

**HiT skrift nr 3/2008**

# **Musikk og nasjonalisme i Norden**

**Anne Svånaug Haugan, Niels Kayser Nielsen  
og Peter Stadius (red.)**

**Avdeling for allmennvitenskapelige fag (Bø)**

**Høgskolen i Telemark  
Porsgrunn 2008**

HiT skrift nr 3/2008

ISBN 978- 82-7206-287-2 (trykt)  
ISBN 978- 82-7206-288-9 (elektronisk)  
ISSN 1501-8539 (trykt)  
ISSN 1503-3767 (elektronisk)  
Serietittel: *HiT skrift* eller *HiT Publication*

Høgskolen i Telemark  
Postboks 203  
3901 Porsgrunn  
Telefon 35 57 50 00  
Telefaks 35 57 50 01  
<http://www.hit.no/>

Trykk: Kopisenteret. HiT-Bø

© Forfatterne/Høgskolen i Telemark

Det må ikke kopieres fra rapporten i strid med åndsverkloven og fotografiloven, eller i strid med avtaler om kopiering inngått med KOPINOR, interesseorganisasjon for rettighetshavere til åndsverk



MUSIKK OG  
NASJONALISME  
I NORDEN  
1700 – 2000



NORDISK KONFERANSE  
VED HØGSKOLEN I TELEMARK

BØ 20. OG 21. SEPTEMBER 2007

## Forord

Ideen om en konferanse viet temaet musikk og nasjonalisme i Norden ble unnfanget høsten 2005 på et planleggingsmøte i Nordplus-regi på Renvall-instituttet i Helsingfors. Denne skulle være en oppfølger av konferansen *Språk og nasjonalisme i Norden*, i regi av Nordplusnettverket Nordiska erfarenheter arrangert i Helsingfors i august samme år. Ideen var å samles om et hittil lite belyst fellesnordisk prosjekt, som både hadde en historisk og en kulturanalytisk dimensjon. Ut fra disse kriteriene falt valget på musikk i Norden sett i et historisk og nasjonalt perspektiv, men med den viktige tilføyelse at det ikke skulle fokuseres snevert på den finkulturelle, klassiske musikken. Populærmusikken og folke- og spillemannsmusikken skulle også være representert, primært ut fra en betraktning om at også hverdagslivets "banale" nasjonalisme, som den kommer til uttrykk utenfor kunstmusikken, måtte tas med. Professor Nils Ivar Agøy foreslo at konferansen skulle arrangeres ved Høgskolen i Telemark (HiT), og slik ble det. Det ble satt ned et arbeidsutvalg med ansvar for planlegging og gjennomføring, bestående av Niels Kayser Nielsen fra Universitetet i Århus, Peter Stadius fra Renvall-instituttet i Helsingfors og Anne Svånaug Haugan fra Avdeling for allmennvitenskapelige fag ved Høgskolen i Telemark.

Konferansen *Musikk og nasjonalisme i Norden 1700-2000* ble arrangert i løpet av to dager i september 2007. Her bidro innledere fra Danmark, Finland, Sverige og Norge. Underveis i konferansen kom forslaget om å utgi de enkelte foredragene i Høgskolens egen skriftserie. Dekan ved Avdeling for allmenne fag, Arild Hovland syntes ideen var god, og her foreligger altså skrift nr. 3-2008. Skriftet består av ti artikler, inkludert oppsummeringene fra de to konferansedagene.

Det samme arbeidsutvalget som arrangerte konferansen har også vært redaktører for HiT-skriftet *Musikk og nasjonalisme i Norden*. Vi vil takke alle innleiderne som har bearbeidet sine innlegg for denne utgivelsen. Takk også til dekan Arild Hovland som har vært den endelige godkjenningssinstansen for skriftet og til Høgskolen i Telemark som velvilligst har latt skriftet trykke.

Konferansen hadde ikke vært mulig uten den økonomiske støtten vi fikk. Takk til Nordisk kulturfond, Nordplus og nettverket Nordiska Erfarenheter og Svenska litteratursällskapet i Finland, Fredrik Pacius minnesfond. Takk også til de tre institusjonene Universitetet i Århus, Renvall-instituttet i Helsingfors og Høgskolen i Telemark som velvilligst bidro til at arbeidsutvalget kunne vie sin tid til både konferansen og arbeidet med skriftet.

Bø, Århus og Helsingfors 21. september 2008

Anne Svånaug Haugan

Niels Kayser Nielsen

Peter Stadius

# Innhold

**Sammendrag..... vii**

**Innledning..... 1**

Nationen, folket och musiken ..... 1

Av Peter Stadius

**1. German political songs used against the Danish in the 1840s to 60s..... 11**

Av Linda Maria Koldau

**2. ”Et af de farligste agitationsmiddel, danskerne ejer” – Sønderjydernes Blaa Sangbog..... 41**

Av Inge Adriansen

**3. ”Svensk”, ”tysk” och ”nordisk” musik. Det nationellas musikaliska kodning 1930-1950 ..... 67**

Av Ursula Geisler

**4. Pop export success as a form of modern-time nation-building ..... 81**

Av Janne Mäkelä

**5. Har form, søker innhold. Om folkemusikken som råvare i nasjonsbyggingen i Norge på 1800- og 1900-tallet..... 87**

Av Anne Svånaug Haugan

**6. Att välja rätt låt – den svenska spelmanns rörelsen och musiken..... 111**

Av Karin Eriksson

**7. Jean Sibelius and Finnish nationalism.....121**

Av Glenda Dawn Goss

**8. ”...där möter man fosterlandet själft” - Konstruktionen af national identitet i receptionen af Jean Sibelius og Niels W. Gade.....129**

Av Stine Isaksen

**Avslutning.....157**

Musik og nationalisme i Norden 1700-2000..... 157

Av Niels Kayser Nielsen

## Sammendrag

Dette HiT-skriftet er en artikkelsamling basert på innlegg ved konferansen *Musikk og nasjonalisme i Norden*, som ble arrangert ved Høgskolen i Telemark, Avdeling for allmennvitenskapelige fag i Bø i Telemark 20. og 21. september 2007. I innledningen diskuterer Peter Stadius ulike aspekt ved musikkens rolle i nasjonsbyggingen, med særlig henvisning til Norden. Tidsaspektet er fra den romantiske bevegelsen på 1800-tallet til Eurovisjonens Grand Prix i dag. Innledningen er delvis basert på referat fra første dagen på konferansen. Tyngdepunktet i artiklene i skriftet som helhet ligger på følgende: De to neste artiklene tar opp musikkens rolle i den dansk-tyske konflikten i perioden 1840 til 1920 (Koldau, Adriansen). Den påfølgende artikkelen (Geisler) er viet det nordiske som et utvidet ideologisk begrep i mellomkrigstidens tysk-nordiske kontaktfelt. Den neste handler om populærmusikken i Finland (Mäkelä). Artikkelen tar opp hvordan inter- eller transnasjonal kultur (musikk) kan bli en del av den nasjonale kulturarven. Tema for de to neste artiklene (Haugan og Eriksson) er folkemusikken som henholdsvis råvareleverandør i nasjonsbyggingen og regionens betydning for spillemannsbevegelsen. Jean Sibelius er tema i de to siste artiklene, (Goss og Isaksen), der den første tar for seg fenomenet *nasjonal* komponist, og den andre resepsjonen av Sibelius og Nils Gade i samtidige avisomtaler. Avslutningsvis gir Niels Kayser Nielsen en oppsummering av andre dag på konferansen, samt en konklusjon omkring temaet.





# Innledning

## Nationen, folket och musiken

### Av Peter Stadius

#### Oppsummering av konferansens første dag

Den här inledningen är dels en översikt av konferansens första dag, och dels är den ett försök att utveckla tanken om den gradvisa inkluderingen av olika grupper i nationsbegreppet under olika tider, och hur detta tar sig uttryck i förhållande till musiken. Att musiken som medium har en stor och markerad roll i nationalismen, torde stå utom all tvivel. Dock är det inte enbart den sk. heta nationalismens tydligaste musikaliska expressioner som kan omfattas om man begrundar växelverkan mellan musik och det nationella. Den nationella identiteten byggs ofta kring olika musikupplevelser, allt från 1800-talets kollektiva körsångsnationalism till dagens Eurovision Song Contest där det egna landets framgång kan kännas viktig åtminstone i stunden. Den sk. banala nationalismen kanske är viktigare än den heta nationalismen om vi vill ge musiken dess rättmätiga och tvivelsutan förtjänade roll i skapandet av innehåll i det nationella som fortfarande, trots eller kanske just tack vare globaliseringsfenomenet, i dag fortsättningsvis ter sig stark och relevant.

Under konferansens första dag låg tyngdpunkten i hög grad på populärmusiken som en del av konferansens helhetstema. Förmiddagen inleddes dock med tre bidrag som främst behandlade den klassiska musikens betydelse under nationsbyggandets nyckelstunder i 1800-talets Norge, Finland, Sverige och Tyskland. Harald Herrestahl behandlade under rubriken ”Norske musikeres politiske engasjement og musikk som politisk og identitetsskapende virkemiddel i perioden 1814–1905” den klassiska musikens gradvisa utveckling mot en allt klarare nationalistisk ideologi och logik i Norge. Det var i Ole Bulls internationellt ryktbara namn som violinvirtuos och Edvard Griegs nationalromantiska storhet som denna norskhet tog sina tydligaste former. Redan på 1820-talet hade tanken väckts att A-moll var den norska nationaltonen, vilket var ett tidigt bevis på de gränsdragningar och definitionsbehov mellan det nationella och det övriga i tonernas värld som senare ofta skulle uttryckas. Behovet att hitta det egenartade tog i det norska fallet sig uttryck både genom musiken och genom den yttre inramningen av musicerandet, concertframträdandena och bredvilligheten att axla manteln som nationell musiker och/eller tonsättare. Ett element som sammanflätade musiken och den politiska nationalismen i Norge var idén om den fria odalsbonden. Enligt Herrestahl marknadsförde Ole Bull gärna sig själv på turnéerna runt om i Europa och den nya världen som ”The son of the freest people in Europe”.

Friheten blev också med tiden ett honnörsord i Finlands nationella väckelse även inom musiken. Det finska exemplet med Jean Sibelius i spetsen utvecklades dock i försiktigare tecken samt något senare tidsmässigt än det norska. Den kom dock kring sekelskiftet

1900 att bli politiskt instrumentell på ett sätt som den kanske inte hade varit i Norge. Glenda Goss behandlade under rubriken "Aspects of Nationalism in Jean Sibelius' Kullervo Symphony (1892)", finskhetstankens intåg i Sibelius tonsättarkarriär. Goss påminnde om hur Sibelius – liksom sina norska kolleger – inhämtade sin musikaliska skolning på kontinenten och då främst i Wien. Det nationella blev sedan en estetisk növändighet dels beroende på den politiska situationen, men kanske framför allt som ett led i en allmän internationell vurm för det nationella. Denna inom nationalismforskningen ofta återkommande idé om nationalismens paradoxala internationella väsen kan skönjas med all tydlighet även i den nationella musiken, vare sig det handlar om klassisk musik, folkmusik, militärmusik, nationella hymner eller populärmusik. Goss konstaterade att Sibelius på den internationella (och nationella) musikparnassen gjordes mera perifer, orginell och "finsk" än vad han var både som tonsättare och som människa. De nyutkomna vetenskapliga editionen av Sibelius dagböcker (red. Fabian Dahlstöm, Helsingfors 2005) finner man en svensktalande kosmopolit som rätt ofta är besviken på många landsmän inom sitt eget fack.

A-mollen som norsk tonart och Sibelius nationsbyggande pretentioner i den "första finska symfonin" Kullervo, är exempel på hur musiken för sig uppfattades och lyssnades på genom nationella hörlurar. Denna process kräver mänskliga aktörer både i produktions- och konsumtionsändan. Ursula Geisler angrep detta tema i ett svenskt, tyskt och allmänordiskt perspektiv under rubriken "Det nationellas musikaliska kodning 1930-1950". Hon förde vidare resonemanget kring musikens nationella produktion och reception den utifrån begreppet "kodning", med vilket hon syftade till en process där den "rena" musiken får en nyskapt nationell betydelse. Bakom tonerna finns en gömd kulturbetingad och in- (och ut-) lärd betydelse som ger musiken en styrd innebörd. Under 1930-talet och första hälften av följande decennium betydde detta att allt nordiskt, och därigenom också svenskt, fick en mycket positiv och inkluderande etikett i det som enligt den nazistiska ideologin sågs som äkta tyskt. Utifrån denna ariervurm inkluderades även en stor del av den tyska musiktraditionen i ett något diffust definierat nordiskt. En musikkritiker vid den nationalsocialistiska tidskriften *Völkischer Beobachten* framhöll att Johann Sebastian Bach var den "störste nordiske mästaren". Hans musik bedömdes vara nordisk genom sin rena enkelhet och osentimentala kyla. Bachs liksom andra framstående tonsättares verk omtolkades till något som passade 1930-talets stränga nyromerska fascism i tysk tappning. Det blev allt viktigare att inte enbart i romantisk anda glädja sig över det egna, utan att i aggressiv fascistisk anda påvisa överlägsenhet gentemot andra.

## **Mamma Mia och monsterrock**

Den första konferensdagens eftermiddag var i sin helhet ägnad åt populärmusik. Den nordiska sektionen av IASPM (International Association of the Study of Popular Music) hade samlat merparten av sin styrelse till Telemark och de bjöd på en halvdagssession. Idén att inkludera pop- och rockmusik i forskning kring musik och nationalism verkar på basen av deltagarnas kommentarer inte höra till vardagen. Dock var det tydligt efter denna session att denna koppling kan och bör göras. Utgångspunkten då man behandlar populärmusiken är ofta att den till sin natur är internationell, medan folkmusiken och ofta

även den klassiska musiken är nationell. Populärmusiken representerar dessutom enligt detta synsätt det dubbelt orena och är som sådant ett hot dels mot det nationella (folkmusiken) och dels mot bildning (klassisk musik). Skulle folket bildas med fosterländska sånger och nationella kompositioner eller med slagdängor i låg stil, ”negerjazz” och subversiv rock’n roll? Denna tankefigur kanske ligger i botten till att pop- och rockmusikforskarna inte så ofta sätter sig vid samma bord med andra musikforskare. Åtminstone inte då det gäller att syna det nationella. I enlighet med den post-moderna dekonstruktionsparadigmen, har folkkulturens nationella övertolkning dekonstruerats och dess internationella paradox påvisats. Detta har varit en reaktion mot den invanda svårigheten för 1900-talsmänniskan att se bortom den nationella mytologin. Omvänt kan man fråga sig om man inom popmusiken kan göra det motsatta, dvs. ifrågasätta popmusiken som enbart internationell?

På basen av de fem föredrag vi hörde går denna fråga gott att ställa, men svaren blir dock varierande. Hans Weisethaunet påpekade att pop- och rockmusiken till sitt centrala väsen är nationellt överskridande, och att dess traditioner har sina rötter i ungdomsrevolten med sina olika graderingar. Han dryftade också utgående från ett musikanthropologiskt grepp betydelsen av det lokala. Det lokala handlar delvis rätt och slätt om att det finns en social krets inom vilket pop- och rockmusiken produceras och konsumeras. I de fall då detta sker på det lokala språket skapas en exklusiv och inneslutande gemenskap. Rötterna – ”roots” – kan också knytas till det egna på ett mera musikaliskt sätt. Hur skall musiken från rötterna låta på olika ställen? Det är klart att den låter olika på Jamaica, Balkan, Irland etc., och att nationella stilar och smaker utvecklas. Samtidigt är det klart att *death metal* faktiskt kan låta ganska lika vid Polcirkeln och i Mexico.

Hur blir då pop- och rockmusiken nationell och t.o.m. nationalistisk? Morten Michelsen betraktade i sitt anförande spänningen mellan globalt/internationellt och lokalt danskt i den danska pop- och rockmusikens historia. Han bjöd på en historisk exposé med vinjetter ur dansk musikhistoria då det internationella har fått en nationell betydelse. Ett sådant exempel var långhåriga swingpjattar som under den tyska ockupationen spelade angloamerikansk musik på lokala krogar och bar stickade mössor i det brittiska flygvapnets färger. Här blandades ungdomsrevolten med en dels nationellt betingad opposition mot en ockupationsmakt. Mortensen påpekade dock att revolten ofta är det enda innehållet i musiken och han lyfte fram dagens danska rap och hiphop som ett exempel där nationalistiska frågeställningar är irrelevanta. Musiken är då i första hand en artikulering av utanförskap och revolt, med tillhörande verbala chockeffekter av invektiv.

Att rockmusiken har sina rötter i de nordamerikanska sydstaterna visar att begreppet *hegemoni* är centralt då vi synar populärkulturen. Den anglo-amerikanska hegemonin inom populärkulturen efter andra världskriget, och ungdomskulturens genombrott som social faktor, har definierat en norm och med tiden även skapat en underhållningsindustri mot vilken olika nationella populärmusikscener har pejlat sig. Janne Mäkelä framhävde att detta har skapat en nationalism lik den som den olympiska idrottsrörelsen frammanat hos 1900-talsmänniskan. Vi är stolta över de artister och grupper som klarar sig internationellt. Kan vi mäta betydelsen av ABBA för svensk nationell självkänsla? På 1980-talet hade Norge A-ha, när Finlands endast kunde uppvisa en hallåa i MTV vid namn Maria Gutzenina. Den finska segern i *Eurovision Song Contest* 2006 ger upphov till

många observationer. Monsternissarna i gruppen Lordi mottogs på Salutorget i Helsingfors till tonerna av Björneborgarnas marsch, republikens militära festmarsch som oftast hörs vid statsbesök och när olympiska guldmedaljörer hyllas. Republikens president Tarja Halonen belönade gruppen med en bronsnyckel som Förbundet för Finskt Arbete (Suomalaisen Työn Liitto) delar ut. Under sommaren och hösten som följde lärde såväl småbarn, pensionärer som statsminister Matti Vanhanen sig att göra ”monsterhälsningen” med två fingrar spretande i luften. Denna djävulssymbol fick en ny nationell innebörd, som var avdramatiserad och på gränsen till humoristisk. För många finländare betydde Lordis seger att man blev kvitt ett nationellt trauma av populärkulturell förnedring. Stilpoängen och tonarten var inte viktiga, utan den finska segern. Lordi var ljusår från 1960-talets schlager-scen, då stiliga damer i långklänningar sjöng på tyska för den tyska marknaden och ibland t.o.m. på italienska för den italienska dito. Den framgångsrika nordiska inkorporeringen i den anglo-amerikanska populärmusikhegemonin, upprepas nu av länderna i Europas forna östblock. När kommer Borats Kazakstan att stå som segrare i ESC?

