmet fra 1863²⁹ – havde bonde- og arbejdersamarbejdet i Danmark også sine aner med rod i en dansk kulturnationalisme. Nominalisering og institutionalisering synes at være væsentlige ingredienser i konstruktionen af den nationale musik. Men også typificering og dermed konvention, vanemagt og forventningernes stemthed indgår.

Anerkendende reception

Mandag d. 13. november 1893 blev der holdt en stor fest i Societetshusets festsal i Helsingfors. Afholdt af Viborgs studenternation skulle den rejse midler til støtte for folkeoplysningen i det sydlige Karelen. Dette var ment som en modvægt til den russificering af Finland, der for alvor tog fart med det såkaldte Postmanifest i 1890, som forordnede, at international post udgået fra Finland skulle bære russiske frimærker. Viborgs län var oprindeligt ikke blevet forenet med storfurstedømmet i 1809 og havde derfor et vist russisk efterslæb.³⁰ Det skulle nu for alvor »nationaliseres«. Som led i festen blev der derfor arrangeret et lotteri over donerede genstande fra landets håndarbejdsselskaber, ligesom man kunne vinde et maleri af Albert Edelfelt. Festen blev desuden støttet af byens ledende akademiske og handelsmæssige kredse med et par bryggerikonger – Hartwall og Sinebrychoff – i spidsen. I festen indgik uropførelsen af en komposition af Jean Sibelius, nemlig det værk som nogle år senere i en forkortet udgave skulle gå under titlen Karelia-suite. Det oprindelige værk bestod af en ouverture og en række tableauer fra Karelens historie. I det første af disse tableauer er man hensat til et karelsk hjem år 1293. Man hygger sig. Med folkeviser (de såkaldte »runor«) og finsk nationalromantik. Stille og roligt. Indtil der pludselig lyder et kæmpemæssigt brag! Freden er forbi. Ulykken er sket, og uhyggen breder sig. Fjenden er trængt ind i landet, hvorpå man reflektivt må lægge sig efter national årvågenhed.³¹ Derefter følger da også en række sceniske optrin, der bl.a. udspiller sig i Viborgs slot, som alle skal vise, hvorledes Viborgs historie er en integreret del af Finlands, dvs. indtil 1809 Sveriges østlige righalvdels, historie.

Anmeldelserne var yderst hengivne. I såvel Nya Pressen, Päivälehti som Uusi Suometar, dvs. både den svensktalende og de finske presse, var man yderst henført begejstrede. Alle sejl var da også sat

til. Man havde hentet visesangersken Larin Paraske i Borgå, der oprindeligt hjemmehørende i grænseområderne ved Systerbäck på Det karelske Næs med en stærk oral tradition havde et stort udvalg af såkaldte »runo«-sange på sit repertoire, som bl.a. inspirerede Sibelius. Hun havde sine forgængere. Allerede Kreetta -Haapasalo havde siden 1850'erne med især Zakarias Topelius som »promotor« haft stor succes i borgerligt-nationale kredse med sine folkeviser og sit kantelespil.³² Sibelius fordybede sig i 1890'erne i det nationale opus Kalevala, og motivstof herfra lå til grund for hans symfoniske tonedigt Kullervo, som blev uropført 1892. Det kan betragtes som det første finsk-nationale musikværk,³³ til trods for at det også rummede kontinentaleuropæiske stilelementer.³⁴ Dette værk blev i 1893 efterfulgt af værket Karelia, et stykke scenisk musik i otte tableauer. Stoffet var hentet fra finsk historie og gik som nævnt tilbage til Torgils Knutson på Viborgs slot 1293. Således blev Finlands svenske og dermed -vesterlandske arv betonet, men der var også referencer til den finske kantele, der i disse år blev iscenesat som nationalinstrument. Værket blev i 1899 bl.a. fulgt op af Sibelius' musik til Zakarias Topelius' digt Islossningen i Uleå älv og af værket Suomi herää, dvs. Finland vågner, der senere blev kendt under navnet Finlandia. Men også andre komponister inden for den klassiske musik bidrog til den nationale vækkelse. Det gjaldt udover Jean Sibelius selv folk som Robert Kajanus og Oskar Merikanto (indvandret svensker), efterfulgt af bl.a. Armas Järnefelt, Heikki Klemmetti og Leevi Madetoja. Som sagt var pressen begejstret. Uusi Suometar opfordrede folk til at gøre sin nationale borgerpligt:

[...] publiken kommer således säkert gärna att mangrant möta upp för att främja det betydande ändamål, för vilket denne fest har arrangerats, ett ändamål som inte bara berör en enda ort i vårt land utan på ett virkningsfull sätt berör hela vårt Finland.³⁵

Den finske befolkning skulle med musikken som nationalt symbol indskrives i et nationalt fællesskab. Vedligeholdelsen, celebrationen og anerkendelsen af dette nationale fællesskab fortsatte med passende mellemrum. Ikke mindst i forbindelse med fejringen af Sibelius' 50 års fødselsdag i 1915 fandt der en permanentgørende institutionalisering sted, hvor værket Kullervo blev udråbt som den finske nations fødselshjælper.³⁶ I 1927 kunne Toivo Haapanen i Dansk Musik Tidsskrift slå fast, at efter Sibelius blev den finske tonekunsts karakter aldrig den samme: den »tidligere fordringsløse en Smule konventionelle retning forsvandt, og Tonekunstnerne stræber nu efter national og personlig Originalitet«. ³⁷ Publiceringen af et sådant statement i et udenlandsk musiktidsskrift er en væsentlig del af denne institutionalisering.