Den internationella konkurrensens nationalism är en sida av popmusikens nationella förankring. Den andra centrala traditionen inom pop- och rockmusikens nationella uttryck är 1970-talets progressiva musikämbel. Den vänsterradikala progressiva kulturrörelsen, stark bl.a. i Sverige, var arvtagare till Hippie-rörelsen och grundidéen var en anti-elitistisk och anti-kapitalistisk tanke enligt devisen gör-det-själv. Detta betydde att man språkligt skulle gräva där man stod och låta sin egen röst ljuda. Den svenska progressiva musikämbeln (inte helt samma som progg-rocken) flirtade öppet och medvetet med folkmusiktraditionen och hela fenomenet är en del av en större tolsojanism-ideologi på 1970-talet. Var detta nationalism? Antagligen var det mera *glocalism* för att använda en term av i dag. En annan utlöpare av 1970-talets *glocalism* var den något senare framträdande finska nya vågen, *Uusi aalto*, som stilmässigt sammanföll med punken, samt den s.k. Härmä-rocken. Terhi Skaniakos påpekade att begreppet *Fenno-rock* eller egentligen på finska *Härmärock*, dvs. Tavastlandsrock med upphov kring Tammerforsregionen var en översättning av ungdomens rockrevolt till finska och därigenom en första genuint ur egna språkliga premisser uttryckt revolt. Härmärockens ledargestalt Juice Leskinen gäckade alltid Helsingforskosmopoliterna. Under 1980-talet började han uppträda med en gitarr vars bräda föreställde Finlands karta, och i samma veva inledde han en tradition att alltid avsluta sina konserter med en rock-instrumental version av nationalhymnen *Vårt land (Maamme)*. Vi samma tid tog Leskinen initiativ till att ordna en alternativ självständighetsfest i rockens tecken i Helsingfors ishall den 6 december 1986. Händelsen vittnar förutom om en viss fosterländskhet i vårt land kanske framför allt om att den finska rock-rörelsen framgångsrikt konkurrerade i popularitet med den internationella rocken. Man kände att man var sig själv nog. När Finland firade 75-år av självständighet, hade Leskinen fått i uppdrag att skriva en alternativ text till *Vårt land*. Det leskinenska Finland hade nu inkorporerats i nationen tillsammans med det runebergska och sibelianska dito.

## Att älska sitt land och att bli älskad av sitt land

Då man betraktar de olika teman som kom upp under den första dagen och försöker se sammanhang ur ett nationalismforskningsperspektiv, kommer osökt frågan om nationens sociala bas och nationalismens målgrupp. Att ställa frågan vilka sociala grupper som har inkluderats i nationsbegreppet och vilka som har exkluderats under olika tider öppnar vissa perspektiv. Följdfrågan är då vilken musik som utgjorde motsatsen till den nationalistiska? Ur ett 1800-talsperspektiv är ett enkelt svar att nationens motsång var arbetarproletariatets *Internationalen*. Internationalen tog under 1800-talets senare hälft allt mera över den fransknationaliserade Marseljäsens roll som symbol för arbetarklassens utanförskapsprotest mot det borgerliga nationella projektet. Den nordiska folklighetsnationalismen vilade på en grundtvigiansk idé som inte omfattade en aggressiv klasskamp. För de röda i det finska inbördeskriget var Internationalen sången närmast hjärtat. När svensk militärpolis genom eldgivning kom att döda 5 personer i samband med en av kommunisterna arrangerad strejkprotest i Lunde i det svenska Ådalen 1931, svarade den protesterande folkmassan efter att elden hade upphört och förödelsen kunnat konstateras genom att samfällt sjunga Internationalen med blottade huvuden. Ett av det svenska folkhemsprojektets ideologiska fundament var att inkorporera den politiska vänstern och högern i en ny nationell gemenskap, som skulle glömma både den heta nationalismen och den agiterande socialismen av 1800-talssnitt. Detta är kanske en av orsakerna att man i Sverige aldrig har gett Richard Dybecks *Du gamla du fria* (orig. *Du gamla du friska*, 1844) status som officiell nationalsång.

Nationalstatsprojekten på 1800-talet har ofta beskrivits som borgerliga, maskulina och heteronormativa. De var radikala i förhållande till de gamla ståndsprivilegierna, men framstår ur vår tids perspektiv som exkluderande på många punkter. Glenda Goss omtalade i sitt föredrag Sibeliuss tonsättning av Viktor Rydbergs dikt *Atenarnes sång* (tonsättning 1899), som var en martialisk skapelse vars klassiska stoff lätt gick att omvandla i sinnet på gemene man till mera dagsaktuella politiska konstellationer i storfurstendömet Finland år 1899. Exemplet är intressant om vi försöker suggerera fram en inre bild för våra ögon av en stor kombinerad goss- och manskör framförande följande strofer:

Härlig är döden när modigt i främsta ledet du dignar,  
dignar i kamp för ditt land, dör för din stad och ditt hem.  
Derför med eldhåg upp att värna fäderne jorden!  
Ila att offra med fröjd lifvet för kommande släkt!

Tänk er kejsarliga Alexanders-universitetets solennitetssal fullsatt, en stor kör förkroppsligande nationens ungdom och en publik besående av den äldre och etablerade eliten med sina gemål, samt möjligen en bredare allmänhet. De äldre männen ser i de unga och ivriga gossarna inte bara sin nations framtid utan också nostalgiskt sin egen ungdom återskapad. En sådan psykologiserande förklaringsmodell kan vara svår att bevisa då atmosfären av musik, körsång, stämning, dofter etc. inte går att återskapa ur historiens arkiv. Alternativet skulle vara att försöka återskapa hela scenen. Då Svenska litteratursällskapet i Finland firade sin 121:e årshögtid på Runebergsdagen den 5 februari 2006 i Helsingfors och samma solennitetssal var en av festens programpunkter

Akademiska sångföreningens uppförande av *Atenarnes sång*. Det svåra stycket beredde körynglingarna vissa problem, men man kunde väl insupa den kraft och suggestiva stämning som uppförandet kan ha haft i tiderna, samtidigt som många i publiken säkert upplevde att programnumret nådde nära gränsen till vad vår historicistiska försåelse i dag klarar av även i finländska mått mätt.

*Atenarnes sång* hör till genren av martialiska sånger i en nationell sångkanon och har många gelikar i andra länder. Det var viktigt att motivera unga män att t.o.m. offra sitt liv för fosterlandet. Liksom också att övertyga mödrar om värdet att offra sina söner. Nationalstatsprojektet hade dock i sin tidiga romantiska tappning främst tanken att lära alla att omfatta och känna för sitt land, eller som Zacharias Topelius skaldade i avslutningen till *En sommardag i Kangasala* (1853, tonsättning: Gabriel Linsén): "O Herre, lär oss att älska, o lär oss älska vårt land!" Det är inom denna kontext som de flesta nordiska nationalsångerna kan placeras. De är från en tid då kungliga privilegier ersätts av tanken om ett folk, ett land, en nation och ibland även en konstitution. Att denna nation är männens råder det inget tvivel om, eller som det står skrivet i tredje strofen av Bjørnstjerne Bjørnsons *Ja vi elsker dette landet*:

[...] Kvinner selv stod opp og strede  
som de vare menn;  
andre kunne bare grede,  
men det kom igjen!

Man skall kanske vara försiktig med att tolka all nationsbyggande musik som potentiellt nationalistisk i en negativ bemärkelse, utan i stället handlar det ofta om en rätt neutral patriotism. Maurizio Viroli har i boken, *For Love of Country* (Oxford 1995), visat hur fosterlandskärleken var en del av ett liberalt projekt vars grundvalar var demokrati och frihet och inte nödvändigtvis innehöll en tanke om nationers kamp mot varandra. Däremot förefaller det klart att kärleken till fosterlandet kräver ömsesidiga gärningar, vilket för oss tillbaka till argumentet om inklusion och exklusion. För att älska sitt land måste man också känna sig älskad av sitt land. Kände sig borgerskapets kvinnor sig älskade av fosterlandet? Antagligen gjorde flertalet det i brist på alternativ, liksom garanterat också de i fosterlandsretoriken omhuldade bönderna. Hur var det med arbetarproletariatet? När kan man börja tala om andra grupper i samhället som ungdomar, barn, sexuella minoriteter och invandrare? Minoriteter och marginalgrupper har alltid börjat föra sin talan genom en samfäll solidarisering internationell röst. Arbetarrörelsen och ungdomskulturen har med tiden nått det nationella etablissemangen och blivit accepterade, medan andra grupper i stort ännu ofta känner att de som individer inte får tillräckligt med kärlek av sitt land.

## Älskar, älskar icke...

Hur skall då populärkulturen, ungdomsrevolten och rockmusiken tolkas utifrån ett socialt grupperspektiv. Det förefaller klart att det under 1950-talet utifrån en anglosaxisk kulturfär skapades en ny ungdomskultur och ungdomsklass, med sitt eget mode och sin egen musik. Dess erövring av den gamla kontinenten gick av bara farten i efterkrigstidens

allmänna Amerikaentusiasm. Ungdomskulturen drog en gräns mot vuxenkulturen och finkulturen, och gjorde förbund med populärkulturen och ungdomskulten som varit befintlig sedan något tidigare. Med tiden blev denna kultur en del av normen och idag kanske den är hegemonisk på många plan. Den manliga strikta klädkoden med kostym och slips uppluckrades åren 1966-68, ungefär samtidigt som Beatles sadlade om från kortklippta gossar i vit skjorta till färggranna Sgt. Pepper's-outfits och långt hår. Den mer eller mindre öppna kulturrevolten gick förbluffande väl att kombinera med kapitalistisk profit, något som med tiden kom att bli en oöverkomlig frestelse för alla unga européer öster om järnridån. Den nyaste forskningen kring de politiska omvälvningarna och revolten 1968 har, i takt med att man fått ett längre perspektiv till händelserna, allt mer börja betraktas som en generationsrevolt än som en logisk politiskt-ideologisk handling. Det handlade i hög grad om att vara med i sin egen generations puls. Utifrån detta intressanta perspektiv kan man fråga sig vilken roll populärkulturens tryck hade på murens fall 1989? Det är ingen obekant vilken status jeans, Marlboro-cigarretter, Coca-Cola, västbilar och västerländsk rockmusik representerade för östblockets medborgare. Den populärkulturella kalla kriget var kanske lika förödande för östblocket som missilkaprustningen.

Detta resonemang understryker populärkulturens samhälleliga och politiska betydelse som en global-hegemonisk kulturkod. Huruvida denna kulturkod är en del av det som upplevs vara nationellt varierar. I U.S.A. är det klart att den afro-amerikanska bluesen, Broadway-musiken med starka judiska rötter, Elvis Presley etc. är en del av en mycket starkt upplevd "American way of life". I andra länder har kanske inte populärmusiken en lika markerad roll som byggstenar för den nationella identiteten, men att många i Sverige på 1980-talet ville göra Ulf Lundells *Öppna landskap* till nationalsång är i sig talande för hur man i dagens samhälle förhåller sig till populärmusiken. Dessutom är detta fall ett bevis på att rockgenerationen då redan var inkluderad i nationsbegreppet.

I dag är populärmusiken som vi sett en accepterad del av den nationella och t.o.m. sanktionerad av statsmakten, kungahuset och exportrådet. Vilka grupper står då fortfarande utanför nationen i musikaliska termer? Många etniska minoriteter blir främmande för ett nationellt musikkoncept. De sexuella minoriteterna har länge fört en organiserad kamp inom ramen för nationell lagstiftning genom att ordna sig internationellt. Den internationella solidariteten har sina egna symboler, som regnbågsflaggan och ett antal "hymner". Judy Garlands *Over the Rainbow* hör till de äldsta och mest etablerade, medan redan nämnda Eurovision Song Contest har blivit ett sätt för det internationella "gay community" att integrera sig i ett "main stream event". Principen en telefon en röst har ändrat tävlingens natur och ett påtagligt bevis på detta var då segraren *Dana International* (eg. Sascha Cohen), som hade gjort könsbyte från man till kvinna, förde sitt land Israel till seger år 1998 med låten *Diva*. Det var det första året man experimenterade med en kombination av jury och telefonröstning. Namnet Dana International vittnar om att hennes referensgrupp befinner sig i samma internationella fas som Pariskommunens makare i tiderna, om denna kanske något vilda analogi här må tillåtas.

Det faktum att dagens Europeiska integrationsprocess är penibelt renons på kulturella artefakter som kunde skapa en föreställd gemenskap, ger det ovan sagda en ny dimension. Eftersom ESC är den kanske enda naturliga arenan för en europeisk kulturell gemenskap

som upplevs live, är det en lockande tanke att se Queer-Internationalens inkorporering i ett europeiskt nationsbegrepp just genom ESC som ett möjligt scenario. Denna kanske något idealistiska förhoppning med anknytning till queer community, ESC och nationen har uppmärksamats bl.a. av den tyske forskaren Peter Rehberg. Han hävdar att den queera subkulturen kring ESC har detta möjliggjort ett öppet utagerande av en queer identitet, vilket inte varit möjligt i länder där lagstiftningen i europeisk jämförelse är strikt och samhällsatmosfären exkluderande. Samtidigt har han, liksom också andra, kunnat se en annan och lite motsatt trend, som innebär att stigmatiserade sexuella minoriteter öppet kan vara nationalistiska i ESC-sammanhang, en glädje som annars varit dem förnekad i en heteronormativ värld.

## Aktuella debatter om nationalsånger

Avslutningsvis vill jag föra tillbaka mina resonemang till ett mera klassiskt område där musiken och nationalismen möts, nämligen i nationalsången. Som exempel vill jag lyfta fram senare tiders debatter kring nationalsången dels i Sverige och dels i Finland, där man av olika orsaker har dryftat temat nationalsång t.o.m på parlamentsnivå. Som tidigare här har nämnts har Sveriges nationalsång *Du gamla du fria* inte officiell status, utan den har med tiden kommit att uppfattas som nationalhymn. Dess hegemoniska ställning har under 1900-talet varit lika självklar som det svenska språkets, som inte heller skyddas av någon lag i den dag som är. Under 1980-talet föddes idén att se Ulf Lundells låt *Öppna landskap* (1982) som ett modernt alternativ som bättre ansågs ligga i tiden och spegla folks innersta känslor på ett sätt som inte kändes gammalmodigt och förlegat. En motreaktion till detta är att Sveriges riksdag under 2000-talet har behandlat tre lagmotioner om att göra *Du gamla du fria* till en officiell i lag stadfäst nationalhymn. Moderatpartiets Stefan Hagfeldts lagmotion från 2003 (Motion 2003/04:K264) tar avstamp i att han har "blivit kontaktad av en kulturpersonlighet som är upprörd och orolig över att Sverige inte har någon officiell nationalsång." I kristdemokraten Eva Johnssons lagmotion 2007 (Motion 2007/08:K399) upprepas samma förslag om "juridiskt skydd" för nationalsången som i Hagfeldts. "I och med att den inte är officiellt fastställd som Sveriges nationalsång är det fritt för olika grupper att i princip göra vad de vill med sången", påpekar Johnsson. Det är med andra ord en rad motiv som står bakom tanken att ge den svenska nationalsången officiell status. I motionerna underbyggs ärendet med argument om att det knappast finns något annat land som inte har en officiell nationalsång, vilket kanske inte riktigt stämmer. Det verkar snarare handla om något slags upplevt hot och rädsla om att förlora denna symbol. Eller som riksdagsledamot Betty Malmberg (moderat) skrev i sin lagmotion (Motion 2007/08:K327) för att göra *Du gamla du fria* officiell genom lag:

Vi har all anledning att vara stolta över vårt land, vår natur, kultur och mångfald. Att stämma in i *Du gamla, du fria* och höra den klinga på nationaldagen eller i idrottsliga sammanhang ger rysningar av välbehag. Låt oss framdeles få besjunga Sverige i vetskap om att det är och förblir vad det var; Sveriges officiellt antagna nationalsång.

Den finska motsvarigheten till denna svenska parlamentsdebatt hade en lite annan karaktär, då det fanns ett klart och uttalat motförslag, nämligen Sibelius *Finlandia*-hymn. Till saken hör att liksom i Sverige så har man inte heller i Finland genom lag stadfäst



nationalsångens ställning. Hösten 2004 preparerade den socialdemokratiska riksdagsledamoten Kimmo Kiljunen en lagmotion för att göra Sibelius hymn till Finlands officiella och enda nationalsång. Enligt Kiljunens förslag skulle hymnen vara Sibelius melodi och texten V.A. Koskenniemis, som skrevs 1940 i en mycket krigisk och tyskinspirerad atmosfär (som senare också översattes till svenska). Kiljunen kommenterade varken i lagförslaget eller i den påföljande riksdagsdebatten det faktum att han i motionen endast nämner den finska texten till *Finlandia* och inte säger något om huruvida den också kan sjungas på landets andra officiella språk svenska. Detta torde ha varit en av orsakerna varför Svenska folkpartiets riksdagsgrupp ledda av ledamot Christina Gestrin samtidigt lämnade in en annan motion där *Vårt land* med text av Runeberg och tonsättning av Fredrik Pacius föreslogs bli officiell genom lag. I det senare fallet fanns det också en sedan länge etablerad finskspråkig version från den första översättningen av Runebergs *Fänrik Ståls Sägner* av Paavo Cajander från år 1867, och där *Vårt land* ingår som den första dikten.

Slutresultatet av denna lilla parlamentariska episod, som av många av folkets representanter upplevdes som lite farsartad, blev att ingen lag stiftades varken för den ena eller den andra hymnen. Diskussionen som fördes i plenum saknar dock inte intressanta poänger för den som forskar i hur det nationellas essens kan uttryckas i dag. Ett av Kiljunens praktiska argument var att Estlands nationalsång *Mu isamaa* [Mitt fädernesland] har samma melodi och att detta ställer till med förvirring i idrottssammanhang och under statsbesök. Två andra argument som Kiljunen framförde var att *Finlandia* dels var musikalsik högrestående kvalitativt och att den var gångbar och representativ utomlands. I debatten framkom också att Sibelius hymn, vilket Glenda Goss konstaterar i denna skrift, tidigt som melodi blev en del av en anglosaisk och protestantisk kyrkomusikkanon. Därav kom hymnen också att antas som Biafras nationalsång på 1970-talet under den tid landet var självständigt. Detta ansågs dock vara ett mindre problem, ”eftersom detta afrikanska lands idrottare knappast någonsin kommer att stå på den högsta pallen i olympiska spel eller världsmästerskap.” Detta sista vintersportschauvinistiska citat härstammar från den populistiske politikern Sulo Aittoniemi (i det skede ensam i en utbrytargrupp från Centerpartiet) och hans skriftliga spörsmål till regeringen daterat 20.2.2001 angående samma ärende som Kiljunen. Då svarade kulturministern å regeringens vägnar att det inte fanns någon orsaka att skrida till åtgärder, och samma blev resultatet tre år senare.

Vad handlade allt detta om? Garanterat handlade det om att många finländare ärligt känner väldigt starkt för *Finlandia*-hymnen, som bl.a. inleder den första och kanoniserade filmatiseringen av Väinö Linnas *Okänd soldat* från år 1955 i regi av Edvin Laine. Sedan Berlinmurens fall sänds filmen i oklippt version på nationell TV varje självständighetsdag den 6 december. Enligt riksdagsledamot Kiljunens tolkning av den idéhistoriska bakgrunden till de två konkurrerande hymnerna var *Finlandia* komponerat för det finska folket medan ”tysken” Pacius och Runebergs alster var komponerat för universitetets studentkår, alltså inte för hela nationen. Detta framförde Kiljunen, pol. dr och docent vid Helsingfors universitet, som sitt avgörande argument för just *Finlandia*. Det ligger nära till hands att sammanfatta Aittoniemis och Kiljunens argument som ett uttryck för en nationssyn som känner ett främlingskap inför 1800-talet och framförallt för den starka svenskspråkiga prägel som det finska samhället ännu då hade. Fast man aktar sig för att

säga det rakt ut så vill man inte, av olika orsaker, ha så mycket Runeberg och skandinaviskt orienterad poesi utan Sibelius som är både finsknationell och global på samma gång.