Norsk udråbelse af en national musik

I Norge var man tidligt ude med en sådan udråbelse af en national musikkultur, der forenede klassisk musik og folkemusik af ældre dato. Ikke mindst i kraft af Ole Bulls virke som dirigent, komponist og solist blev folketonen løftet frem som led i et nationalromantisk gennembrud. Det blev fulgt op af komponister som Halfdan Kjerulf og Bjørnstjerne Bjørnsons fætter Richard Nordraak. Et samarbejde mellem disse to gav anledning til opførelsen 17. maj 1864 af Ja, vi elsker dette landet.³⁸

Man har længe ment, at disse komponister havde oplevet den nationale folkemusik på vandringsture rundt om i Norge i stil med den, Eilert Sundt foretog i midten af 1800-årene.³⁹ Den nyeste forskning har imidlertid lagt nye overraskende forskningsresultater for dagen. Den norske folkemusik med halling og »polskdans« kunne nemlig også opleves lige uden for døren i Kristiania, som Oslo dengang hed. På markedspladser, tivolier, forlystelsesetablisser og værtshuse kunne man høre folkemusik. På markedsdagene kom bønder fra Østerdal, Sogn og Hallingdal, som altid førte sang og spil med sig. Hertil kom, at der i byens nyurbaniserede forstæder også førtes et »vildt« folkløstisk leben med brændevin, gøgl og musik, hvor folk medbragte sin provinsielle musikalske arv og lod den forene med udenlandske udøvere, der fx jodlede og spillede tyrolermusik, ligesom

kendskabet til wienervals også var til stede.⁴⁰ »Folkemusik« var således ikke kun musik, der blev spillet i nationalistisk øjemed på dertil indrettede scener i civiliseret og forfinet udgave, men indgik også i det brede underholdningsreper-toire på linje med anden folkløse, uden at man af den grund tænkte på, at denne musik havde noget med kunst, endelige national kunst at gøre.⁴¹ En af de helt store spillemænd Myllargutten spillede både på agtværdige »nationale« scener og – for et langt mindre honorar – på folkelige spillesteder.

Resultatet af disse aktiviteter har været en symbiose mellem kunstmusik, europæisk populærmusik og norsk traditionsstof, hvor alle dele må formodes at have haft indflydelse på hinanden, og hvor man ikke skal se bort fra, at denne »underskov« af norsk folkemusik midt inde i hovedstaden har været medvirkende til det, som en norsk historiker har betegnet som en »folkeliggørelse af civilisationen«.⁴²

Med sådanne forhold in mente er det klogt at relativere en alt for robust fastholdelse af den nationale musik som en konstruktion von oben. Men omvendt er der talrige eksempler på, at noget sådant også – men altid i symbiose med kontingente, særegne forhold – har fundet sted, nemlig i form af en særlig ophøjelse af lokale spillemandstraditioner. Det har vi et repræsentativt eksempel på i svensk spillemandsmusik.

Hjort Anders og konstruktionen af en musikalsk nationalisme

Hjort Anders var født i en lufattig familie i Dalarna. Hans morfar blev 1845 halshugget for at have myrdet sin anden kone med en økse, hvor han forinden i 1841 havde fået »risbastu« ved Rättvik kyrka for at have forgiftet sin stedsøn. Vi befinder os med andre ord i et uciviliseret og tilbagestående almuesamfund. I Bingsjö sogn arbejdede man i Hjort Anders' opvækstår stadig med det gamle svedjebuk, og da han selv i 1888 blev gift med Hjort Lisbeth Mattsdotter og flyttede ind hos svigerforældrene, overtog han i overensstemmelse med gammel skik gårdens navn, efter indtil da at have heddet Långlars Anders Olsson. Denne svigersøn, der fra tiårsalderen havde arbejdet i skoven, havde som syttenårig, som også normalt for en fattig ung mand fra Dalarna, været på arbejdsvandring; i dette tilfælde til et savværk ved Söderhamnsfjärden. I mellemtiden havde han fået smag for spillemandserhvervet, som han bl.a. lærte af den navnkundige Pekkos Per i Bingsjö. Det skulle vise sig at være en farlig cocktail. Kombinationen af familieforsørger, bolig hos svigerforældrene, et dårligt forhold til svigerfaderen og en tiltagende drikfældighed gjorde i samklang med hans stejle væsen, at Hjort Anders og hans familie i 1906 brød op fra Bingsjö og flyttede til Uppland til et sted udenfor Uppsala. Han var da 41 år. Han havde ikke kunnet ernære sig og sin familie i Bingsjö og havde fået et dårligt ry dér.⁴³ Det ændrede hans liv totalt. Han sagde nu farvel ikke kun til Bingsjö, men også til gammel-Sverige og almuekulturen. Og blev i stedet med tiden »riksspelman«.

Det indebar, at han nu ikke længere var en landsbyspillemand, der spillede til dans og andre festligheder, men at han nu også blev artist, der spillede for et siddende publikum, hvor han optrådte som repræsentant for spillemandsarven. Som Gunnar Ternhag har formuleret det, var der i praksis ikke den store forskel på ham og bondekomikere, harmonikavirtuoser og omrejsende skønsangere.⁴⁴ Takket være kontakt til juristen og folkemusikindsamlere Nils Andersson kom han ind i kulturarvsvarmen, og efterhånden blev Skansen hans faste spillested. I radioen optrådte han første gang 1925. Hans dynamiske og muskuløse spillestil, som man kan forvisse sig om selv på de optagelser med ham, der blev lavet højt op i hans alderdom, var med til at befæste hans ry som viderefører af den svenske spillemandstradition med hovedvægten på Siljan-området og grænseegnene ind mod Hälsingland og Gästrikland. Hjort Anders var den »rene vare« i modsætning til musikken fra Västra Dalarna, der aldrig har været i så høj kurs, og som anses for mere »uren« og norsk-infiltreret. Ikke mindst i området mellem Røros og Tärna har der da også været tætte

forbindelser henover unionsgrænsen.⁴⁵

Imidlertid kan det nok problematiseres, hvorvidt Hjort Anders de facto var den »rene vare«. I takt med, at han blev et nationalt spillemandsikon, skiftede hans repertoire også. Nu hvor hans musik ikke længere var funktionel dansemusik i et landsbymiljø, men en national musikalsk genre med historisk præg,⁴⁶ måtte han rette ind efter publikums smag. »Polskor« og vals til et dansepublikum med sindrige forsiringer og raffinerede betoning er blev nu suppleret med og erstattet af taktfaste og robuste marcher som fx Trettondagsmarchen og Åltoftabromarchen.

Helt i tidens ånd med dens krav om kraft og styrke, enkelhed og formbevidsthed. En båndlagt og kontrolleret vitalisme – og samtidig en rekonstruktion mere end en autentisk gengivelse. Det drejede sig i høj grad om en iscenesat nationalisme i form af en iscenesat regionalisme med vægten lagt på det kraftfulde og spændstige. I et brev til Nils Andersson skriver Hjort Anders:

Som upplanningen icke är mycket för molltonarterne så måste jag få fram en enkel brudmarch i dur. Marchen lämpar sig bra å Piano och därför kan det vara hopp om att få sälja den.⁴⁷

Hjort Anders vidste nok, hvad han gjorde. Det er ikke længere den fordrukne og fattige landsbyspillemand fra et hul i Östra Dalarna, men den reflekterede kulturarvsforvalter, der her taler. Trettondagsmarchen skal han have komponeret på vej til en optræden i et godtemplarhus.⁴⁸

Hjort Anders blev et nationalt ikon og en ekspert i statsligt regi – på det folkemusikalske område. Det drejede sig om en forvaltning af det unge og selvsikre nynationale Sverige med rod i kulturnationalistisk arv og – med ønsket om en genfødsel af Sverige – med begge ben solidt placeret i den svenske muld. Det sunde og karske unge Sverige slog til igen i revitaliseret udgave af en urgammel tradition; tilpasset tidens krav. Man kunne kalde det en iscenesat genfødsel eller en refleksiv nostalgi. I det mindste for publikum.

Selv genså Hjort Anders aldrig Bingsjö. Han skal have sagt: »Vad ska jag upp till det där skithålet och göra.«⁴⁹ Han var nu blevet til et stykke kulturarv, sådan som det var tænkt fra Anders Zorns side, da han i 1906 indkaldte til den første svenske spelmansstämma i Gesunda, hvor han var dommer sammen med Nils Anderson og folkehøjskolemanden Janne Romson, og hvor i øvrigt ikke Hjort Anders, men Timas Hans Hansson fra Ore erobrede førsteprisen.⁵⁰ Da spelmansmusik blev revitaliseret i 1970'erne, udsendte pladeselskabet Sonet en dobbelt-lp med indspilninger af Hjort Anders, som hans gode ven maleren og skulptøren Bror Hjort foretog 1946 og 1947. Senest har pladeselskabet Giga udsendt en cd-box med i alt 76 numre, indspillet i årene 1917–1952, og en lang radioreportage från 1950. Et 40 sider stort hæfte giver omfattende kommentarer til Hjort Anders' liv, traditionen, teknikken og melodierne.