Att byta nationalsång i dag är en debatt som kanske många tycker att är förlegad, men samtidigt är det klart att de fortfarande är starka symboler. Det invanda liksom också musikens melodiska kvalitet i sig har en egen kraft, vilket fallet med den forna sovjetiska och numera ryska nationalhymnen har visat. Att skapa nya nationella symboler är svårt att genomföra uppfifrån i dag, vilket fallet EU visar. Att alla har en uppfattning om vad som är lämpligt när musik och nation diskuteras förefaller vara utom all tviviel.

# I. German political songs used against the Danish in the 1840s to 60s

## Av Linda Maria Koldau

In August 1845, the singers' delegation from the duchies of Slesvig and Holstein was welcomed with greatest enthusiasm on the first national singers' festival (1. Deutsches Sängerkongress) celebrated in Würzburg. It was their hymn, *Schleswig-Holstein, meerumschlungen*, that elicited the most roaring applause among the singers from all German territories: so deeply did this hymn move the audience that the singers from Slesvig and Holstein had to repeat it immediately after the first performance. Shortly after the festival, the hymn was printed and distributed in all of Germany.<sup>1</sup> It became a national symbol, an important catalyst for the increasing national movement that culminated in the revolution of 1848 for the first time and finally found its fulfilment – more in territorial than in democratic terms – in the foundation of the German Reich in 1871.

The hymn *Schleswig-Holstein, meerumschlungen* served both as a political symbol and an active catalyst for political development. There is not a child in the German Bundesland of Slesvig-Holstein even today who does not know this famous hymn. In official ceremonies in Slesvig-Holstein, it is played immediately after the German national hymn – a musical demonstration of political awareness that you find in few other German Bundesländer. Equally, there is not a child in Slesvig-Holstein today who does not know the colours of this Bundesland – or rather, the colours that became the symbol of the inseparable bond between the two duchies as well as a symbol of their national hope to become an inseparable part of Germany (and not of Denmark) in the 1840s.<sup>2</sup> In fact, the famous banner of the two duchies in the national colours of blue, red, and white was first officially presented to the other German territories right at the festival of Würzburg. This banner, embroidered by the daughters of Duke Christian of Slesvig-Holstein-Sonderburg-Augustenburg (who had the ambition to replace King Christian VIII

---

<sup>1</sup> The Liedertafel of Bad Kissingen issued a print of the Schleswig-Holstein-Lied under the title “Lied der deutschen Brüder aus Schleswig-Holstein, gesungen beim großen deutschen Sängerkongress zu Würzburg” (cf. the reproduction of the title page in: Gerd Vaagt, “*Freiheit lebet nur im Liede*” – *Das politische Lied in Deutschland*, in: Schleswig-Holsteins Lied und Farben im Wandel der Zeiten, proceedings of the symposium in Slesvig 1994, ed. by the Schleswig-Holsteinischer Heimatbund and the Landesarchiv Schleswig-Holstein, Slesvig, 1995, pp. 97–106, here p. 102). The clause “den sämtlichen Gesangs-Vereinen Deutschland mitgetheilt“ (given to all singers' societies in Germany) shows the explicit intention to make this politically motivated hymn known in all German territories.

<sup>2</sup> The authoritative study on the development of a national consciousness in the duchies of Schleswig and Holstein is Henning Unverhau's *Gesang, Feste und Politik. Deutsche Liedertafeln, Sängerkongresse, Volkskongresse und Festmähler und ihre Bedeutung für das Entstehen einer nationalen und politischen Bewußtseins in Schleswig-Holstein 1840–1848*, Frankfurt/Main a.o., 2000 (= Kieler Werkstücke, Reihe A: Beiträge zur schleswig-holsteinischen und skandinavischen Geschichte 25).

as future Prince of an independent Slesvig-Holstein), has a fairytale-like history, having been expelled and cleverly concealed in Slesvig and Kiel after the surrender of the German troupes in 1851, only to be brought back in triumph before the eyes of the public after the victory over Denmark in 1864. The same, in inverse order, happened to the Danebrog.<sup>3</sup> In fact, the ever-changing German-Danish relations could be described by means of these national flags, which offer a sort of quintessence of national hopes and disappointments, of secret endeavours and open triumph. And it is no coincidence that up to today, Slesvig-Holstein is one of the few German Bundesländer that makes ubiquitous use of its flag and its national colours.

But it is not the task of this essay to concentrate on flags and national colours. Along with these visual national symbols, there were songs and hymns created and sung from the 1840s onwards that expressed the urgent desire of the German-minded inhabitants of Slesvig to remain linked to Holstein<sup>4</sup> and thus to be a part of a future German nation rather than of the Danish Kingdom. At the same time, there were Danish songs and hymns pleading the same cause for Denmark, and there were occasional “Sängerkriege” in the course of the national conflicts between German and Danish groups in the duchy of Slesvig.<sup>5</sup> Generally, though, the Danish songs had a Scandinavian inclination rather than a Danish national focus.

---

<sup>3</sup> Cf. Inge Adriansen, *Nationale symboler I Det Danske Rige 1830–2000*, 2 vols., Copenhagen, 2003, and *ibid.*, “*In Dänemark bin ich geboren... ” Identitätsstiftende Merkmale in Dänemark*, in: Schleswig-Holsteins Lied und Farben im Wandel der Zeiten (as in note 1), pp. 27–38, here pp. 29–33. Cf. also the concise article by Manfred Jessen-Klingenberg, *Slesvig-Holstens blå-hvid-røde flag*, in: Sønderjysk Månedsskrift 70, 1994, pp. 120–124. My thanks to Inge Adriansen for some additional references.

<sup>4</sup> Only in the 1840s did the old clause “up ewig ungedeeft”, “unseparable forever” (originally “dat se bliven ewich tosamende ungedelt“ in the Ripen Contract of 1460), become a political slogan for the national movement in the duchies. Cf. Rudolf Bülck, *Up ewig ungedeeft. Entstehungsgeschichte eines politischen Schlagworts*, Kiel, 1928, and Thomas Riis, “*Up ewig ungedeeft“ – ein Schlagwort und sein Hintergrund*, in: *Geschichtsbilder. Festschrift für Michael Salewski zum 65. Geburtstag*, ed. by Thomas Stamm-Kuhlmann et. al., Stuttgart 2003 (= *Historische Mitteilungen der Ranke-Gesellschaft. Beihefte 47*), pp. 158–167.

<sup>5</sup> Cf. the incident recorded in Aabenraa on 20<sup>th</sup> August, 1845: The German singers’ society of Aabenraa planned an open-air rehearsal of patriotic songs, also with banners, which would have turned this rehearsal into a national demonstration. Having heard about this planned rehearsal, a group of Danish apprentices, possibly instigated by the Danish-minded Slesvig politician and agitator Laurids Skau, turned to sabotage by song, as reported in the *Itzehoe Wochenblatt*: “Am Nachmittage des 20. August also verließ von allen drei Schiffswerften eine Anzahl Lehrlinge ihre Arbeit, vereinigten sich mit einigen Handwerksgesellen, wurden von unbekannter Hand sämmtlich mit Dänischen Liederbüchern und Cocarden versehen, schlichen sich, mit einer Danebrogfahne an der Spitze, hinter den Gärten auf Umwegen um die Stadt nach dem Orte hin, wo die Liedertafel singen wollte; da hier aber keine Liedertafel sang, stimmten sie ihre Dänischen Lieder an, und begaben sich wieder auf Umwegen nach der Schiffbrücke, begleitet von dem Polizeimeister, der sie beim Eingange in die Stadt mit dem Polizeidiener empfing, um Ruhestörungen zu verhüten.“ (quoted from Unverhau, p. 235).

## Political Songs in the German Singers Movement

In the German singers' movement of the 19<sup>th</sup> century, two categories of political songs can be distinguished that played a major role from the 1820s onwards. First, there is a relatively small number of songs that became pan-German hymns and symbols of the overall national movement aiming at a unification of the numerous smaller and larger territories into one German state. In the first half of the century, the most popular of such hymns was Ernst Moritz Arndt's *Was ist des Deutschen Vaterland?*, written in 1813 in the context of the Napoleonic Wars.<sup>6</sup>

1. Was ist des Teutschen Vaterland?  
Ist's Preußenland, ist's Schwabenland?  
Ist's wo am Rhein die Rebe blüht?  
Ist's wo am Belt die Möwe zieht?  
O nein, nein, nein!  
Sein Vaterland muß größer sein.

2. Was ist des Teutschen Vaterland?  
Ist's Baierland? Ist's Steierland?  
Ist's wo des Marsen Rind sich streckt?  
Ist's wo der Märker Eisen reckt?  
O nein, nein, nein!  
Sein Vaterland muß größer sein.

3. Was ist des Teutschen Vaterland?  
Ist's Pommerland, Westfalenland?  
Ist's wo der Sand der Dünen weht?  
Ist's wo die Donau brausend geht?  
O nein, nein, nein!  
Sein Vaterland muß größer sein.

---

<sup>6</sup> Quoted from: Uli Otto / Eginhard König, "Ich hatt' einen Kameraden..." *Militär und Kriege in historisch-politischen Liedern in den Jahren von 1740 bis 1914*, Regensburg, 1999, p. 691f. The first musical setting of this hymn, first performed in 1815, did not become popular. In the later setting of Gustav Reichardt (1825), though, the song became so famous that it was considered the "secret German hymn" for many decades in the 19<sup>th</sup> century. In his partly through-composed setting, Reichardt left out the stanzas 6, 8, and 9 of the original poem. Thus, the most political stanzas, referring to the events of the Wars of Liberation (stanza 6 and 8) were not sung in the famous version that spread over all German territories.

4. Was ist des Deutschen Vaterland?  
So nenne mir das große Land!  
Ist's Land der Schweizer? Ist's Tyrol?  
Das Land und Volk gefiel mir wohl;  
Doch nein, nein, nein!  
Sein Vaterland muß größer sein.

5. Was ist des Teutschen Vaterland?  
So nenne mir das große Land!  
Gewiß es ist das Oesterreich,  
An Ehren und an Siegen reich?  
O nein, nein, nein!  
Sein Vaterland muß größer sein.

6. Was ist des Teutschen Vaterland?  
So nenne mir das große Land!  
Ist's was der Fürsten Trug zerklaut?  
Vom Kaiser und vom Reich geraubt?  
O nein, nein, nein!  
Sein Vaterland muß größer sein.

7. Was ist des Teutschen Vaterland?  
So nenne endlich mir das Land!  
So weit die teutsche Zunge klingt  
Und Gott im Himmel Lieder singt,  
Das soll es seyn!  
Das, wackrer Teutscher, nenne dein!

8. Das ist des Teutschen Vaterland,  
Wo Eide schwört der Druck der Hand,  
Wo Treue hell vom Auge blitzt,  
Und Liebe warm im Herzen sitzt –  
Das soll es seyn!  
Das, wackrer Teutscher, nenne dein!

9. Das ist des Teutschen Vaterland,  
Wo Zorn vertilgt den wälschen Tand,  
Wo jeder Franzmann heißet Feind,  
Wo jeder Deutsche heißet Freund –  
Das soll es seyn!  
Das ganze Teutschland soll es seyn!

10. Das ganze Teutschland soll es seyn!  
O Gott vom Himmel, sieh darein!  
Und gieb uns rechten teutschen Muth,  
Daß wir es lieben treu und gut.  
Das soll es seyn!  
Das ganze Teutschland soll es seyn!

Corresponding to the character of the early national movement, this hymn does not express the desire for a political and thus territorial unification. Rather, it shows in persuasive words – and with a self-confident, march-like melody – that Germany is a *cultural* nation: the borderlines of “des Deutschen Vaterland” are drawn according to linguistic borderlines.<sup>7</sup> Thus, in accordance with Herder’s concept, the German nation is a nation of the German language and thus of the German culture – but not necessarily a political nation that comprises all German-speaking territories in one state.

Ernst Moritz Arndt’s song was the most popular expression of early German nationalism. The sources for the rise of the singers’ movement in Slesvig and Holstein make clear that it was a must for all singers’ festivals and also on other, politically motivated occasions to sing this hymn at an emotionally charged moment (preferably at the end of speeches). Of course, *Was ist des Deutschen Vaterland?* was suppressed by the Danish authorities after 1851 – and indeed, it generally does not play a prominent role after the disillusionment of 1848/49: the disappointment about the failure of the Nationalversammlung to constitute a German political nation was too deep. To the ears of a German nationalist, this popular song must have sounded like bitter irony after 1849 – and even more to the national-minded Germans in Slesvig, who felt betrayed by their fellow Germans (above all the Prussians) after the defeat of 1851. Indeed, this disappointment was expressed in song, as will be shown below.

This first category of political songs, the pan-German songs, of course received an enormous boost after the foundation of the German Reich in 1871. The repertory varied according to the political situation: the programmes of local and regional festivities in Slesvig-Holstein and other territories unfailingly feature the Emperor’s hymn, *Heil dir im Siegerkranz*. In second place, especially in the more southern regions, figures *Die Wacht am Rhein*, which is aggressively pointed against France. Thirdly, there is the later national hymn with the words by Hoffmann von Fallersleben, *Deutschland, Deutschland über alles*, which – in contrast to today – would of course be sung starting with its first stanza.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> The penultimate stanza with its invectives against the French, though, has a clearly political and therefore also potentially territorial character.

<sup>8</sup> Here again, the change of the national movement can be observed within a song: when Hoffmann von Fallersleben wrote this hymn in 1841, the initial line “Deutschland, Deutschland über alles” was not written in a chauvinist sense, but it was meant as an exhortation to put the German (cultural) nation above all political differences between the individual territories. After 1871, the meaning of this line was increasingly distorted, as can be seen in an English translation which puts it “Germany above all nations”, indicating an unmistakable national chauvinism. Thus, it was out of question after 1945 to return to this stanza for a

However, with regard to music and nationalism in the Northern countries, the second category of political songs in Slesvig-Holstein is of much greater interest, and it is this category to which this essay is dedicated. Of much greater impact to a politically sensitized population in the duchies of Slesvig and Holstein were the *regional* songs expressing needs specific to the immediate political situation. We have countless songs written for the cause of Slesvig and Holstein in the 1840s to 60s, offering a broad spectrum from national self-confidence, mocking derision of the Danish, bitter mourning between 1851 and 1864 and blaring triumph after the final victory – and there are not a few names of well-known and highly appreciated German poets who contributed to this genre of Schleswig-Holstein-Lieder.<sup>9</sup>

Equal to none, of course, is the Schleswig-Holstein-Lied with the text by Matthäus Friedrich Chemnitz and the melody by Carl Gottlieb Bellmann, whose first performance at the singers' festival in Slesvig in 1844 has become a sort of regional founding myth for the national movement in the two duchies.<sup>10</sup>

---

German national hymn. The famous 1952 correspondence between the federal president Theodor Heuss and the first federal chancellor, Konrad Adenauer, determined that Hoffmann von Fallersleben's hymn on the melody by Joseph Haydn was retained as national hymn, but that on official state occasions, only the third stanza (opening with the democratic ideals "Einigkeit und Recht und Freiheit für das deutsche Vaterland") was sung. There has never been a parliamentary decision about today's hymn, though, and in contrast to other nations, it is not mentioned in the Constitution. – An extensive overview about this hymn's history is offered by Hans Hattenhauer, *Deutsche Nationalsymbole. Geschichte und Bedeutung*, Munich, <sup>4</sup>2006, pp. 67–109.

<sup>9</sup> To name just the poets best known today: Theodor Storm, Emanuel Geibel, Friedrich Hebbel, August Hoffmann von Fallersleben, Friedrich Rückert, Klaus Groth.

<sup>10</sup> Although tinged by national socialist ideology, the best study on the origin and the reception of the Schleswig-Holstein-Lied is still Adolf Moll's *Das Schleswig-Holstein-Lied als Mittelpunkt der Heimatlieder im Befreiungskampf des Landes von dänischer Bedrückung. Eine Würdigung von Wort und Ton*, Hamburg, 1936 (= Festschrift für die Einweihung der Chemnitz-Gedenktafel in Altona zur Erinnerung an die 88. Wiederkehr der Erhebung Schleswig-Holsteins am 24. März 1848). The more recent collection of essays *Schleswig-Holsteins Lied und Farben im Wandel der Zeiten* (cf. note 1) offers important aspects from a socio-musicological and historical point of view, yet a coherent and differentiated study of the history of this important national hymn is still missing. A concise summary of the hymn's history is offered by Kurt Jürgensen, *Slesvig-Holsten-sangen*, in: *Sønderjysk Månedsskrift* 70, 1994, pp. 125–131.



Männerchor. Lied an Schleswig-Holstein.  
 Mit Kraft und Feuer. Chemnitz. Bellmann.

1. Schleswig-Holstein, meer-um-schlun-gen, deut-scher Sit-ke ho-he Wacht! Wah-re Treu, was schwer a-  
 run-gen, bis ein schön-ra Mor-gen Ptag! Schleswig-Hol-stein, stam-ver-wandt, wan-ke nicht mein  
 ff allgemeiner Chor. Va-ter-land! Schleswig-Hol-stein, stam-ver-wandt, wan-ke nicht mein Va-ter-Land!

1: Schleswig-Holstein-Lied with melody, quoted from Moll, p. 39

Within a few weeks, this hymn was known everywhere in Slesvig-Holstein. Typical of a political song, it quickly assumed multiple functions: as a political slogan, a sign of recognition, a creed, and even as a sharp weapon.<sup>11</sup> In fact, the history of Slesvig-Holstein from the 1840s to the present could be traced through the history and the German-Danish reception of this famous hymn. Another study, though, could be written on its countless contrafacta, travesties and parodies. Like the political slogan “up ewig ungedeeft”, the opening line “Schleswig-Holstein, meerumschlungen” has remained ubiquitous in Slesvig-Holstein up to today – but, due to its musical underlay, it has become etched even deeper in the thoughts and emotions of the population. Thus, the Schleswig-Holstein-Lied has turned into one of the songs that have become a nucleus for political, social, religious, and satirical statements. In some cases such musico-textual nuclei even span centuries, like the vernacular Easter hymn *Christ ist erstanden*, that has been sung in Easter services from the 11<sup>th</sup> century onwards, but also had its anti-papal and political versions in the 15<sup>th</sup> century.<sup>12</sup> *Schleswig-Holstein, meerumschlungen*, with its exhortative musical opening

<sup>11</sup> Cf. Heinrich W. Schwab, “Politisch Lied – ein garstig Lied”, in: *Schleswig-Holsteins Lied und Farben im Wandel der Zeiten* (as in note 1), pp. 13–26, here p. 22.

<sup>12</sup> In 1414 it was sung as “Chist ist erstanden, Bapst Johannes ist uß den landen, deß sollen wir alle fro sein, das wir des böswichts los sein” to celebrate the deposition of Pope John; another political version has been handed down from Basle in 1476. Cf. Dietmar Sauermann, “Das historisch-politische Lied”, in: *Handbuch des Volksliedes I: Die Gattungen des Volksliedes*, ed.s Rolf W. Brednich, Lutz Röhrich, Wolfgang Suppan, Munich 1973, p. 297.

modelled on the Marseillaise, has lent itself to countless other versions, according to the needs of whichever side. The first parodies are overtly political, referring to the hopes and then to the disappointment of the German-minded population of Slesvig in the course of the First Slesvig War (1848–1851):

**Lied zum Ausmarsch der Altonaer Freiwilligen, am 30. März 1848**<sup>13</sup>

Nach so vielen düstern Tagen  
Brach ein heller endlich an,  
Frisch voran jetzt ohne Zagen,  
Männer auf der Ehre Bahn.  
Schleswig-Holstein stammverwandt,  
Bald bist du ein freies Land.

Nicht für Fürsten gilt das Leben,  
Nein, für unsern freien Herd,  
Und es ist das deutsche Streben  
Jedes große Opfer wert.  
Schleswig-Holstein stammverwandt,  
Bald bist du ein freies Land.

Uns auch wird es herrlich tagen  
Nach so mancher düstern Nacht,  
Brüder, freudig, ohne Zagen  
Ziehn wir fort in Kampf und Schlacht!  
Schleswig-Holstein stammverwandt,  
Bleibe ewig freies Land!

**1848/49 (in the course of the war):**<sup>14</sup>

Schleswig-Holstein, meerumschlungen,  
Deutscher Sitte hohe Wacht,  
Nimm vor deutschen Professoren,  
Schleswig-Holstein, dich in Acht!

**1848/49 (after the armistice of Malmö):**<sup>15</sup>

Schleswig-Holstein, meerumschlungen  
sangen sie am Main und Rhein:  
Werden, die es mitgesungen,  
Jetzt auch mit im Kampfe sein?  
Nein, verlassen und verkannt  
Ist das meerumschlungne Land.

---

<sup>13</sup> Quoted from Moll, p. 11f.

<sup>14</sup> Quoted from Moll, p. 15.

<sup>15</sup> Quoted from Schwab, p. 22.

The first parody is full of enthusiasm, encouraging the men from Altona to fight not for princes but for their own homesteads and a free Schleswig-Holstein. The second parody still leaves some room for hope, warning though not to trust the “professors” in the Nationalversammlung who decided about the military support sent up north. The third parody finally expresses the bitter disappointment and the feeling of having been betrayed and isolated after the armistice of Malmö.

In contrast, another parody of *Schleswig-Holstein, meerumschlungen* is a hymn of triumph and confidence. On 5<sup>th</sup> April, 1849, two Danish battleships entered Eckernförde Bay and threatened to destroy the town of Eckernförde if it did not surrender voluntarily. Although clearly outmatched, the German troops took up the battle – and won. The most memorable event of that day was the (unintended) explosion of the conquered battleship *Christian VIII.* in the evening. In the local history of Eckernförde, April 5<sup>th</sup> became “der Tag von Eckernförde”, a day of triumph that was celebrated in Eckernförde every year for decades to come.<sup>16</sup> Among other occasional poetry and songs, there is a parody of the Schleswig-Holstein-Lied in the municipal archive of Eckernförde, a ballad-like song describing the events of April 5<sup>th</sup> in detail:<sup>17</sup>

#### **Die Schlacht bei Eckernförde (Am 5. April 1849)**

Eckernförde hoch! Ihr Brüder!  
Deutschlands Fahne hat gesiegt,  
Dänemark, es liegt danieder,  
Und der Doppeladler fliegt!  
*Christian und Gefion*  
Ihr lauft uns nicht mehr davon!

Auf ihr Brüder! laßt uns singen,  
Wie es sich begeben hat,  
Wie wir ihre Schiffe fingen  
Bei der Eckernförder Stadt.  
Auf Kanonen! brummet schön  
Jetzt zu unserm Siegsgetön!

---

<sup>16</sup> Cf. Michael Salewski, *Eckernförde, 5. April 1849. Zur Geistesgeschichte eines “Tags“*, in: *ibid.*, Die Deutschen und die See. Studien zur deutschen Marinegeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts, Teil II, Stuttgart, 2002 (= Historische Mitteilungen der Ranke-Gesellschaft. Beihefte 45), pp. 29–50.

<sup>17</sup> The parody was first published in the Kieler Correspondenzblatt on 19<sup>th</sup> April, 1849; it is here quoted from the print *Zur 50jährigen Jubelfeier des Sieges bei Eckernförde gewidmet vom Schummerabend-Club Rathskeller. Eckernförde, den 5. April 1899* (Stadtarchiv Eckernförde: Bestand 5, 2.24). Most of the material on the “Tag von Eckernförde” found in the Stadtarchiv Eckernförde stems from the 50<sup>th</sup> anniversary in 1899, which was celebrated with great circumstance. In fact, there was a voluminous Festschrift published in Eckernförde in that year, which assembles most of the poetry written on the military event in the past decades: *Der Tag von Eckernförde in Dichterwort. Original-Beiträge vaterländischer Schriftsteller*, ed. by Wilhelm Spethmann, Eckernförde, 1899 (Stadtarchiv Eckernförde: Handbibliothek 01.0.59 or Bestand 5, 2.24). My thanks to Dr. Uwe Beitz from the Stadtarchiv Eckernförde for giving me access to these materials.

Früh an einem Donnerstage,  
An dem fünften Tag April  
Zog gleich einem Wetterschlage  
An die dänische Flottill'.  
Vorn der große *Christian*  
Und fünf kleine hinten dran.

„Nun, Schleswiger, sollt ihr spüren,“  
Sprach der Dänen Admiral,  
„Was wir jetzt für Bomben führen  
Und Kanonen ohne Zahl,  
Eure Lumpen-Batterie'n  
Schieß' ich alle kurz und klein.“

Horcht, wie die Kanonen brummen,  
Schlag auf Schlag und Blitz auf Blitz,  
Aber du sollst nicht verstummen  
Braves deutsches Reichsgeschütz.  
Sind es jetzt auch nur acht Stück,  
Allen Kühnen blüht das Glück.

Dorten auf der Norderschanze  
Steht Herr Jungmann, Schleswigs Held,  
Und Herr Preuß' im blut'gen Tanze  
Steht im Süden auf dem Feld.  
Und sie zielen Schuß auf Schuß,  
Daß der Feind erbleichen muß.

Ha, wie ward so heiß gestritten  
In dem schönen Ehrenstrauß.  
Sieh, drei Dampfer arg beschnitten  
Brechen aus dem Hafen aus,  
Und die kleine Segelbrigg  
Zieht sich schleunig auch zurück.

Und Herr Paludan, der Däne,  
Schickt jetzt Boten an das Land,  
Er zeigt uns nicht mehr die Zähne,  
*Christian* sitzt auf dem Sand;  
Zu zwei Stunden Waffenfrist  
Paludan erbötig ist.

Und kaum ist sie angenommen,  
Da schreit plötzlich Mann für Mann:  
Brüder! seht, zur Hülff' dort kommen  
Nassaus tapfre Brummer an;  
Habt in Wiesbad' ihr gedacht  
Je an eine Wasserschlacht?

Seid willkommen, Kameraden!  
Deutsche Brüder von dem Rhein,  
Hier sind Schleswigs Feldsoldaten  
Und von Reuß – Greiz – Lobenstein.  
Und ein tapfrer deutscher Mann,  
Ernst von Gotha, führt uns an.

Und auf's Neue kracht das Feuer,  
Mit dem *Christian* geht's zum Schluß,  
*Gefion* kriegt in das Steuer  
Von den Deutschen Schuß auf Schuß;  
*Christian* und *Gefion*,  
Ihr kommt heut' nicht mehr davon.

Als der Sonne Glanz erblichen,  
Blich der Dänen Hoffungsstern.  
Ihre Segel sind gestrichen  
Und die Dampfer weit und fern,  
Und an Gothas Herzog gab  
Paludan den Degen ab.

Aber weh! an *Christians* Borde  
Lodert jetzt ein wilder Brand,  
Und es nimmt an selbem Orte  
Bald die Flamme überhand;  
Alle schreien Mann für Mann:  
„Rette, wer sich retten kann!“

Aber ach! zu bald in Trümmern  
Fliegt der *Christian* weit und breit,  
Das, ihr Herren! soll euch kümmern,  
Die ihr eifrig bliest zum Streit.  
Von dem harten Missgeschick  
Wendet man den Trauerblick.

Nun, ihr tapfern deutschen Krieger,  
Auf und schießt Victoria!  
Denn es liegt für euch als Sieger  
Klärlich der Beweis jetzt da,  
*Daß der Hund*, so siehet man,  
*Auch den Fisch wohl beißen kann.*

Auf, ihr tapfern Kameraden!  
Ruft es durch ganz Deutschland laut:  
Rüstig sei von allen Staaten  
An der Flotte neu gebaut;  
Denn der Dänenkönig gab  
Selber einen Beitrag ab.

Tapfre Bayern, Preußen, Schwaben,  
Ihr von Weser, Elb' und Rhein,  
Alle wie sie Namen haben,  
Stehet fest im Hochverein!  
Schleswig-Holstein stammverwandt  
Traut auf eure starke Hand.

This extensive ballad is not the most interesting parody of the Schleswig-Holstein-Lied, though. There was a certain trend in the 1840s to 60s to write German songs with a pseudo-Danish accent, mocking the faulty pronunciation and, by so doing, the supposed narrow-mindedness and stupidity of the Danish. Thus, *Schleswig-Holstein, meerumschlungen* was turned into a mock-song against the Danish, *Slesvig-Holstein, gjern verslungen*:<sup>18</sup>

#### **Sleswig-Holsteen gjern verslungen: Ein gans neue dänske Nasionallied (1846)**

Sleswig-Holsteen gjern verslungen  
Har vi dig med danske Macht;  
Men det er uns nicht gelungen,  
Un vi blive ausgelacht.  
Sleswig-Holsteen stammverwandt,  
Bitte, blive danske Land.

---

<sup>18</sup> Printed in: *Freiheitsklänge an und aus Schleswig-Holstein*, Neustadt, 1846, p. 5f; here quoted from Unverhau, p. 192f.

Sei nicht wild, som Brandungstosen,  
Mak doch nich son stärk Geshrei,  
Kom su uns, sum skjönen großen  
Danske Kongereich herbei.  
Sleswig-Holsteen stammverwandt,  
Du bis gut for unser Land.

Kom su uns, di wakre Jüten,  
Die so mächtig an dich kläbt;  
Un wir wolle dich behüten,  
Daß du nich su lecker lebt.  
Sleswig-Holsteen stammverwandt,  
Fülle unsre leere Hand.

Stark makst du uns armen Swachen  
Denn wir hätten nichts su kaun,  
Wenn du nicht die sjönen Sachen  
Thätst auf deine Kornfeld baun.  
Sleswig-Holsteen stammverwandt,  
O! dein Korn is uns bekannt.

Was du niemals ikke träumet,  
Sleswig-Holsteen stammverwandt;  
Komm, nu ikke lang gesäumet,  
Sik, jeg biet dig meine Hand.  
Sleswig-Holsteen stammverwandt,  
Kriegst auch Ord'n von Elefant.

Du har jo son skjöne Marken  
Nimm des ikke so genau,  
Du har skjöne Sviin og Farken,  
Komm su uns geswind un gau.  
Sleswig-Holsteen stammverwandt,  
Ellers kom vi vun Verstand.

Willst du ikke, Doppeleicher?  
Nu jeg giver ikke nach.  
Men des er ferfluchte Streicher  
Med de deutsche Bundestag.  
Sleswig-Holsteen stammverwandt,  
Lebe wohl du fette Land.

In fact, this parody of the Schleswig-Holstein-Lied is one of the wittiest both with respect to phonetic detail and to the derisive characterization of the Danish. For the most part, the writer alternates in quick succession between Danish and German phrases or words. In many places, he mocks the Danish pronunciation of German, like the common

substitution of the German “z” for voiceless “s” (zu => su). Even more interesting than the phonetic aspects, though, are the semantics of this song. The lyrical narrator is a Danishman representing all of Denmark, who dreams of “devouring” the fertile lands of Slesvig and Holstein. The duchies – presented as a single entity according to the hyphenated opening “Slesvig-Holstein” – are addressed personally, so that a one-sided dialogue develops in seven stanzas, revealing the character and the changing emotions of the speaker. Basically, the fictitious Danishman and thus the Danish altogether are depicted as weak, sulky, and resentful – having failed to conquer the rich and strong duchies, they are in an inferior position, mocked by others and pleading Slesvig-Holstein to join Denmark voluntarily. The only incentive poor and weak Denmark has to offer is the bestowal of the Elephant Order – a ridiculous counterpart for the riches of Slesvig-Holstein. In fact, this opposition of poor and rich has a sound political background, since it has to be seen in the context of the “pregravation” reproach, i.e. the suspicion that the fertile duchies had been systematically exploited by the Danish Kingdom since the state bankrupt of 1813.<sup>19</sup> This reproach had been intentionally revived and strengthened by the German political agitators since the 1840s. *Slesvig-Holsteen, gjern verslungen* turns it into a musico-poetical manifestation, and the final stanza clearly shows the course with which the German-minded party hoped to part from Denmark.

Satirical political songs enjoyed great popularity in Slesvig and Holstein from the 1840s to the 1860s. The national-socialist-minded author Adolf Moll, writing on the Schleswig-Holstein-Lied in 1936, puts it as follows:

The Danish, who had shown themselves to our forefathers as untrustworthy and territorially covetous neighbours, were opposed in literature with mocking songs of all kinds. The sound wit of the Slesvig-Holsteiners gave vent in popular songs and ditties...<sup>20</sup>

It would certainly be incorrect to reserve “the sound wit” for the Slesvig-Holsteiners only – political satires and parodies exist in all regions and countries. As contrafacta of popular songs, they proved an ideal vehicle to give expression to feelings of injustice, to show the intellectual inferiority of the opponent, and especially to mock those in power. Political cabaret lives on this function, and many a mocking song has cost the singer’s life under conditions of a totalitarian regime.

It has become a commonplace in the literature on the national movement in Slesvig and Holstein to point out that political speeches and publications could be oppressed by the Danish authorities, but not the singing of songs.<sup>21</sup> After 1864, we find reversed instances

---

<sup>19</sup> Cf. Unverhau, pp. 313–315, and, with respect to this song, p. 191f.

<sup>20</sup> “Den Dänen, die sich unseren Voreltern nur als rechtsbrüchige und ländergierige Nachbarn gezeigt hatten, rückte man in der Dichtkunst auch noch durch Spottlieder aller Art zu Leibe. Der gesunde Mutterwitz der Schleswig-Holsteiner fand seinen Niederschlag in volkstümlichen Liedern und Gassenhauern...” (Moll, p. 15).

<sup>21</sup> Cf. the anecdote of street-boys singing the Schleswig-Holstein-Lied at the entry of King Christian in 1845, quoted by Schwab, p. 22f.



with the suppression and courageous demonstration of Danish national symbols in now German Slesvig.<sup>22</sup>

After the defeat of 1851, the Slesvig-Holsteiners developed a number of strategies to express their national consciousness under Danish rule. The singing of the Schleswig-Holstein-Lied was officially forbidden by the authorities – and thus, it became the secret hymn of hope and a token of resistance to the German-minded Slesvig-Holsteiners. Children were paid to sing the hymn and other mocking songs to adults – if they were caught by the police, the parents had to pay a dollar.<sup>23</sup> The punishment for adults was much more severe, but they, too, found their ways to sing the hymn: up to the 1880s, the text was frequently sung to the melody of the lovesong *In Mirtylls zerfall'ner Hütte* – a light, lilting triple-time melody, often used to waltz.<sup>24</sup>

*Das Schleswig-Holstein-Lied*  
nach der Melodie: *In Mirtylls zerfall'ner Hütte.* *Volkslied.*

1. Schles-wig-Hol-stein, meer-rum-schlun-gen, deut-sche Sit-te,  
ho-he Wacht. Wah-re freu, was schwer er-rum-gen,  
bis ein schön'rer Mor-gen tagt! Schles-wig-Hol-stein,  
stamm-ver-wandt, wan-ke nicht, mein Va-ter-land,  
Schles-wig-Hol-stein, stamm-ver-wandt, wan-ke  
nicht, mein Va-ter-land.

2: The Schleswig-Holstein-Lied on the triple-time melody of the love song *In Mirtylls zerfall'ner Hütte*, quoted from Moll, p. 64

<sup>22</sup> Cf. Adriansen (1995), pp. 29–33.

<sup>23</sup> Moll, S. 62.

<sup>24</sup> Moll, S. 63. Adolf Moll describes how, as a child in the 1880s, he was taught the Schleswig-Holstein-Lied with this melody; only much later did he and his friends come to know the original melody by Bellmann.

The flowing triple-time melody has quite another character than the original melody composed by the Slesvig cantor Carl Gottlieb Bellmann. In the literature on the Schleswig-Holstein-Lied, the strong, confident character of Bellmann's melody is frequently emphasized, corresponding to the hymn to the Marseillaise.<sup>25</sup> In contrast, the triple metre of the love song turns the hymn into a new song: a gentle homage to Slesvig and Holstein, not the "Schutz- und Trutzlied", the warlike song of resistance and national claims which the original Bellmann version is described as in contemporary sources. But exactly with this change, the triple time melody was the perfect camouflage for the forbidden Slesvig-Holstein hymn.

Another song that meant an extra income for German children was the Lion's song, *Der Löwe tot*, referring to the famous statue of the Istedløv (the Idstedt Lion), which was erected at the Flensburg cemetery in 1862 in remembrance of the Danish victory in the Battle of Idstedt.<sup>26</sup>



3: The Idstedt Lion on Flensburg Cemetery, taken from: Adriansen, *Der Idstedt-Löwe* (cf. note 27), p. 90

In the night of 22<sup>nd</sup> February 1864, right after the Danish surrender of Flensburg in the Second Slesvig War, a few men from the Slesvig town of Altona tried to destroy the

---

<sup>25</sup> Moll, S. 38f; Heinrich W. Schwab, p. 19–22.

<sup>26</sup> The Idstedt Lion has become one of the most prominent Danish national symbols, calling for public attention up to today. Cf. *Der Idstedt-Löwe. Ein nationales Denkmal und sein Schicksal* (Danish Version: *Istedløven. Et nationalt monument og dets skæbne*), ed. by Mikkelberg, Hattstedt and the Sydslesvigs Museumsforening, Herning, 1993.

provocative memorial, but they only succeeded in wrenching off the tail of the enormous statue.<sup>27</sup> A few years after the war, the memorial was taken to Berlin upon the wish of the Prussian King. In fact, the chancellor Bismarck – a politician of greatest diplomatic skills – did all to prevent the lion's removal from Flensburg in order to avoid unnecessarily provoking the Danish. But in vain: the German-minded population of Flensburg and Slesvig had already taken heed that the lion, token of their humiliation in the period between the wars, would disappear – a palpable victory over their Danish neighbours, which was accompanied by a song of incisive mockery:<sup>28</sup>

**Die Löve sie sind död (1864)**

**Den tappere Christian Sörensen's Klage-Lied fon Gammel Sören Sörensen**

Melody: Den tapre Landsoldat

Die Teufel ihm ist los!  
Die Unglück sie sind groß!  
Die Oesterrich und Preuß,  
Sie kommen zugereist.  
Und haben fon den Dannewerk nach Düppel uns gesmeißt,  
Die stakkels Löv' in Flensburg, sie sind nun nicht mehr ganß  
Und wir behalt von Sleswig niks als die Löveswanß.  
O Satans Angst og Nöd,  
Die Löve sie sind död.  
O weh! O weh! O weh!