Den nationale »stil«

Det kan diskuteres, om Hjort Anders repræsenterer en region eller en nation. Helt at afskrive et fælles nationalt tonesprog skal man dog være varsom med. Ganske vist er der ovenfor argumenteret for, at der fx ikke er noget nationalt i selv nationalmelodierne, og at musikken i disse dermed er af absolut karakter, som ikke i sig selv betyder noget. Men måske er der, når vi bevæger os udenfor den officielle nationale musikscene, alligevel tale om et nationalt distinkt tonesprog; et tonesprog der imidlertid ikke er af essentialistisk art, ej heller opfundet af en kulturelite, men betinget af historiske udviklingsforløb af kontingent art. Den danske musikforsker Karl Clausen opererer med en skelnen mellem folkelig musik og folkemusik som betegnelse for henholdsvis den eliteprægede dyrkelse af folket og folkets egen musik.⁵¹

I overensstemmelse med denne skelnen kan man overveje, om ikke den nationalt ureflekterede stil og tone især kommer til udtryk i populærmusikken og i folkemusikken. Hvis vi nøjes med at se på Norden, er man aldrig i tvivl om danseorkestrenes nationale tilhørsforhold. Selv uden ord. Det finske danseorkester Taikakuu er stærkt inspireret af svensktopsmusik (kortærmede hvide skjorter og lyse bukser med en tynd livrem). På en af deres talrige cd'er, tilegnet mindet om en af de store finske »tango-kuningater« Olavi Virta, synger de i sangen Ajoin halki kesän Suomen nationalt uskrømtet om at rejse gennem sommer-Finland med høbjærgning og landbykirkeklokker; som en kulturnational påmindelse midt i al den megen EU-statsborgerlighed i Finland. Teksten er smuk og poetisk; men selv uden ordene ville man aldrig være i tvivl: her spiller et finsk orkester op til pavillondans. Tilsvarende er Vikingarna, Wisex, Thorleifs, Lasse Stefanz og Christina Lindberg så svenske, at enhver efterligning er umulig. Det drejer sig om instrumentering, tempo, frasering, dur og mol-veksling og så en ganske speciel »sound«, som det er yderst svær at gøre rede for, selv musikanalytisk. Her råder den store kontingens. Der er danske efterligninger med rod i Nord- og Vestjylland, hvor svensktopsmusik er særligt populær, men den særligt svenske tone med samspillet mellem guitarer og »syngende« saxofoner fanger man aldrig helt.

Tilsvarende gælder det inden for gammeldansmusikken, at der er en særlig norsk tone. Honndalstausene, Ulens Quintet og Hallingdal Kraftlag spiller anderledes end deres svenske pendanter; også selv om instrumenteringen er den samme. Det drejer sig ikke kun om, at der er mere polka og reinlænder i Norge og mere schottis i Sverige, men også om stilen, som i Sverige med et uoversætteligt ord er mere »klämmig«. Det samme gælder indenfor den »seriøse« spillemandsmusik. En af de store spillemænd i Norge, Hans Brimi fra Garmo i Gudbrandsdalen, er teknisk set mindst lige så dygtig og lige så traditionsbevidst som de »store« svenske fra Dalarna og Hälsingland, men også distinkt norsk. Det samme gælder spillemændene fra de norske grænseegne i Trøndelag, såsom Nyhus-familien, Småviltlaget, Glåmos spellmanslag og Brekken spellmanslag. Orkestrering og bemanding er »svensk«, for så vidt som der er mange fioler og andenstemmer, men kun i de numre, der er af svensk arv, kan man høre en tydelig »svenskhed«. Ellers er stilen norsk.

Det samme gælder for de landsbyorkestre/spelmanslag, der findes i den mest svenske del af Finland, nemlig Sydösterbotten. Det gælder fx Lappfjärds Spelmanslag, Närpes Spelmansgille, Tjöck Spelmanslag, Vörså Spelmanslag og Kvevlax Spelmansgille. Stilen er distinkt finlandssvensk og skyldes ikke kun, at de finlandssvenske musikere som hovedregel spiller unisont uden andenstemmer, og at der er mere menuet end polska på repertoiret. Tempoet er en anelse langsommere, den rytmiske spændstighed aldrig så tydelig som fx hos Rättviks Spelmanslag, Svärdsjö Spelmanslag og Boda Spelmanslag. Og selv om der hos disse svenske orkestre er tydeligt forskellige – med fx den særlige Boda-stil med en »haltende« rytme som distinkt mærke – er man aldrig i tvivl om det nationale tilhørsforhold. Blot har det intet med nationalisme at gøre. Man spiller som man nu gør. Så smukt og fint, som man kan.

En særlig nordisk tonalitet?