Und unsern Kämpehoi,  
Den reißt sie aug enswei,  
Wir sol es niks mehr sjaun,  
Was Klewing hat gehaun,  
Und was den tappre danske Folk in seine Stolß erbaun:  
Den heele Flensborgs Kerkhof die bleiben so spoleert,  
For die den tüske Röverpack for garniks sich sjaneert.  
O Satans Angst og Nöd,  
Die Löve sie sind död.  
O weh! O weh! O weh!

---

<sup>27</sup> Cf. the description of this event in Inge Adriansen, *Der Idstedt-Löwe – ein nationales Monument mit wechselndem Symbolwert*, in: *Der Idstedt-Löwe* (cf. note 27), p. 81–117, here pp. 98–100.

<sup>28</sup> Quoted from Inge Adriansen, *Løveviser*, in: *Istedløven* (as in note 26), pp. 139–151, here pp. 142–145 (taken from Heinrich R. Ferber, *Der Flensburger Löwe im Hamburger Volkslied*, in: *Mitteilungen für Hamburgische Geschichte* 7, 1889-1901, p. 114). A short version of the song was printed less than three weeks after the nightly adventure on Flensburg cemetery in the satirical paper *Hamburger Wespen* No. 11, 1864, p. 1 (11<sup>th</sup> March, 1864).

Hans Klewing sidßt und weint,  
Mit Duseberg foreint,  
Die Folk daß Löv' gemagt,  
Die bleiben Angst und swag,  
Und ziehen gjern die Tappere zu Düppelstelling nag.  
Den Löve sie gereiset zu Tüsklands Hohn og Sjand,  
Den muß nun selber reisen hin zu die túske Land.  
O Satans Angst og Nöd,  
Die Löve sie sind död.  
O weh! O weh! O weh!

Sie hat ihm ganz zerstört,  
Forsjrechlig ruineert,  
Ihm hat jaa nigt gebeißt,  
Die Túske nigt gespeißt,  
Ihm hat nigt ein Preußer oder Oesterrich zerreißt.  
Die Altona Lorensen zerreiß die stakkels Leu,  
Und für und mach Medaillier flagt sie ihm ganß enßwei,  
O Satans Angst og Nöd,  
Die Löve sie sind död.  
O weh! O weh! O weh!

Ihm konnte nigt entfliehn,  
Rigt hin zu Düppel ziehn.  
Wie sie ihm abgenomm,  
Da dödet han saa fromm,  
Sein sterbend Auge sagt: farwell ig niks mehr wiederkomm.  
Hatt wir geslagen Tüskerne bei Dannewerken ja,  
So stund die stakkels Löve noch auf die Sokkel da.  
O Satans Angst og Nöd,  
Die Löve sie sind död.  
O weh! O weh! O weh!

Auf's Neu beginnt die Krieg,  
Und werd wir aug besiegt,  
Und sjeßt sie mir aug todt,  
Das hat noch keine Noth,  
Im himmel speiß ig Lapskau und aug Buchweidßgrüs und Brod,  
Von Himmel kommt kein Oesterrich und aug kein Preuß hinein,  
Da ssidßt das tappre Landsoldat mit Löven ganß allein.  
O Satans Angst og Nöd,  
Die Löve sie sind död.  
O weh! O weh! O weh!

Hat wir aug Wir gekricht,  
Das sjaden uns noch nigt,  
Mußt wir aug retireern,  
Das mag uns nicht sjaneern,  
Den Tüske muß den Tapperkeit von danske Folk doch leern.  
Und England hjlft uns sigger, sie halt ja stets parat,  
Swar sjickt sie nigt sein Flotte, men sie sjickt uns guten Rath.  
Men Satans Angst og Nöd,  
Aug Englands Löv sind död.  
O weh! O weh! O weh!

Hat sie genommen Als,  
Aug Fühnen allenfalls,  
Iß wir noch niks besiegt,  
Wir stehen fest in Krieg,  
Rolf Krake soll ihm ßeigen das wir nie nigt unterliegt;  
„Wir geht nach Kopenhagen“, sagt sie, „das ist uns Spaß!“  
Men das ist saa mein stakkels Sjael' nigt leicht und thuen das.  
Men Satans Angst og Nöd,  
Rolf Krake sein aug död.  
O weh! O weh! O weh!

In mig den Onde flöt,  
Und Satan in mich kräht,  
Und Fanden flag und klopp  
Mein arme stakkels Kropp,  
Und blidß und donner in mein Leib und meine danske Kopp;  
Und Trollen soll forßehren mig ganß fon Kopp zu Fuß,  
Und reiß und breck und knick in mir biß zu mig Djievel knuus;  
O Satans Angst og Nöd,  
Die Löve sie sind död.  
O weh! O weh! O weh!

Den Lied den sie gehört!  
Fon Löve das zerstört,  
Und die so sjön erdacht,  
In tüske Vers gebracht,  
Den hat den tapper gammel Søren Sørensen gemagt;  
Men dafor sie gemagt ihm, in schlechte tüske Sprog,  
Kricht han fon Kongens Majestedt den stolße Dannebrog;  
Men Satans Angst og Nöd,  
Die Löve sie bleibt död.  
O weh! O weh! O weh!

The most provoking aspect of this song, though, are less the words than the melody: the lion's song was sung to the melody of *Den tappere Landsoldat* – not only the favorite song of the Danish soldiers, but an important national symbol of the First Slesvig War deeply etched in the minds of the Danish population.<sup>29</sup> Once used by the Danish soldiers to provoke the German inhabitants of Slesvig under Danish rule,<sup>30</sup> the lion's song now turned the tables by furnishing this Danish national song with anti-Danish German words. The mockery against the Danish is incisive, insisting on their supposed rustic naivety and stupidity, their military inferiority, and their isolation among the European nations. Indeed, the song became extremely popular in the duchy of Schleswig and in Hamburg right after the war – it was sung everywhere on the streets, and the clause “Die Löve, sie sind död” quickly became common usage to express the irreversible defeat of the Danish Kingdom.<sup>31</sup>

To return to parodies of popular German songs, two more examples from 1846 and 1864 will conclude this essay. It was inevitable that the highly popular Arndt song *Was ist des Deutschen Vaterland?* obtained its own Slesvig-Holstein version with the rise of the national movement. While the German fatherland is extended to the large territory of the German linguistic area in Arndt's original, the Danish fatherland is given a clear southern border in this Low German parody:<sup>32</sup>

#### **Wat is den Dän sin Vaaderland? (1846)**

Wat is den Dän sin Vaaderland?  
 Is't Schleswig-Holsteen stammverwandt?  
 Sind dat all' dän'sch Provinzia  
 Von Skagen bet na Altona?  
 O hol di jonich, jonich op,  
 Sin Vaderland is höger op!

Wat is den Dän sin Vaaderland?  
 Is't Kiel dar an den Ostseestrand,  
 Wo dän'sch dat Chor wärd commandeert  
 Un doch up dütsch den Säbel föhrt?  
 O hol di jonich, jonich op,  
 Sin Vaderland is höger op! [...]

---

<sup>29</sup> Cf. Adriansen (2003), vol. 2, chapter “‘Ånden fra '48: Den tapre Landsoldat og Den lille Hornblæser“ (pp. 217–244).

<sup>30</sup> Ibid., p. 229f.

<sup>31</sup> Adriansen, *Løveviser*, p. 142.

<sup>32</sup> The song was published in *Freiheitsklänge an und aus Schleswig-Holstein, in zwanglosen Heften. I. Heft*, Neustadt, 1846, p. 9f. Here quoted from: Otto / König (as in note 6), p. 506f.

Wat is den Dän sin Vaaderland?  
Von Königsau den Söderstrand,  
De Jütland erst von Schleswig trennt?  
Wo man den König Herzog nennt?  
O hol di jonich, jonich op,  
Sin Vaderland is höger op! [...]

Wat is den Dän sin Vaaderland?  
So nenn' doch endlich mi dat Land,  
Wat immer höger ropper geiht,  
Dat min Verstand gar still bi steiht;  
Denn höger kann ick nich herop,  
Sonst war ick schwindelich in Kopp.

Dat is den Dän sin Vaaderland,  
Von Skagen bet an'n Kongsaustrand,  
Wo man die Sorte Potte brennt  
Wo man den Herrscher König nennt.  
Dat sal dat sin, dat sal dat sin,  
Dat Danskemann, ja, dat is Din.

Dat is den Dän sin Vaaderland,  
Grön-, Is-, See-, La- un Langeland  
Un Fünen, Falster und Faröer;  
Da nennt se Di de Bodder Smör.  
Dat sal dat sin, dat sal dat sin,  
Dat Danskemann, ja, dat is Din.

Dat sal dat ganze Danmark sin,  
Wo't Elefanten oder Swiin  
Vör grote Staatsverdeenste givt,  
Wo man de Breve open schrivt.  
Dat is de ganze Beierwand!  
Dat is dat heele danske Land!

Denmark is graciously granted whatever is up north – but its southern border is the northern border of Slesvig, in stark contrast to the political programme of the Eider Danes, “Denmark up to the Eider”.<sup>33</sup> The technique of this parody is to retain the

---

<sup>33</sup> “Danmark til Ejderen”. This political slogan was forged by the nationalliberal politician Orla Lehmann in his a famous speech in Copenhagen on 28th May, 1842. It was an answer to the Germans who had suggested to incorporate Denmark into the German Confederation. Cf. Adriansen 1995 (as in note 22), pp. 34–36.

enumeration of regions and territories like in Arndt's original – but Arndt's approach is reversed in that the song does not extend the German territories beyond the political borders, but excludes the Danish neighbour from what is considered German and only German territory.

My final example brings us back to the national colours mentioned at the beginning of my paper – in fact, it unites both national symbols, banner and song. August Hoffmann von Fallersleben's charming song *Röd Gröde med Flöde*, published in 1864, is in fact a double parody. It goes back to the Epiphany song *Die heil'gen drei König' mit ihrigem Stern* used in the tradition of „Sternsingen“, i.e. of children and young men going round on 6<sup>th</sup> January in the costumes of the Magi, singing Epiphany songs and asking for a little remuneration. The original song goes back to at least the 16<sup>th</sup> century and announces, in accordance with the Epiphany custom, the blessing that has come with Christ. As with the rituals accompanying football games today, the custom of Sternsingen increasingly gave occasion to misbehaviour and rioting, so that the police in Thuringia prohibited this custom in the late 18<sup>th</sup> century. No one less than Johann Wolfgang Goethe felt prompted to mock this exaggerated police order with a parody of the popular song.<sup>34</sup>

1. Die heil'gen drei König' mit ihrem Stern,  
Sie essen, sie trinken und bezahlen nicht gern.  
    Sie essen gern, sie trinken gern,  
    Sie essen, trinken und bezahlen nicht gern.

2. Die heil'gen drei König' sind gekommen allhier,  
Es sind ihrer drei und sind nicht ihrer vier;  
    Und wenn zu dreien der vierte wär,  
    So wär' ein heilger drei König' mehr.

3. Ich erster bin der weiß' und auch der schön'  
    Bei Tage solltet ihr mich erst sehn!  
    Doch ach, mit allen Spezerein  
Werd ich bei Tag' kein Mädchen mehr erfrei'n.

4. Ich aber bin der braun' und bin der lang',  
Bekannt bei Weibern wohl und bei Gesang.  
    Ich bringe Gold statt Spezerei'n,  
    Da werd ich überall willkommen sein.

5. Ich endlich bin der schwarz' und bin der klein'  
Und mag auch wohl einmal recht lustig sein.  
    Ich esse gern, ich trinke gern,  
    Ich esse, trinke und bedanke mich gern.

---

<sup>34</sup> Quoted from: Ingeborg Weber-Kellermann, *Weihnachtslieder*, Mainz, 1982, p. 194f.



6. Die heil'gen drei König' sind wohlgesinnt,  
 Sie suchten die Mutter und das Kind;  
 Der Joseph fromm sitzt auch dabei  
 Der Ochs' und Esel liegen auf der Streu.
7. Wir bringen Myrrhen, wir bringen Gold,  
 Dem Weihrauch sind die Damen hold;  
 Und haben wir Wein von gutem Gewächs,  
 So trinken wir drei so gut als ihrer sechs.
8. Da wir nun hier schöne Herrn und Frau'n,  
 Aber keine Ochsen und Esel schau'n,  
 So sind wir nicht am rechten Ort  
 Und ziehen unsers Weges weiter fort.

Obviously, this parody gained a certain degree of popularity in Germany, since it was set to music more than a hundred years later by the lied composer Hugo Wolf. And it was obviously known to August Hoffmann von Fallersleben, too. The author of the *Deutschlandlied* adopted the idea of humorous gluttony and applied it to the King of Denmark, combining it with the Danish national meal *rød grød med fløde* – and the national colours of Slesvig and Holstein.<sup>35</sup>

**Hoffmann von Fallersleben: Röd Gröde med Fløde (1864)**

Melody: Die heil'gen drei König' mit ihrem Stern

1. Der König der Dänen, der ißt so gern,  
 Er ißt so gern wie die anderen Herrn.  
 Doch wo er in fremden Landen auch ißt,  
 Den Patriotismus er nie vergißt.
2. Im Lande von Holstein da fällt ihm ein:  
 „O könnt' ich doch wieder ein Däne mal sein!“  
 Ich liebe, bei Gott! die Holsteiner sehr,  
 Doch lieb' ich die rothe Grütze noch mehr.“
3. Da bringt ihm ein Mägdlein, deutschgesinnt,  
 Die rothe Grütze mit Milch geschwind  
 Auf blauem Teller zum Abendbrot –  
 Da wird's vor den Augen ihm blau – weiß – roth.

---

<sup>35</sup> August Hoffmann von Fallersleben, *Schleswig-Holstein. Zehn Lieder*, Kassel, 1864; here quoted from: Moll, p. 13.

Der Kö-nig der Dä-nen, der isst ja so gern, er  
 isst so - gern wie die an-de-ren Herrn. Doch wo er in frem-den  
 Lan-den auch isst, den Pa-tri-o-tis-mus er nie ver-gisst.

Im Lan-de von Hol-stein da fällt ihm dann ein: O  
 könnt ich doch wie-der ein Dä-ne mal sein! Ich lie-be bei Gott die  
 Hol-stein-er sehr, doch lieb' ich die ro-te Grü-tze noch mehr!

Da bringt ihm ein Mägd-lein, das deutsch-ge - sinnt, die  
 ro - te - Grü-tze mit Milch her ge schwind. Auf blau-em Tel -  
 ler zum A-bend - brot, da wird's vor den Au-gen ihm blau weiß rot.

4: Röd Gröde med Flöde with musical underlay<sup>36</sup>

<sup>36</sup> Underlay according to the melody of *Die heil'gen drei König' mit ihrigem Stern*. The awkward setting of

Hoffmann von Fallersleben puts the political situation in a nutshell – and resolves it with the turn from a Danish to a German (or rather: Slesvig-Holstein) national symbol: being written just before the Prussian victory over Denmark, the song depicts the complicated dynastic situation of the duchies, whose prince was King of Denmark at the same time, while Holstein (inseparably linked to Slesvig by the ancient contract of Ripen) was part of the German Confederation. While on visit in his duchy of Holstein, the ravenous Danish king is suddenly attracted to his Kingdom, represented by his favourite meal of rød grød med fløde. But the Danish national meal is turned into a Slesvig-Holstein delicacy: a blue plate with red grød and white cream – the colours of Slesvig-Holstein, strictly forbidden by the Danish authorities. Indeed, this simple parody is a witty play of symbols, condensing a complex political situation as well as the strong national feelings of the Slesvig-Holsteiners into three stanzas. Not all of the German political songs against the Danish evince such an intellectual wit, but they have one common aim: to arouse and to express the burning national desires of the German-minded population in Slesvig and Holstein to make their own decision about their national identity.

This conflict was by no means ended in 1864, and there is more than one side to it, as Inge Adriansen shows in her essay on *Den blå Sangbog* in these proceedings. In fact, our essays are just two small facets of a complex development of German-Danish relations in the former duchy of Slesvig – a development that has always involved music to a high degree. In order to examine these complex politico-musical relations, a German-Danish research project on music and national feelings in the *grænseregion* is under way, focussing on the various stations of the relationship between two national groups in one region: the period of national awakening in the 1830s and 40s, the First Slesvig War, the period of Danish Rule 1851–1864, the decades between 1864 and the First World War, the time after the “Genforening” in 1920, the German occupation 1940–1945 – and then, finally, the time of reconciliation and being good neighbours after the Second World up to today.<sup>37</sup>

In the older literature on the Schleswig-Holstein-Lied and other instances of conflict between the Germans and the Danish, there is always the somehow forced effort to equal out the strong implications of national symbols to some new token of neighbourly closeness after 1945. It is hard to re-model symbols that have had a strong national and thus exclusive notion for more than one hundred years – in some cases, it is impossible, and this brings up the question if such symbols can still be used in today’s European context. At least, such symbols are no longer needed to enforce one’s decision for a German or a Danish identity – due to the wise decision of the Bonn-Copenhagen

---

some syllables shows that Hoffmann von Fallersleben’s song was not intended for a musical performance but for reading: the syllables and their stressing do not always fit the melody, so that the song-like character is lost in some instances.

<sup>37</sup> For the latter, cf. Karen Margrethe Pedersen, *Languages and Identities in the National Minorities in the Danish-German Border Region and the Bonn-Copenhagen Declarations*, in: *Minority Policy in Action: The Bonn-Copenhagen Declarations in a European Context 1955–2005*, ed.s Jürgen Kühl and Marc Weller, Aabenraa 2005, pp. 91–137, and Martin Klatt, *The Danish-German Border Region as an Example for Integration in the European Context*, in: *ibid.*, pp. 139–158.

Declarations of 1955, everyone in the Danish-German border region is free to decide.<sup>38</sup> Thus, there is a more relaxed use of symbols, since they have lost their aggressive potential and, like the Schleswig-Holstein-Lied and the flag of Slesvig-Holstein, are used extensively today without any anti-Danish implication.

---

<sup>38</sup> Cf. Jürgen Kühl, *The Bonn-Copenhagen Declarations of 1955. Background, Context and Impact of the Danish-German Minority Regulations*, in: *Minority Policy in Action* (as in note 37), pp. 31–89.

# Litteraturliste

## 1. Primary Sources:

*Zur 50jährigen Jubelfeier des Sieges bei Eckernförde gewidmet vom Schummerabend-Club Rathskeller. Eckernförde, den 5. April 1899* (Stadtarchiv Eckernförde: Bestand 5, 2.24)

*Der Tag von Eckernförde in Dichterwort. Original-Beiträge vaterländischer Schriftsteller*, ed. by Wilhelm Spethmann, Eckernförde, 1899 (Stadtarchiv Eckernförde: Handbibliothek 01.0.59 or Bestand 5, 2.24)

*Freiheitsklänge an und aus Schleswig-Holstein, in zwanglosen Heften. I. Heft*, Neustadt, 1846

Ferber, Heinrich R.: *Der Flensburger Löwe im Hamburger Volkslied*, in: *Mitteilungen für Hamburgische Geschichte* 7, 1889-1901, p. 114

Hoffmann von Fallersleben, August: *Schleswig-Holstein. Zehn Lieder*, Kassel, 1864

## 2. Secondary Sources

Adriansen, Inge: "In Dänemark bin ich geboren..." *Identitätsstiftende Merkmale in Dänemark*, in: *Schleswig-Holsteins Lied und Farben im Wandel der Zeiten*, proceedings of the symposium in Slesvig 1994, ed. by the Schleswig-Holsteinischer Heimatbund and the Landesarchiv Schleswig-Holstein, Slesvig, 1995, pp. 27–38

Adriansen, Inge: *Der Idstedt-Löwe – ein nationales Monument mit wechselndem Symbolwert*, in: *Der Idstedt-Löwe. Ein nationales Denkmal und sein Schicksal* (Danish Version: *Istedløven. Et nationalt monument og dets skæbne*), ed. by Mikkelberg, Hattstedt and the Sydslesvigs Museumsforening, Herning, 1993, p. 81–117

Adriansen, Inge: *Løveviser*, in: *Istedløven. Et nationalt monument og dets skæbne*, ed. by Mikkelberg, Hattstedt and the Sydslesvigs Museumsforening, Herning, 1993, pp. 139–151

Adriansen, Inge: *Nationale symboler I Det Danske Rige 1830–2000*, 2 vol.s, Copenhagen, 2003

Brednich, Rolf W. / Lutz Röhrich / Wolfgang Suppan (ed.s): *Handbuch des Volksliedes I: Die Gattungen des Volksliedes*, Munich 1973, p. 297.

Bülck, Rudolf: *Up ewig ungedeelt. Entstehungsgeschichte eines politischen Schlagworts*, Kiel, 1928

*Der Idstedt-Löwe. Ein nationales Denkmal und sein Schicksal* (Danish Version: *Istedløven. Et nationalt monument og dets skæbne*), ed. by Mikkelberg, Hattstedt and the Sydslesvigs Museumsforening, Herning, 1993

Hattenhauer, Hans: *Deutsche Nationalsymbole. Geschichte und Bedeutung*, Munich, 2006

Jessen-Klingenberg, Manfred: *Slesvig-Holstens blå-hvid-røde flag*, in: Sønderjysk Månedsskrift 70, 1994, pp. 120–124.

Jürgensen, Kurt: Slesvig-Holsten-sangen, in: Sønderjysk Månedsskrift 70, 1994, pp. 125–131

Klatt, Martin: *The Danish-German Border Region as an Example for Integration in the European Context*, in: *Minority Policy in Action: The Bonn-Copenhagen Declarations in a European Context 1955–2005*, ed.s Jürgen Kühl and Marc Weller, Aabenraa 2005, pp. 139–158

Kühl, Jürgen: *The Bonn-Copenhagen Declarations of 1955. Background, Context and Impact of the Danish-German Minority Regulations*, in: *Minority Policy in Action: The Bonn-Copenhagen Declarations in a European Context 1955–2005*, ed.s Jürgen Kühl and Marc Weller, Aabenraa 2005, pp. 31–89

Moll, Adolf: *Das Schleswig-Holstein-Lied als Mittelpunkt der Heimatlieder im Befreiungskampf des Landes von dänischer Bedrückung. Eine Würdigung von Wort und Ton*, Hamburg, 1936 (= Festschrift für die Einweihung der Chemnitz-Gedenktafel in Altona zur Erinnerung an die 88. Wiederkehr der Erhebung Schleswig-Holsteins am 24. März 1848)

Otto, Uli / Eginhard König: *“Ich hatt’ einen Kameraden...” Militär und Kriege in historisch-politischen Liedern in den Jahren von 1740 bis 1914*, Regensburg, 1999

Pedersen, Karen Margrethe: *Languages and Identities in the National Minorities in the Danish-German Border Region and the Bonn-Copenhagen Declarations*, in: *Minority Policy in Action: The Bonn-Copenhagen Declarations in a European Context 1955–2005*, ed.s Jürgen Kühl and Marc Weller, Aabenraa 2005, pp. 91–137

Riis, Thomas: *“Up ewig ungedeelt“ – ein Schlagwort und sein Hintergrund*, in: *Geschichtsbilder. Festschrift für Michael Salewski zum 65. Geburtstag*, ed. by Thomas Stamm-Kuhlmann et. al., Stuttgart 2003 (= Historische Mitteilungen der Ranke-Gesellschaft. Beihefte 47), pp. 158–167

Salewski, Michael: *Eckernförde, 5. April 1849. Zur Geistesgeschichte eines “Tags“*, in: *ibid.*, *Die Deutschen und die See. Studien zur deutschen Marinegeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts, Teil II*, Stuttgart, 2002 (= Historische Mitteilungen der Ranke-Gesellschaft. Beihefte 45), pp. 29–50

Schwab, Heinrich W.: *“Politisch Lied – ein garstig Lied“*, in: *Schleswig-Holsteins Lied und Farben im Wandel der Zeiten*, proceedings of the symposium in Slesvig 1994, ed. by the Schleswig-Holsteinischer Heimatbund and the Landesarchiv Schleswig-Holstein, Slesvig, 1995, pp. 13–26

Unverhau, Henning: *Gesang, Feste und Politik. Deutsche Liedertafeln, Sängereisen, Volksfeste und Festmähler und ihre Bedeutung für das Entstehen einer nationalen und politischen Bewußtseins in Schleswig-Holstein 1840–1848*, Frankfurt/Main a.o., 2000 (= Kieler Werkstücke, Reihe A: Beiträge zur schleswig-holsteinischen und skandinavischen Geschichte 25)

Vaagt, Gerd: *“Freiheit lebet nur im Liede“ – Das politische Lied in Deutschland*, in: *Schleswig-Holsteins Lied und Farben im Wandel der Zeiten*, proceedings of the

symposium in Slesvig 1994, ed. by the Schleswig-Holsteinischer Heimatbund and the Landesarchiv Schleswig-Holstein, Slesvig, 1995, pp. 97–106

Weber-Kellermann, Ingeborg: *Weihnachtslieder*, Mainz, 1982





## 2."Et af de farligste agitationsmiddel, danskerne ejer" – Sønderjydernes Blaa Sangbog

### Av Inge Adriansen

I perioden 1864-1920, hvor Sønderjylland var under tysk styre, fastholdt et flertal af befolkningen i den nordlige del af området dansk identitet og havde dansk som modersmål. Fra 1880'erne blev den officielle fortyskningspolitik imidlertid forstærket. Danske statsborgere blev udvist af Sønderjylland, og der blev ført talrige retssager mod de dansksprogede dagblade i området. I 1905 blev nogle boghandlere anklaget for at have forhandlet en dansksproget sangbog, der gik under betegnelsen "Den Blaa Sangbog".<sup>39</sup>

Retssagen om den danske sangbog foregik byretterne i Haderslev, Aabenraa og Toftlund i Sønderjylland.<sup>40</sup> Den offentlige anklager i Haderslev var dr. Schindelbauer, der tillige varetog embedet som borgmester i byen. Han havde indkaldt en sagkyndig akademiker til at give sit votum over sangbogen. Det var latinskolelærer Nis Schröder, der fuldt ud beherskede begge sprog. Han var også kendt for at arbejde energisk for en hårdere fortyskningspolitik over for dansksindede sønderjyder og var aktiv i bestyrelserne for hele tre af byens patriotiske foreninger: Den Tyske Forening, Den Tyske Flådeforening og Den Tyske Kolonialforening.<sup>41</sup>

Nis Schröder mødte op i retten særdeles veloplagt og velforberedt. Han havde oversat 48 af sangene i Den Blaa Sangbog til tysk og havde også på forhånd udsendt et udførligt skøn over deres indhold til dagspressen. Den offentlige anklager lod Schröder gennemgå indholdet i alle sangene og knytte en særskilt vurdering til hver enkelt af dem. Mange af sangene var skrevet, før den nationale identitetsproces begyndte i 1840'erne, og umiddelbart kunne det være vanskeligt at se, hvorledes de kunne beskyldes for at virke nationalt oppejlende. Men dette kunststykke klarede den kyndige latinskolelærer let. Den danske kongesang "Kong Kristjan stod ved højen Mast" var skrevet i 1779 af Johannes Ewald og handlede om kampe mellem Sverige og Danmark især i 1600-årene. Men Schröder hævdede med stor overbevisning, at sangen virkede ophidsende, når den blev sunget i Sønderjylland, for kun mere dannede personer vidste, at den i virkeligheden omhandlede dansk-svenske kampe i gamle dage. Denne vurdering blev delt af

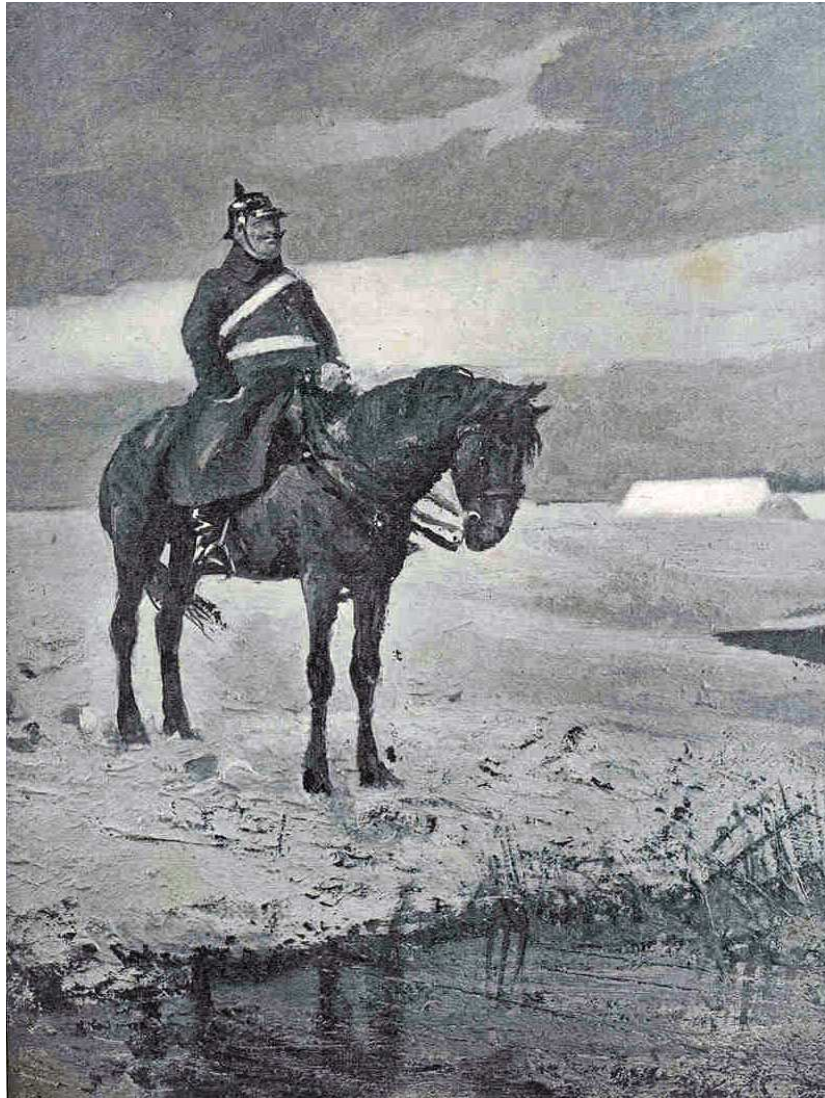
---

<sup>39</sup> Karl Clausen: *Den blå sangbog i hundredåret for dens fremkomst*. 1967.

<sup>40</sup> Akterne fra retssagen fra Haderslev er ikke bevaret, og denne retssag kendes kun gennem de meget udførlige avisreferater. Derimod findes retssagerne fra de to andre byer i Landsarkivet for Sønderjylland: Aabenraa Amtsretsret, Straffesag E 38/1905 og Toftlund Amtsret, straffesag E 14/1905. En sammenligning mellem disse primære kilder og de samtidige avisreportager viser stor overensstemmelse.

<sup>41</sup> Henrik Fangel: *Haderslev Bys Historie 1984-1920*. 1996, s. 329.

anklageren, der tilføjede: ”Ja, og de, der synger sligt, må jo føle sig som kong Christians undersætter.”<sup>42</sup>



I 1908 udgav den danske bibliotekar Erling Stensgård bogen *De forbudte Sange*, skrevet ud fra de dansksprogede avisers referater af retssagerne. Til illustration af bogen udførte maleren Hans Nicolaj Hansen malerier af fædrelandssange, og som kronen på værket dette billede af den tyske gendarm på sin hest ved Kongeåen, grænsen mellem kongeriget Danmark og den preussiske provins Slesvig-Holsten. Disse billeder giver ligesom Stensgårds bog en klar dansk fortolkning af retssagerne.

---

<sup>42</sup> Erling Stensgård: *De forbudte Sange*. 1908, s. 20. Bogen er uden noter og henvisninger til de mange citater fra retssagerne, som gengives her. Den bygger imidlertid på de grundige referater i den dansksprogede presse i Sønderjylland i dagene efter domsafsigelserne, især i Flensborg Avis og Hejmdal. 15.-17. september 1905 og 19.-25. oktober 1905.

Også H.C. Andersens fædrelandssang "I Danmark er jeg født" fra 1850 gav anledning til påtale. Schröder indrømmede ganske vist, at det var en af de skønneste sange i bogen. "Men naar den synges her i Nordslesvig [dvs. Sønderjylland], taber den sin Skønhed..." Anklageren bekræftede straks dette udsagn ved at tilføje: "Netop fordi Danmark er fremstillet paa en saa poetisk skøn Maade, er der fare for, at der her i Nordslesvig opstaar længsel efter dette skønne Land." På tilsvarende vis blev en lang række andre sange gennemgået og vurderet som fanatiserende og fredsforstyrrende. Til slut sammenfattede Schröder sit skøn over sangbogen i sin helhed således:

Jeg er kommet til den Anskuelse, at for saa vidt det i Bogen drejer sig om Folkeviser, aandelige Sange og Børneviser, er Indholdet ret uskyldigt. Disse kan godt trykkes og turde ogsaa være tilstrækkelige for Befolkningen i Nordslesvig. Derimod er jeg af den Mening, at alle de Sange, der omhandler Modersmaalet, Sagn, Historie og i det hele taget Norden – det samme gælder i øvrigt ogsaa om nogle Sange paa Svensk – virker ophidsende, ikke paa os Tyske, men paa de Syngende selv. Folk ophidser sig selv ved disse Sange! *Denne Sangbog er det farligste Agitationsmiddel, Danskerne ejer.*<sup>43</sup>

Hvorledes denne retssag endte, vil der blive redegjort for senere i artiklen. Dette referat fra det indledende retsmøde skal blot tjene til at trække problemstillingen op – forholdet mellem sang, musik og nationalisme. Fra dansk side har man svinget mellem klar fordømmelse og total latterliggørelse af de tyske myndigheders forbud mod danske sange. Det gælder også, når disse stridigheder behandles i historiske værker. Men var det nu helt så enkelt? Og var der hold i en del af de tyske anklager mod virkningen af danske sange? Den Blaa Sangbog rummede sange om et folkeligt fællesskab baseret på modersmålet og historien, og danske fædrelandssange var faktisk af betydning i den nationale kamp i Sønderjylland i perioden 1864-1920, hvor landsdelen var under tysk styre.

## **Skolesangen i Sønderjylland i de første år under tysk styre**

Fra 1864 frem til 1878 foregik undervisningen i folkeskolen i den erobrede og indlemmede landsdel fortsat på dansk og blev i de første år overvejende varetaget af de samme lærere som i dansk tid. Men fra 1872 indførtes fire timer undervisning i tysk; i 1878 blev undervisningen halvt fortysket, og fra 1888 skulle hele undervisningen undtagen religionstimerne foregå på tysk. Den danske påvirkning i skolerne var i de første år under tysk styre markant og er beskrevet af Hans Peter Hanssen, der var født i 1862 og elev i Sottrup Skole. I sine trykte erindringer fortæller han om lærer Jensen i Sottrup skole og dennes vurdering af tyske og danske sange:

Samtidigt med, at der blev indført tysk Undervisning i Skolen [fra 1872], blev der efter Øvrighedens Anordning indført en autoriseret tysk Læsebog, som indleddes med Slesvig-Holstenernes

---

<sup>43</sup> Erling Stensgård 1908 s. 21. Fremhævnningen er fra datidens avisreferater.

den Gang saa forhadte Slagsang 'Schleswig-Holstein meerumschlungen'. Dette var ham for meget. Da Bogen skulle bruges første Gang, holdt han [læreren] en lille Tale til os: "Jeg har", sagde han, "forespurgt hos Boghandleren, om han ikke kunne levere os Bogen uden denne væmmelige Oprørssang, men det kunde han ikke. Vi var nødt til at tage den med. Jeg vil nu alligevel ikke have den i min Bog. Jeg gør saadan!" Dermed rev han Bladet med Visen ud af Bogen og kastede det på Gulvet. "Nu kan I gøre, hvad I vil!" Det lod vi os ikke sige to gange. Ritsch, ratsch lød det ned over bænkerne, hvor de fleste fulgte hans Eksempel.

Endnu et lille Bidrag til hans Karakteristik:

I 1874 blev Højskoleforstander Langkjær på Sandbjerg udvist og Højskolen lukket. Kort efter blev der afholdt Auktion over hans Efterladenskaber. Lærer Jensen købte blandt andet et stort Parti Folke- og Fædrelandssange, udgivet af Udvalget for Folkeoplysningens Fremme. Dagen efter holdt han atter en tale til os. "Jeg har nu ordnet det således, lille Børn," sagde han, "at Sangundervisningen bliver henlagt til den sidste Time. Da kommer ingen Fremmede og forstyrrer os, og saa kan vi godt synge nogle Sange, som jeg i Gaar købte paa Auktionen. De er billige, og I skal faa dem til Indkøbspris. Men I skal lægge dem paa Hylden under Bordet bag Bøgerne, saa de ikke falder i urette Hænder, naar vi faar Besøg af høje Herrer." Vi fulgte hans Anvisning og sang derefter danske Folke- og Fædrelandssange i den sidste Skoletime. I disse Sangtimer blev jeg stærkt grebet af Plougs stemningsrige og højtidsfulde Sang 'Paaskeklokken kimed mildt', hvis manende Omkvæd 'Slutter Kreds og staar fast, alle danske Mænd!' ikke lød forgæves til os i den fortyskede Skole.<sup>44</sup>

Denne skildring giver et levende indtryk af, hvorledes fællessange kunne påvirke modtagelige elever, og fortælleren H.P. Hanssen hørte til denne kategori. Han blev senere en fremtrædende politisk repræsentant for de dansksindede sønderjyder og blev valgt som medlem først af den preussiske landdag og senere af den tyske rigsdag i Berlin. Hans beretning afspejler den problematik, der kan opstå, når begreberne stat og nation ikke er sammenfaldende. Dette var netop tilfældet i den nordlige del af det gamle danske hertugdømme, hvor langt den overvejende del af befolkningen var dansksproget og følte samhørighed med den danske konge og det danske folk.