Man har tidligere gjort gældende, at der skulle findes en særlig nordisk tonalitet med såkaldte »blå« toner, som man også finder i jazzen. I covernoterne til Glåmos Spellmanslags cd Milla Sextus og Sulhus hedder det, at de bliver spillet med stemmemåden GDAD, som også går under betegnelsen »blå felestemning« eller, som i Valdres, »lyseblå«. Dette tonalitetsspørgsmål har voldt og volder stadig en lang række problemer, og har derfor, ikke mindst i norsk folkemusikforskning, været gjort til genstand for en omfattende forskning. Denne har i hovedsagen centreret sig om to problemer. Dels i at fastlægge hvori det særlige »blå« skulle bestå, dels i at efterspore om det var særligt nordisk. Det første kan fastlægges som nogle svævende intervaller, som ikke følger det i dag gældende dur/mol-system og som derfor også betegnes som »urene« eller udtryk for falskspil. Nærmere bestemt drejer det sig om den svævende ters som omdrejningspunktet.⁵² Tendensen er, at

man spiller tredje, sjette og syvende skridt på toneskalaen et sted, som svæver mellem stor og lille ters, respektive sext og septim, eller rettere sagt et sted mellem molskalaens ters, som er lille, og durskalaens som er stor.⁵³ Med det sidste er også angivet en mulig forklaring, idet årsagen synes at hænge sammen med en tiltagende »durificering«, der trængte et ældre overvejende »mol«-præget materiale tilbage.⁵⁴ I overgangsfasen mellem disse to normsystemer opstod der her en vis usikkerhed, således at tersen hæves og bliver halvhøj eller svævende og variabel.⁵⁵ Årsagen til denne »durificering« synes i sin tur at hænge sammen med den ovenfor vedrørende musiklivet i Kris-tiania omtalte import af musik sydfra. Jan Ling peger selv på en tysk påvirkning og på vækkelsessange fra anglosaksiske områder.⁵⁶

Denne »durificering« af europæisk kunst- og populærmusik satte ind allerede i renæssancen, tog for alvor fart i 1700-tallet og ramte Europas yderkanter i løbet af 1800-årene. I disse europæiske periferier var der således tale om et vist tonalt efterslæb, som folkemusikoptegnerne så stødte på i forbindelse med deres nationalromantiske opsøgningsarbejde. Disse relikter opfattede de i stil med datidens essentialistiske folkeopfattelse som iboende træk og ikke som faser i en historisk proces. Dermed er imidlertid også antydnet, at de »blå« toner ikke er unikke nordiske fænomener. De genfindes også i eksempelvis folkemusikken fra Balkan, især Rumænien og Bulgarien.

I Norden gjorde de sig hovedsageligt gældende i de »indre dele« af Skandinavien, dvs. at de ikke længere var frekvente i Sydsandinavien og kystegnene, hvor der allerede havde sejret over mol. I egne som Dalarna, Härjedalen, Jämtland, Hälsingland, det norske Østland og det indre Norges fjord- og fjellbygder samt Telemarken kunne folkemusiksamlerne imidlertid fortsat støde på dem. Det er da også i disse egne spillemandsmusikken i dag står stærkest, som det bl.a. kan aflæses af den geografiske distribution af sommerens folkemusikevenementer og medlemskab i svenske folkemusikorganisationer. På svensk taler man ligefrem om et særligt »polskabælte«, med reference til den i Sverige – og Norge – så populære danse- og musikform polska som indbegrebet af svensk spillemandsmusik.⁵⁷

Da så nationaliseringen af folkemusikken for alvor satte ind omkring 1900, blev disse relikter institutionaliserede og anerkendte som et særligt nordisk tonesprog og har siden holdt skansen i kraft af en permanent pleje af denne nominalisering. Det skyldes bl.a. at statsradiofonierne bakkede op. I Norge har man således siden 1931 haft en halv time om ugen med folkemusik i radioen. En anden årsag er, at ikke kun Benny Andersson og hans placering som bindeled mellem Orsa Spelmän og ABBA, men også store nordiske jazznavne som Lars Gullin, Jan Johansson, Monica Zetterlund, Jan Garbarek, Sigurður Flosason og sidst Esbjörn Svensson, der alle er internationalt anerkendte, har taget folkemusikken til sig, med typiske »blå« toner og viderebragt den ud til et stort publikum.⁵⁸ Igen viser den udenlandske anerkendelse sig som en vigtig medspiller i nationaliseringen af musikken.

Også i kunstmusikken er denne nordiske tone at høre. Halfdan Kjerulf, har som påvist af Arvid Vollsnes, i bl.a. Hildalshallingen gjort brug af sådanne elementer, ligesom hovedtemaet i Niels W. Gades 1. symfoni rummer »nordiske toner«.⁵⁹ Edvard Grieg og Hugo Alfvéns udnyttelse af folkemelodier er velkendt, men de »blå« toner er til at overse. Som helhed gælder, at jazzen i højere grad end den klassiske musik har lagt sig efter en nordisk tonalitet.

Til gengæld er der ikke grund til at tro, at den folkemusik, der indgår i de omtalte jazzmusikers repertoire, er en ren og uforfalsket, autentisk nordisk musikalitet. Som det fremgår af ovenstående, skyldes den en sammensmeltning mellem import af fremmed musik og lokale nordiske musikformer såsom fæbodsmusik. Denne hybridisering kommer bl.a. til udtryk i de svævende intervallers »blå« toner, men også på anden måde. Den lokale spillemand spillede ikke kun op til dans i bondestuen, men også i finere stuer og sale. Han var i det mindste i 1700-tallet også herskabsmusiker, og fra dette miljø sivede der så europæiske danserytmer og melodier ned i

»folkedybet«. Der indgår således adskillige senbarokke og »galante« stilelementer i ikke mindst de 16-dels »polskor«, som er så kendetegnende for spillemandsmusikken i eksempelvis Hälsingland. Jan Ling mener endog at kunne konstatere rester af Boccherinis berømte menuet.⁶⁰ Det er denne hybridisering, som gøres til genstand for en ny hybridisering i mødet med jazzen, hvorved de »blå« toner yderligere kan accentueres.

Imidlertid må det samtidig slås fast, at det »blå« fænomen ikke gør sig gældende i Danmark og Finland. Det er forbeholdt Norge og Sverige, og her endda kun de »indre« dele af den skandinaviske halvø. For Danmarks vedkommende er årsagen givetvis at finde i den næsten totale »durificering«, som er affødt af landets højere urbaniseringsgrad, der måtte gå hårdt ud over en hjemlig spillemandstradition,⁶¹ som desuden aldrig blev ophøjet til at komme på estraden som »fin« spillemandsmusik, som vi tydeligst i Norden ser det i Norge. Spillemandsmusikken vedblev at være funktionsmusik, dvs. dansemusik. På dansk grund er der da heller ikke samme flora af blanding af folkemusik og jazz som i Norge og Sverige, ligesom man også savner ensemblespillet med store spelmanslag, som også er et ukendt fænomen i den finsktalende del af Finland. Trods adskillige ligheder i den nordiske musik, er der også markante forskelle. Mindst i den klassiske kunstmusik, mest i spillemandsmusikken og den populære dansemusik. En mand som Benny Andersson har ikke en eneste pendant i de nordiske lande.

Afslutning

Musik og nationalisme har meget med hinanden at gøre. Men ikke på den måde, som man normalt tror. Det meste er kontingent bestemt og har intet med essentialisme og oprindelighedsforestillinger at skaffe. Alligevel er man aldrig i tvivl. Der findes en særlig national tone, en særlig national »sound«. Nedenunder – eller måske over – dette højstemte og institutionaliserede nationale niveau findes der en langt mere slidstærk og uomskiftelig måde at gøre tingene på; herunder også måden at spille musik. Den er normalt utematiseret, reflektionstom og ordløs, men af den grund ikke mindre distinktiv. Den kan klare sig uden ord og tekst, som her ofte forekommer redundante. Den er ikke andet end en særlig tradition for, hvordan man spiller, når det skal lyde kønt og godt, men af den grund ikke mindre betydende end den musik, der bliver tilskrevet værdi og betydning som værende national. Musikken i sig selv udtrykker ingenting; ikke andet en stiltiende konsensus om, hvad der er det bedste – for lytterne; og danserne. Denne særlige nationale tone er ikke i sig selv hverken autentisk eller original. Den er imidlertid heller ikke et resultat af ren konstruktivisme von oben. Den er affødt af his-toriske tilfældigheder, som har medført musikalske »fastfrysninger« på historisk vigtige tidspunkter og herefter gjort til genstand for dyrkelse, anerkendelse og institutionalisering. Det ændrer ikke noget ved dens faktiske forekomst, men viser blot, at heller ikke den nationale musik er en ø, som er uden kulturel påvirkning og omskiftelighed. Den har ligheder med andre folkeslags folkelighed, men har også sit eget særpræg. Og hurra for det. Det er næppe nogen tilfældighed, at «ég skil«, dvs. »jeg kan skelne« på islandsk betyder »jeg forstår«. Forskelle fremmer forståelsen.

På ikke så få af de nyeste norske cd'er med folke- og dansemusik slutter man af med den melankolske lyd af en hjejle. Unikt norsk; glædeligt genkendeligt for nordmænd, interessant for andre. Til inspiration for de fleste. Musik og nationalisme har også sin fredelige og berigende side.

Litteratur

Aldskogius, Hans. 1993: »Festivals and Meets: The Place of Music in 'Summer Sweden'« i Geogra-fiska Annaler. Series B, Human Geography, 75 (2).