## Sønderjydernes egen sangbog – Den Blaa Sangbog

Denne sangbog blev sønderjydernes mest brugte sangbog i tiden fra omkring 1880 til omkring 1950. Den oprindelige udgave blev skabt af sønderjyder, der var draget i eksil i København, efter at deres hjemstavn var kommet under tysk styre i 1864. Blandt de eksilerede var der studenter, håndværkere, lærere og præster, som i 1866 grundlagde foreningen "Sønderjysk Samfund". Her mødtes de hver torsdag til foredrag, oplæsninger og for at høre nyt om "Hjemlandets forfærdelige Skæbne".<sup>45</sup> I Danmark var der fra 1840'erne udviklet en tradition med fællessang i forbindelse med møder<sup>46</sup>, og bestyrelsen for "Sønderjysk Samfund" nedsatte straks et udvalg, der skulle tilrettelægge en sangbog. Den udkom i 1867 under titlen *Tohundred Sange* og blev straks populær blandt

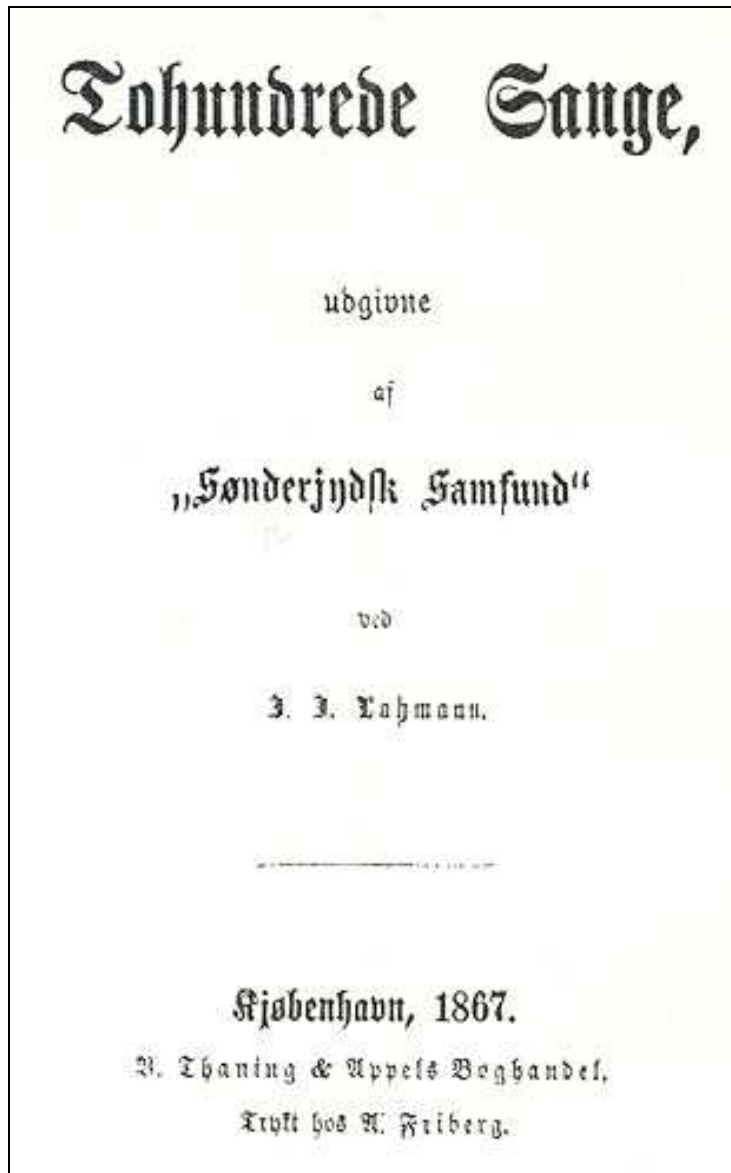
---

<sup>44</sup> H.P. Hanssen: *Et Tilbageblik. Barndom og Ungdom*. 1928, s. 66-67.

<sup>45</sup> A.D. Jørgensen: *En Redegørelse for min Udvikling og mit Forfatterskab*. 1901, s. 120.

<sup>46</sup> Inge Adriansen: *Nationale symboler i Det Danske Rige*, bd. 2, 2003, s. 60-67.

sønderjyder i København.<sup>47</sup> Sangbogen vandt også udbredelse i Sønderjylland, hvor den flittigt blev benyttet ved møder.



Denne sangbog med 200 sange blev udgivet af foreningen ”Sønderjydske Samfund” kun tre år efter krigen i 1864 og var især beregnet til brug blandt sønderjyder i eksil i København.

---

<sup>47</sup> Karl Clausen: *Den blå sangbog i hundredåret for dens fremkomst*. 1967, s. 25.

Fra 1881 blev redaktionen og udgivelsen af sangbogen overtaget af Den Nordslesvigske Sprogforening, der var blevet oprettet et par år tidligere. Den officielle titel blev nu *Dansk Sangbog*, men i folkemunde blev den kaldt *Den Blaa Sangbog* efter farven på bindet, og denne betegnelse blev i senere udgaver trykt på den allerførste side før det egentlige titelblad. På titelbladet stod et citat fra Edvard Lembckes sang ”Vort Modersmaal er dejligt” fra 1859:

Hver Sang, som Folket kender  
og lytter til med Lyst,  
den blev en Ring i Brynjen,  
som dækker hendes Bryst.

Dette motto dækkede på forbilledlig vis sangbogens hovedsigte: Den skulle være en del af forsvaret for danskheden i Sønderjylland. Når sønderjyderne sang danske sange, ville de være en del af det danske folk. En kyndig kender af dansk sangtradition, Karl Clausen, har skildret udgivelsen af sangbogen som et udtryk for datidens politiske og nationale nødvendighed:

Aktiveringen af en befolkningsgruppe som sangere er i sig selv et forunderligt fænomen – sønderjyderne har i Den blå sangbogs klassiske periode utvivlsomt været et sammensunget folk, mere kompakt end nogensinde før og med en begejstringens styrke, som næppe er overgået siden, det skulde da være i selve Genforeningstiden [1919-20]. I forklaringen på denne sangglæde indgår den politiske nødvendighed af at tage alle disponible kræfter i brug: de intellektuelle, de karakterdannende, de følelsesmæssige, det vil sige helheden af politisk oplysning, pleje af det danske sprog og litteratur og en sang, der ikke tabte de folkelige og nationale mål af syne.<sup>48</sup>

På baggrund af Den Blaa Sangbogs nationale formål kan det forbausende, at den i modsætning til den danske folkehøjskolesangbog har medtaget en lang række sange uden noget nationalt præg, tekster som i samtiden blev betegnet som ”malkepigeviser”. Den tematiske opbygning lå klar fra første udgave. Der indledtes med sange om modersmålet, derpå fulgte sange om sagn og saga i Danmark, nyere fædrelandssange og Norden. Som rosinen i pølseenden blev der afsluttet med drikkeviser, kærlighedsviser og morgen- og aftensange. Det var først og fremmest de kulturelle kerneområder, sproget, historien, fædrelandet og frænderne, som blev hyldet og besunget. De sidste temaer med drikke- og kærlighedsviser skulle modsvare den tyske sangkultur, og de var i høj grad med til at give sangbogen brugsværdi i de befolkningsgrupper, der (endnu) ikke var omfattet af det nationale røre.

---

<sup>48</sup> Karl Clausen 1967, s. 8.

# Dansk Sangbog

Udgivet af „Foreningen til det danske Sprogs  
Bevarelse i Nordslesvig“

---

Over Sang, som Køllet kjæder  
og lytter til med Lust,  
den blev en Ring i Brønnen,  
som dækker hendes Bryst.  
(Edv. Lembe.)

---

Sønderborg.  
„Dannevirke“s Officin (W. T. Katjesen.)  
1891.

Den første sangbog beregnet for dansksindede i Sønderjylland blev udgivet af "Foreningen til det danske Sprog Bevarelse i Nordslesvig" i 1891. De dansksindede boede i den nordlige del af det hertugdømme Slesvig (eller Sønderjylland) og brugte sædvanligvis betegnelsen Nordslesvig om deres område.

Fra og med 2. udgaven af sangbogen i 1868 blev drikkeviser og kærlighedsviser efterfulgt af en afdeling med sange med gudeligt indhold og børnesange. Det viser, at sangbogen ikke blot var til brug i større forsamlinger, men også kunne bruges i hjemmene. Den dækkede ret bredt de forskellige befolkningsgruppers behov for fællessange, men prioriteringen af de enkelte afsnit viste, at hovedsagen var at vække forståelse for betydningen af fælles sprog og historie. For en del af sangbogens brugere var dette fuldt tilstrækkeligt. ”Så syng da en ordentlig fædrelandssang i stedet for den kærlighedsviser!”, sagde en lærer omkring 1890 til sin kone og datter, da de sang en vise om en ung mand, der fulgte sit hjerte og valgte en fattig pige i stedet for en rigmandsdatter. Set i hans optik hørte kærlighedssorger ikke til de eksistentielle problemer, og sentimentale viser burde derfor vige for sange, der afspejlede nationale værdier.<sup>49</sup>

Med få års mellemrum udkom Den Blaa Sangbog i nye udgaver, og derfor var den tidssvarende i højere grad end andre danske sangbøger. Nye sange med et helt aktuelt sigte kunne hurtigt optages i sangbogen. Det gjaldt blandt andet for Niels Møllers ”Der er vel Dag til Suk og Graad”, der var skrevet i 1889 til en fest i København for den sønderjyske rigsdagsmand Gustav Johannsen fra Flensborg. Sangen udtrykte et stærkt håb om genforening med Danmark i et billedsprog med et klart budskab som her i 3. og 4. strofe:

Vi har et stort og helligt Haab,  
som trodser Aar og Dag  
og Jernets skarpe Sejersraab  
og Jernets tunge Slag:  
Søgt kan vorde set!  
To kan blive ét!  
Hvo har vel gransket det, som ei er sket!

De planted Nælder i vor Grund,  
vi sad med Haand i Skød!  
De drev os ud med Magt og Mund,  
og Markens Frugt de brød.  
Dog det gule Korn  
fylkes som tilforn  
frem over Nældegift og pigget Torn.

Sangen var skrevet til en populær dansk folkemelodi (Visen om Gangerpilten), og herved var dens udbredelse gjort lettere. Den blev optaget i Den Blaa Sangbogs 5. udgave i 1891 og var med til at give en dagsaktuel kommentar til den politiske virkelighed med stigende national undertrykkelse, som sangbogens brugere levede i. Også produktionen af sangbogen kom nu til at foregå i Sønderjylland. Det betød, at den skulle holde sig inden for de bestemmelser vedrørende trykkefrihed, som fandtes i Det tyske Rige, og budskaberne i mange nye sange var derfor gengivet i billedsprog for ikke at blive ramt af censuren.

---

<sup>49</sup> Karl Clausen 1967, s. 8-9.



## **Sangrepertoiret i Den Blaa Sangbog**

**Fastlagt fra 1881 og gælder for alle udgaver frem til den sidste i 1946. Sangbogen indeholdt i 1880'erne og 1890'erne ca. 240 sange. Dens formål var at bidrage til den nationale og folkelige vækkelse:**

**Modersmålet**

**Fra sagn og saga**

**Fra nyere tid**

**Norden**

**Gildeviser og folkeviser**

**Børneviser**

**Morgensange**

**Aftensange**

**Åndelige sange**

## **En sangforening omkring 1890**

Det kunne sætte sig varige spor i barnesindet, hvad der blev sunget i folkeskolen, som H.P. Hanssens skildring fra Sottrup Skole viser. Den lå i et område, hvor et betydeligt flertal i befolkningen bevarede dansk identitet gennem hele perioden under tysk styre. En række steder i Sønderjylland blev der oprettet danske sangforeninger, og i Sottrup sogn var der fra 1880'erne en aktiv sangforening, som udgjorde midtpunkt for egnens dansksindede. En københavnsk historiker, Johan Ottosen, tilbragte en aften i denne kreds omkring 1890 og har skildret deltagerne og sangrepertoiret:

Af de 12 unge Mænd, der deltog i Sangen, havde de 5 eller 6 været prøjsiske Soldater. Det var en stor Glæde at lære dem at kende og selv at iagttage, hvor stærkt de var paavirkede af Kasernens militære Aand og den prøjsiske Storhed. Vil man nu tro mig, naar jeg siger, at de var alle absolut, aldeles ubetinget fri for alt, der kunde minde om Germanisering? En saadan Sangforening maa tage mange Hensyn for at undgaa Konflikt med Øvrigheden, især naar der er danske Undersaatter blandt Medlemmerne. De Sangere, jeg tænker paa, undlod at udføre saadanne Sange, hvori Ordet "Danmark" forekommer. Heller ikke ved Festen efter Koncerten, da alle tilstedeværende sang med, valgtes den Slags farlige Ting.

Men desuagtet vidste Folk fuldt vel at synge om det, der altid ligger dem paa Hjerte. Man

istemte "Jeg vil værge mit Land", og aldrig har jeg hørt den synge med en saadan Taktfasthed og Kraft... Den kan jo ikke være "til Besvær", den er digtet om Norge, og Danmarks Navn nævnes ikke. Men da vi sang:

Denne Bostavn er vor,  
Og vi elsker den for,  
Hvad den var, hvad den er, hvad den bliver igen,

da var der ikke en af de hundrede Deltagere, som ikke tænkte det samme ved disse Ord: vor Bostavn var dansk, den er dansk og den skal blive dansk igen. Man gav hinanden i Sangen Haandslag paa at forblive tro.

Hvor er det hernede godt, at vi har Norge og Sverige i Ryggen. Om det kom saa vidt, at de to Folk aldrig vilde skænke Sønderjylland en Tanke, saa giver de det dog deres Folkesange, som er lige saa hjemlige og lige saa kære for Sønderjyderne som de danske. Ved Koncerten havde Koret sunget "Staa stærkt, du Ljusets riddarvakt!" Disse unge Sangere, alle de jævne Mænd og Kvinder, som sad rundt i Salen, kan med Rette sige de Ord til hinanden. De sætter deres Styrke ind paa den Tanke, at Folkenes Vilje og ikke Kanonerne skal flytte Grænserne. Er det ikke Lysets og Fredens Sag?<sup>50</sup>

Sange kunne således give mod og kræfter i kampen mod fortyskningen, og som et beskedent bidrag til denne kamp digtede Johan Ottosen kort tid efter lejlighedssangen "Det haver så nyligen regnet". Sangen fængede straks og kom til at spille en særlig rolle i Sønderjylland og senere også i Danmark.<sup>51</sup>

## To kampsange

"Det haver så nyligen regnet" blev oprindeligt skrevet til en fest i "Studentersamfundets Sønderjyske Samfund" i forbindelse med en gruppe sønderjyders besøg i København i 1890. Det var 26 år efter, at Sønderjylland i 1864 kom under preussisk styre, og i en periode, hvor man havde erkendt, at en genforening med Danmark havde meget lange udsigter. Sangen var en varm kærlighedserklæring og et troskabsløfte til det danske og havde samtidig en klar antitysk tendens. Med associationsskabende naturbilleder fremstår sangens "vi" (frihedselskende og udholdende sønderjyder) over for sangens "de" (undertrykkende tyskere):

Det haver saa nyligen regnet,  
det har stormet og pisket i vor Lund;  
Frø af Ugræs er føget over Hegnet,  
Aag paa Nakke og Laas for vor Mund.  
Aarets Løb har sin Lov,  
der blev lyst i vor Skov,  
ak, hvor kort, indtil alt er Stormens Rov!

---

<sup>50</sup> *Sønderjylland. Halvhundrede Billeder af Max Kleinsorg. Tekst af Johan Ottosen. 1892, upagineret.*

<sup>51</sup> Sangen fik stor popularitet under den tyske besættelse 1940-45, og den blev fra 1972 slagsang for modstanden mod EF/EU.

Det har regnet – men Regnen gav Grøde,  
det har stormet, men Stormen gjorde stærk.  
Som de tro'de, at Skoven alt var øde,  
så de Vaarkraftens spirende Værk.  
For de gamle, som faldt,  
er der ny overalt,  
de vil møde, hver gang der bliver kaldt.

Og de tro'de, at Hjertebaand kan briste,  
og de tro'de, at glemmes kan vor Ret!  
De skal vide, de aldrig ser de sidste,  
de skal vide, at ingen bliver træt.  
Thi, som Aarene randt,  
saas det: Baandene bandt,  
Kræfter fødtes for Kræfterne, som svandt.

De kan spærre med Farver og med Pæle,  
de kan lokke med Løfter og med Løn –  
fælles Sprog giver vore Tanker Mæle,  
fælles Vilje gør Kampdagen skøn.  
Nye Stridsmænd skal dér,  
nye Stridsmænd skal her  
slutte Kreds om den Fane, vi har kær.

Ja - det haver saa nyligen regnet,  
og de Træer, de drypper endnu;  
mangen Eg er for Uvejret segnet,  
men endda er vi frejdige i Hu;  
viger ej ud af Spor,  
for vi kender det Ord:  
Det har slet ingen Hast for den, som tror.

Denne opildnende kampsang har en velkendt salmetone, og den virker som ”et næsten genialt stykke politisk agitationskunst”, som musikforskeren Jens Henrik Koudal har karakteriseret den.<sup>52</sup> Det geniale ligger i måden, hvorpå sangen gennem sine bevidste og ubevidste virkemidler lader det folkeviseagtige, det nationale og det kristne smelte sammen hos de syngende. Naturbillederne overskygger helt sangens nationale tendens, og de mange ordsprogsagtige vendinger – som for eksempel ”For de gamle, som faldt, er der ny overalt ” – giver sangen et præg af klassisk digtning. Den munder ud i et bibelcitat med profeten Esajas’ trøsterige ord: ”Det har ingen hast for den, som tror”.<sup>53</sup>

Sangen er skrevet over en kendt folkevise, som den deler melodi med, og de to første

---

<sup>52</sup> Jens Henrik Koudal: Det haver så nyligen regnet. I: *Sønderjysk Månedsskrift* 1983, s. 175.

<sup>53</sup> *Det Gamle Testamente*, Esajas, kap. 28, 16.

linier er identiske med teksten hertil. Folkevisen var af sydtysk eller schweizisk oprindelse<sup>54</sup>, hvad stort set ingen dog vidste, og det fik derfor heller ingen betydning for sangens popularitet. ”Det haver så nyligen regnet” kom med i Den Blaa Sangbog allerede året efter, at den var skrevet, og den blev hurtigt sønderjydernes kampsang. Tekst og melodi blev til en oplevelsesmæssig enhed.

Gode sange avler ofte nye sange, og derfor blev den populære melodi også anvendt til en anden kampsang, som dog ikke blev optaget i Den Blaa Sangbog, men vandt vid udbredelse i afskrifter. Den blev sunget i private hjem, men ikke til offentlige møder. Her er fire af sangens seks strofer.

Sønderjyden har underlige Vaner,  
Han er stiv, han er stædig som en Hund.  
Og forgæves den ”sittliche ” Germaner  
Sætter Laas for hans pære-danske Mund.  
Lære Tysk vil han ej,  
Og han gjør ”viel Geschrei”,  
naar en Tysker vil hjælpe ham paa Vej.

...

”Ich bin ein Preusser!” hvilken herrlich Tanke!  
”Jeg med stolthed min Pikkelhue bær’.”  
Kan ej det faa jert Hjerte til at banke?  
Er I ikke saa stor en Ehre værd?  
”Deutscher Sitte, hohe Wacht!”  
er for meget det sagt?  
Er ”die ganze Welt” ej ”Deutschland” underlagt?

Syng blot ”Schleswig-Holstein meerumschlungen”,  
brug som Valgsprog det beskedne ”Gott mit uns”.  
”Hoch der Kaiser!” lad rulle over Tungen,  
tøm for Bismarck jert Bæger ud til Bunds!  
Straks den tyske Gendarm  
med sin kraftige Arm  
vil Jer trykke til sin ”zünftige” Barm.