- Anderson, Benedict. 1993: Den föreställda gemenskapen. Reflexioner kring nationalismens ursprung och spridning (Göteborg)
- Andersson, Greger. 1997: Musik i Norden (Stockholm)
- Clausen, Karl. 1973: »Dansk-tysk naboskab i sangen« i Folk og Kultur
- Èoloviæ, Ivan. 2002: »Who owns the Gusle? A contribution to Research on the Political History of a Balkan Instrument« i Sanimir Resi og Barbara Törnqvist-Plewa (red.): The Balkans in Focus. Cultural Boundaries in Europe (Lund)
- Dahlhaus, Carl. 1978: Die Idee der absoluten Musik (Kassel)
- Fellow, John. 2006: »'Fædrelandssang med følger'. Du danske mand i hundrede år« i Anne Ørbæk Jensen m. fl. (red.): Musikvidenskabelige kompositioner. Festskrift til Niels Krabbe (København)
- Facos, Michelle og Sharon L. Hirsh (red.). 2003: Art, Culture and National Identity in Fin-de-Siècle Europe (Cambridge)
- Flensborg Petersen, Kirsten. 2007: »'Danmark i tusind år' – sangens tekst, tilblivelse og reception« i John T. Lauridsen og Olaf Olsen (red.): Umisteligt. Festskrift til Erland Kolding Nielsen (København)
- Frisch, Hartvig. 1949: Store og små kulturproblemer (København)
- Frolova-Walker, Marina. 2006: »Music of the soul?« i Simon Franklin og Emma Widdis (red.): National Identity in Russian Culture (Cambridge)
- Gasparov, Boris. 2005: Five Operas and a Symphony (New Haven og London)
- Geisler, Ursula. 2007: »Musik och makt. Sjostakovitj mellan l'art pour l'art och socialistisk realism« i Ursula Geisler og Henrik Rosengren (red.): Musik, makt och »helig dårskap« (Lund)
- Gissel, Jon A.P. 1999: »Den nordiske linje i dansk musikk« i Fortid og Nutid, s. 4.
- Goss, Glenda Dawn. 2003: »A Backdrop for Young Sibelius« i 19th-Century Music, Vol. XXVII, No. 2.
- Gundelach, Peter. 2000: »Joking Relationships and National Identity in Scandinavia« i Acta Sociologica, 43.
- Gustafsson, Harald m. fl. 2007: »Den dubbla blicken på historien. En innledning« i Harald Gustafsson m. fl. (red.): Den dubbla blicken. Historia i de nordiska samhällena kring sekelskiftet 1900 (Lund)
- Haapanen, Toivo. 1927/28: »Om den finske Tonekunsts Udvikling« i Dansk Musik Tidsskrift, 2, s. 3.
- Hirn, Sven. 1999: Populärmusikens pionjärer. En studie i den populära musikens kulturhistoria i Finland fram till 1917 (Vasa)

- Hobsbawm, Eric og Terence Ranger (red.). 1992: *The Invention of Tradition* (Cambridge)
- Hodne, Bjarne. 1995: *Norsk nasjonalkultur. En kulturpolitisk oversigt* (Oslo)
- Holt, Fabian. 2006: »Om brug af hjemligt reper-toire i skandinavisk jazz« i Anne Ørbæk Jensen m. fl. (red.): *Musikvidenskabelige kompositioner. Festskrift til Niels Krabbe* (København)
- Hovland, Brit Marie. 1998: »Ei folkeliggjering av sivilisasjonen« i Øystein Sørensen (red.): *Jakten på det norske. Perspektiver på utviklingen av en norsk nasjonal identitet på 1800-tallet* (Oslo)
- Isaksen, Larsen, Stine. 2007: »... där möter man fosterlandet själft«. *Nationale identitetskonstruktioner i receptionen af Jean Sibelius og Niels W. Gade. Hovedfagsspeciale v. Institut for Historie og Områdestudier.*
- Kayser Nielsen, Niels. 2003: »Nationalismens rumdimension i Norden – eller om att minnas med kroppen« i *Historisk Tidskrift för Finland*, 88, s. 3.
- Kayser Nielsen, Niels. In print: *Bonde, stat og hjem. Nordisk demokrati og nationalisme fra pietismen til 2. verdenskrig* (Aarhus)
- Klinge, Matti. 1988: *Från lojalism till rysshät* (Helsingfors)
- Klinge, Matti. 1994: »Östra Finland i 1800-talets idéspektrum« i Richard Palmgren, Kristina Ranki og Henrika Tandefelt (red.): *Östra Finland. Det andra Finland* (Helsingfors)
- Koudal, Jens Henrik. 2005: »Musiken. På sporet af 'originale nationaltoner'« i Palle Ove Christiansen (red.): *Veje til danskheden. Bidrag til den moderne nationale selvforståelse* (København)
- Kvist Dahlstedt, Barbro. 1999: »Nationell hängivenhet. Sibelius Kareliamusik och den västeuropeiska identiteten i 1890-talets Finland« i Barbro Kvist Dahlstedt og Sten Dahlstedt (red.): *Nationell hängivenhet och europeisk klarhet* (Stockholm/Stehag)
- Laur, Matt m. fl. 2000: *History of Estonia* (Tallinn)
- Levinsen, Jakob. 1999: *Den store musik. En guide til klassisk med mere* (København)
- Moll, Per-Erik. 1979: »Olmorts Olof Svensson, Särna« i Gunnar Ternhag (red.): *Spelmän i Dalarna* (Falun)
- Mäkelä, Tomi (red.). 1997: *Music and Nationalism in 20th century Great Britain and Finland* (Hamburg)
- Salmenhaara, Erkki. 1996: »Entstehung einer nationalen Kultur und Musikkultur« i Kalevi Aho m. fl (red.): *Die finnische Musik* (Helsingfors)
- Sass Bak, Kirsten. 2005: »Fællessang og danskhed« i Jens Henrik Koudal (red.): *Musik og danskhed. Fem faglige bidrag til debatten om nationalitet* (København)
- Sevåg, Reidar. 1993: »Toneartsspørsmålet i norsk folkemusikk« i Bjørn Aksdal og Sven Nyhus (red.): *Fanitullen. Innføring i norsk og samisk folkemusikk* (Oslo)

Stenseth, Bodil. 2000: Eilert Sundt og det Norge han fant (Oslo)

Taruskin, Richard. 2000: Defining Russia Musically. Historical and Hermeneutical Essays (Princeton og Oxford)

Ternhag, Gunnar. 1991: »Spelmannen Hjort Anders Olsson i Bingsjö« i Kulturdagar i Bonäs bygdegård den 25–26. juni 1990. Under medverkan af Kungliga Gustav Adolfs Akademien (Uppsala)

Ternhag, Gunnar. 1996: »Hjort Anders – spelmannen som gick över gränsen« i Musik, Sommar 1996.

Ternhag, Gunnar. 1979: Spelmän i Dalarna (Falun)

Vollsnes, Arvid. 1997: »Nationalromantiken och den nordiska tonen« i Greger Andersson (red.): Musik i Norden (Stockholm)

Noter

- 1 I dagene 20. og 21. september 2007 blev der ved ved Høgskolen i Telemark i Norge, nærmere bestemt Institutt for kultur- og humanistiske fag, holdt en nordisk konferanse, der som tema havde Musikk og nasjonalisme i Norden 1700–2000. Arrangementet havde karakter af en åben fagkonferance, som involverede indledere og deltagere fra fire nordiske lande: Danmark, Finland, Sverige og Norge. Konferencen var et resultat af et samarbejde mellem tre institutioner: Høgskolen i Telemarks Institutt for kultur- og humanistiske fag og Institutt for folkekultur, Aarhus Universitets Institut for Historie og Områdestudier og Helsingfors Universitets Renvall-institut för kultur och områdesforskning. Høgskolen i Telemark var teknisk arrangør med Anne Svånaug Haugan som den ansvarlige leder og drivkraft. Nærværende artikel udspringer af denne conference.
- 2 Gissel 1999, s. 301.
- 3 Mäkelä 1997.
- 4 Andersson 1997.
- 5 Levinsen 1999, s. 285.
- 6 Taruskin 2000, s. 473.
- 7 Isaksen Larsen, s. 2007.
- 8 Dahlhaus 1978.
- 9 Geisler 2007.
- 10 Èoloviæ 2002.
- 11 Hobsbawn og Ranger 1983; Anderson 1993.
- 12 Gasparov 2005, s. xv.
- 13 Facos og Hirsh 2003 passim.
- 14 Kayser Nielsen 2003.
- 15 Salmenhaara 1996, s. 27.
- 16 Klinge 1988, s. 118.
- 17 Laur m.fl. 2000, s. 175.
- 18 Frolova-Walker 2006, s. 118.
- 19 Gustafsson 2007.
- 20 Klinge 1988.
- 21 Fellow 2006.
- 22 Sass Bak 2005.

- 23 Fellow 2006, s. 460.
24 Flensborg Petersen 2007, s. 289.
25 Sass Bak 2005, s. 115.
26 Fellow 2006, s. 474.
27 Sass Bak 2005, s. 117.
28 Frisch 1949, s. 130.
29 Kayser Nielsen (in print).
30 Klinge 1994.
31 Kvist Dahlstedt 1999.
32 Hirn 1999, ss. 41–42 og 78–81.
33 Salmenhaara 1996, s. 41.
34 Goss 2003.
35 Kvist Dahlstedt 1999, s. 66.
36 Goss 2003, Isaksen Larsen 2007.
37 Haapanen 1927/28.
38 Hodne 1995, s. 99.
39 Stenseth 2000.
40 Herresthal 2005.
41 Ibid., s. 85.
42 Hovland 1998.
43 Ternhag 1991.
44 Ternhag 1996.
45 Moll 1979.
46 Ternhag 1996.
47 Her cit. fra ibid.
48 Ibid.
49 Ternhag 1991.
50 Ternhag 1979.
51 Clausen 1973.
52 Sevåg 1993.
53 Ling 1964, s. 127.
54 Ibid., s. 119 ff.
55 Moberg 1950; her citeret efter Sevåg 1993, s. 349.
56 Ling 1964, s. 130.
57 Aldskogius 1993, s. 64.
58 Holt 2006.
59 Vollsnes 1997.
60 Ling 1964, s. 71.
61 Koudal 2005.