Tysken haver sig nydelig forregnet,  
han har ”ganz gewiss” gjort Regning ”ohne Wirt”.  
Sønderjyden til Tysker ej er egnet,  
endnu ej har han Verdenssproget lært.  
”Sehr famos” er hans Svar:  
Jeg er dansk som min Far,  
og min søn bliver, hvad hans Fader var.<sup>55</sup>

---

<sup>54</sup> Jens Henrik Koudal: Det haver så nyligen regnet. I: *Sønderjysk Månedsskrift* 1983, s. 172 ff.

<sup>55</sup> Niels Hansen: ”Sønderjyden har underlige Vaner”. En satirisk Vise fra Fremmedherredømmets Tid. I: *Sprogforeningens Almanak* 1931, s. 12-16. Genoptrykt i *Sprogforeningens Almanak* 1980, s. 117-123.

Også denne sang var digtet i København i 1896. Forfatteren var af den sønderjysk interesserede bankbestyrer og flittige lejlighedsdigter, Svend Kjeldskov, der var inspireret af Johan Ottosens regnvejrssang. Kjeldskov gav sin sang den lidt frimodige titel ”Under Tagdryppet”, og som titlen antyder, var der tale om en pastiche på den følelsesbårne sang om, hvorledes det for nyligt havde ”stormet og pisket i vor Lund”. Begge sange har en klar antitysk tendens, og den væsentligste forskel er den muntre tone og den respektløse brug af tysk sprog til at fremme satiren.

”Sønderjyden har underlige Vaner” blev trykt anonymt i det københavnske vittighedsblad *Puk* 3. januar 1897, og allerede to uger senere blev den gengivet i det sønderjyske dagblad *Hejmdal* og blev hurtigt kendt i vide kredse.<sup>56</sup> I februar 1897 blev den sunget af unge ved en maskerade i Aabenraa. Det blev bemærket af det tyske politi, der efterfølgende afhørte deltagerne. Nogle af de tysksindede sangere bedyrede, at de havde opfattet den nye sang som en hån mod Danmark – og at de derfor havde sunget den i god tro. Men en af de dansksindede deltagere indrømmede at have forstået sangens tendens og blev idømt en bøde på 20 Mark af politiet, men han accepterede ikke bøden og indankede den for retten. Retshandlingen fandt sted i april og blev udførligt refereret i *Hejmdal*, hvad der var med til at øge kendskabet til sangen. De to første vers af visen blev oplæst til ”synlig Opbyggelse for Amtsdommer Lindemann” ifølge det danske dagblads referat. Den anklagede hævdede, at han ikke havde vidst, at sangen var ophidsende, men dommeren fastslog: ”Den er ophidsende. Det ved De godt, og netop fordi den er det, har De sunget den!” Som følge af denne vurdering blev bøden stadfæstet.

Sangens anonyme københavnske forfatter blev så oplivet ved at erfare dette, at han omgående kvitterede med et lille digt om bøden i vittighedsbladet i maj.<sup>57</sup> Med dette bødeforlæg var vejen til strengere overvågning af afsyngelsen af danske sange i Sønderjylland genåbnet. Samtidigt tiltrådte der en ny overpræsident for Slesvig-Holsten, Ernst Matthias von Köller, der indledte en ihærdig fortyskningspolitik for at stoppe den danske bevægelses fremgang.

## **Retssagerne om ”det farligste agitations-middel”**

Fra midten af 1880’erne havde de tyske myndigheder strammet indsatsen mod ”tyskfjendtlige demonstrationer”, og dette begreb blev defineret særdeles bredt. Der blev således uddelt bøder til nogle unge piger, der havde sunget danske fædrelandssange i en privat lejlighed i Aabenraa. En markedskræmmer fra Hamburg havde opholdt sig på gaden uden for huset og var blevet så vred over at høre danske sange, at han havde tilkaldt en militærpatrolje, der straks forbød afsyngelsen. Sagen endte i byretten, hvor pigerne blev dømt for at have udøvet ”grober Unfug”, dvs. grov uorden.<sup>58</sup>

---

<sup>56</sup> Vittighedsbladet *Puk* 03.01-1897 og *Hejmdal* 16.01-1897.

<sup>57</sup> *Puk* 9.05.1897.

<sup>58</sup> M. Mackeprang. *Nordslesvig 1864-1909*, s. 166 f.

Da denne sag havde stor principiel interesse, blev den anket hele vejen gennem det juridiske system over Rigsretten i Leipzig til Kammerretten i Berlin. Den endte med, at pigerne kun fik små bøder. Retsgrundlaget for forfølgelsen af danske sange hvilede på en forordning fra 1865, der var udstedt af den tyske civilkommissær efter Danmarks afståelse af hertugdømmerne, men før indlemmelse i kongeriget Preussen. I overgangsfasen efter krigen før indlemmelsen i Preussen var det nødvendigt for de nye magthavere at holde streng justits, og der blev udstedt en forordning om fremførelse af sange i det offentlige rum:

Afsyngelsen af danske Sange, for saa vidt samme er af fornærmeligt eller ophidsende Indhold i national Henseende, forbydes indtil videre i Hertugdømmet Slesvig.<sup>59</sup>

Cirkulæret var således 20 år gammelt og udstedt i en helt anden statspolitisk situation, for hertugdømmet Slesvig var forsvundet for stedse i januar 1867, hvor det kom til at udgøre den nordlige del af provinsen Schleswig-Holstein. Det var juridisk betænkeligt at dømme retsligt ud fra et cirkulære af denne art, og det krævede desuden en meget vid og liberal betydning af begrebet ”indtil videre”, der sædvanligvis ikke ville omfatte to årtier.

Retssagen i 1885 viste, at forbuddet fra 1865 mod ophidsende sange fortsat var gældende, og nu kom kampen til at stå om definitionen på begrebet ”ophidsende”. Fra midten af 1890’erne kom de dansksindede sønderjyder under betydeligt pres på grund af overpræsidentens hårde administration, der havde assimilation som hovedsigte.<sup>60</sup> Danske statsborgere bosat i Sønderjylland blev ramt af udvisninger, den regionale dansksprogede presse blev forfulgt, og brugere af Den Blaa Sangbog fik jævnlige bøder. Sangbogens redaktion udviste derfor stor forsigtighed i valget af danske fædrelandssange, og fra 1899 begyndte man at mærke en række sange med \* for at markere, at afsyngelsen ved offentlige møder måske kunne udløse repressalier.

Med udnævnelse af Ernst Matthias von Köller som overpræsident i 1897 kom der som nævnt en mærkbar stramning i den tyske administration. Mange danske sange blev regnet for ophidsende, og når de blev sunget, kunne det ske, at den lokale gendarm skred ind og krævede mødet opløst. Det kunne være svært at vurdere for en mødearrangør, hvornår der ville blive grebet ind. For gendarmen, der ikke havde dansk som modersmål, kunne det også være vanskeligt. ”Det haver så nyligen regnet” havde melodi og de første linjer fælles med en folkevise, og de syngende kunne hævde, at det var folkevisen, som de var i færd med at fremføre.

Der manglede imidlertid entydige retningslinjer for, hvad der var forbudt, og hvad der var tilladt. Myndighedernes forbud byggede på den nævnte forordning fra 1865 mod danske sange med fornærmeligt indhold, suppleret med et forbud fra 1866 mod salg af sådanne sange, men forvaltningen af disse forordninger blev først for alvor rigoristisk i løbet af

---

<sup>59</sup> *Verordnungsblatt für Schleswig-Holstein* 1865, St. 40, Nr. 147. Her citeret efter Erling Stensgård 1908, s. 10.

<sup>60</sup> E.M. Köller var preussisk jurist og overpræsident i provinsen Slesvig-Holsten 1897-1901. Han førte en stærkt undertrykkende politik over for den dansksindede befolkning i Slesvig.

1890'erne. Og det syntes tilfældigt og undertiden næsten tragikomisk hvilke sange, der blev ramt. I 1897 oplevede landdagsmand H.P. Hanssen, at et politisk møde i Rødning blev opløst, fordi han havde foreslået forsamlingen at synge Bjørnstjerne Bjørnson: "Jeg vil værge mit Land". Han dømtes efterfølgende ved tre retsinstanser og hver gang med den begrundelse, at sangen var ophidsende, fordi Bjørnson havde sigtet til de danske øer med den sidste linje i første vers: "ifra Grænsen og ud til de drivende Garn"!<sup>61</sup>

Nr. 125. Egen delodi.  
Ich will mein Land vertheidigen, ich will mein Land bauen,  
ich will es hervorlieben in meinem Gebet in meinem Kinde,  
ich will seinen Nutzen vermehren, ich will suchen seinen  
Mangel  
von der Grenzen und hinaus zu den treibenden Netzen.

Diese Heimat ist unser, und wir lieben sie für das,  
was sie war, was sie ist, was sie wieder wird.  
Und wie die Liebe wächst aus der heimatischen Erde,  
wird sie wieder aus der Liebe Samen Korn empornwachsen.  
B. Bjørnson.

Nis Schröders oversættelse af Bjørnstjerne Bjørnson. De sætninger, som efter hans vurdering var belastende, er understreget med rødt. Heftet med Schröders mange oversættelser blev anvendt som et vigtigt dokument ved retssagerne ved byretterne i Haderslev og Toflund.

---

<sup>61</sup> Karl Clausen: *Den blå sangbog i hundredåret for dens fremkomst*. 1967, s. 37.

## Sangbogen af 1899 med advarende stjerner – og nye retssager

I 1899 udkom en revideret udgave af Den Blaa Sangbog, og den var tilegnet de danske hjem i Nordslesvig (Sønderjylland) i håbet om, ”at den maatte være til Glæde og Oplysning i bred Forstand og tjene i Kampen for Bevarelsen af vort danske Modersmaal.” De første syv sange omhandlede da også modersmålet.

Retssagen i 1897 havde medført, at Bjørnsons norske fædrelandssang og 23 andre sange var mærket med tre stjerner. Det skyldtes, at de ved dom eller administrativ praksis blev anset for ”ikke tilladte” i offentlige forsamlinger, og hvis man sang dem, kunne det udløse afbrydelser af møder og bøder. I en efterskrift opfordrer udgiveren til, at brugerne ville vise den ”fornødne Varsomhed med Valget af de Sange, der synges. Thi man maa jo regne med Forholdene, som de er. Og der er desuden i Bogen nok af smukke og passende Sange, som kan synges uhindret overalt.”<sup>62</sup>

Men selvom man bestræbte sig på at udgå konfrontationer med de tyske myndigheder, så kunne det ikke altid undgås, for også sange uden de advarende stjerner kunne komme i søgelyset. I 1903 holdt Jens Jessen, den navnkundige redaktør af Flensborg Avis og medlem af Den Tyske Rigsdag, vælgermøde i Sundeved forud for et rigsdagsvalg. Under mødet sang forsamlingen Christian Hostrup: ”Høje Nord, Friheds Hjem”. Sangen var skrevet til et nordisk studentermøde i Kristiania i 1869 og havde således ikke nogen tilknytning til det slesvigske spørgsmål. Men da sangens sidste toner med de påkaldende ord:

Kald paa Heltene, der blunde!  
Saml i ét de skilte Raad!  
Og i Munde  
læg os Ordet, som er Daad!

var klinget ud, trådte den altid tilstedeværende gendarm frem og krævede mødet afbrudt på grund af sangen, og det skete som påbudt. Men mødearrangøren indgav en klage over dette til den preussiske landråd i Sønderborg, og sagen endte i byretten, hvor rigsdagsmedlem Jens Jessen blev idømt en bøde for at have opfordret til sangen. Han protesterede også skarpt mod dommen og hævdede, at sangen var helt uangribelig i nationalpolitisk henseende, for sangen havde intet som helst med forholdene i Slesvig at gøre. Men retten fastslog, at de syngende kunne lægge *en ny betydning* ind i ordene og herved gøre teksten opfanterende. Sagen blev anket, først til Landsretten i Flensborg den 19. oktober 1903, hvor Jens Jessen på ny blev dømt, og han førte sagen videre til Det Tyske Kejserriges øverste domstol, Kammerretten i Berlin, den 14. januar 1904. Her blev dommen stadfæstet igen, og det blev fastslået fra højeste juridiske sagkundskab, at

---

<sup>62</sup> Dansk Sangbog 1899, s. XI, efterord af udgiver M. Andresen.



...det ikke kan komme an på, hvad Digteren kan have ment, men hvad de som synger Sangen, vil udtrykke. Og det var i det foreliggende Tilfælde en Opfordring til Kamp mod Tyskheden. Dermed er Sangens nationalt ophidsende Karakter slaaet fast.<sup>63</sup>

Det var en klar juridisk bedømmelse af virkningen af et dansk nationalt symbol, der var blevet skabt omkring 1840 og i løbet af få årtier havde fået en næsten hellig karakter som middel til gruppeidentifikation i Slesvig og et væsentligt udtryk for de dansksindede slesvigeres identitet. Desuden viser dommen, at de tyske myndigheder – ikke blot på lokalt og regionalt niveau, men også på rigsplan – til fulde forstod, hvad et nationalt symbol var. Det drejede sig for dem ikke om symbolets oprindelige eller “egentlige” indhold, men om hvad symbolbrugerne ønskede at udtrykke. I dette tilfælde gav de syngende udtryk for samhørighed med den dansk-nordiske kultur og ansporing til et nordisk samarbejde, og det kunne – efter tysk bedømmelse – medføre politiske handlinger. Denne risiko fremgik ikke mindst af den tredje strofe, hvori der blev udtrykt et håb om “...Vaarfryd efter Vintersorg./ Nyn det ind i Drengene kække, / saa de ler ad Jætters Larm!/ lad det lægge/ Lys i Tanken, Staal i Arm!”

Retssagerne mod danske sange kulminerede i Haderslev og Toftlund i 1905 med den sag, der er omtalt indledningsvis, hvor en række boghandlere var anklaget for at have forhandlet Den Blaa Sangbog. For at skabe klare retningslinjer havde anklageren fået latinskolelærer Schröder til at lave lister over sange, som var direkte ophidsende eller blot farlige – vel at mærke ikke for tysksindede, men for de syngende dansksindede. Blandt de hen ved 150 sange, som blev stemplet som suspekte, var for eksempel Adam Oehlenschläger: ”Lær mig, o Skov! at visne glad” fra 1813. Det farlige skjulte sig i 2. vers:

Lær mig, Du lette Sommerfugl!  
At sønderbryde tunge Skiul,  
Som nu min Frihed tvinger.

Efter myndighedernes vurdering ville enhver dansksindet, der sang dette, tænke på befrielsen fra det tyske styre og ikke på udfrielsen fra jordelivet. Heller ikke H.A. Brorsons salme ”Her vil ties, her vil bies” fra 1765 kunne tillades, da den indeholdt linjer som ”Trange tider langsomt skrider,/ langsomt skrider, det har den Art”, der kunne opfattes som en beskrivelse af sønderjydernes vilkår under tysk styre. Der var også løfterige udsagn om en bedre fremtid i linjer som ”Lad det kun fryse, lad mig kun gyse,/ lad mig kun gyse, det snart forgaar”. Selvom der er flere muligheder for tolkninger af denne pietistiske salme, er det dog næppe rimeligt at se den som en kommentar til en statspolitisk situation hen ved 140 år, efter at den var digtet. Derfor var fordømmelsen af disse forbud også klar fra dansk side, og man valgte at få dem afprøvet ved en højere juridisk instans. Også i den rigstyske presse blev der udtrykt kritik af den hårde fremgangsmåde, som myndighederne havde anlagt i Nordslesvig.<sup>64</sup>

---

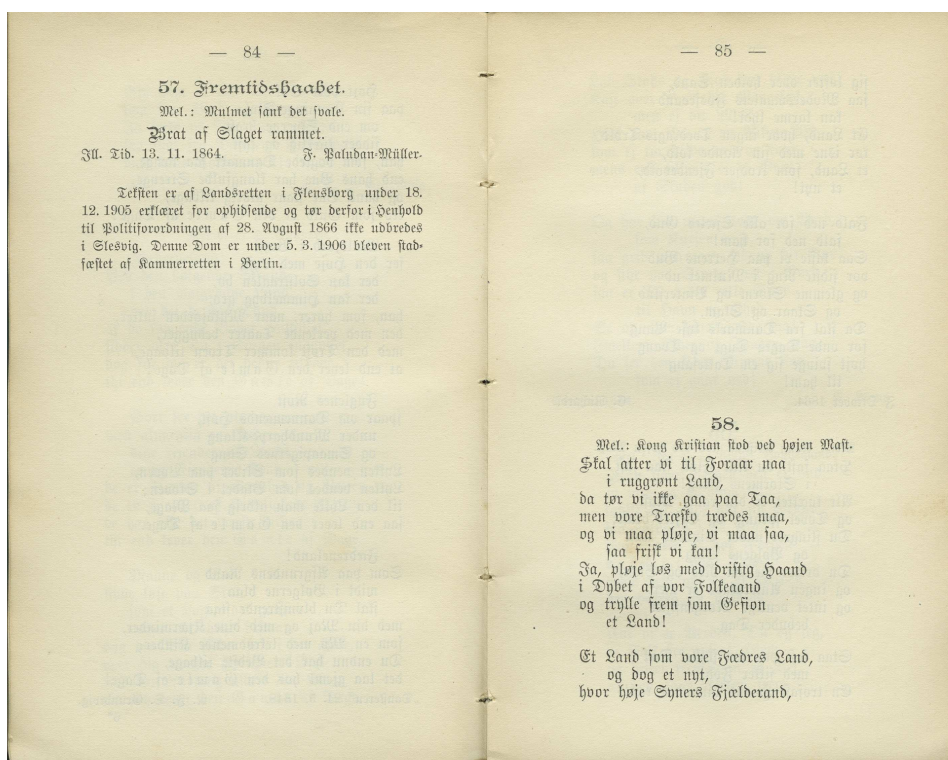
<sup>63</sup> Denne retssag og de øvrige sager om sange er udførligt refereret i de dansksprogede aviser i dagene lige efter domsafsigelserne med citater fra dommen.

<sup>64</sup> F.eks. i den konservative *Kreuzzeitung* og den social-liberale *Berliner Zeitung* jf. Stensgård 1908 s. 15.

Retssagen mod boghandlerne om salg af sangbogen blev nu videreført fra byretterne i Haderslev til Landsretten i Flensborg og endte her med en formel frifindelse i december 1905.<sup>65</sup> Hermed var det fastslået, at afsætningen af Den Blaa Sangbog var tilladt, men det betød ikke, at alle dens sange var tilladte.

## Sangbogen fra 1906 med blanke sider

Mange dansksindede følte sig både krænket og truet i deres åndelige liv, fordi en væsentlig del af deres sange var blevet karakteriseret som fanatiserende eller farlige af såkaldte sagkyndige. Også udgiverne var påvirket af de langstrakte retssager, og de valgte at udvise ekstra forsigtighed med den næste udgave af Den Blaa Sangbog, der blev sat i værk straks efter domsafsigelsen og udkom i sommeren 1906.



Sangbog fra 1899 med blanke sider, hvor teksten til Frederik Paludan Müller: ”Brat af slaget lammet” mangler. Det er en sang fra efteråret 1864, hvor digteren skildrer Danmarks fremtidsmål: En helteslægt med ”drengene klædt i stål/mænd med faste hjerter” og ”fromme stærke kvinder” samt ”trofast broderbund” med Sverige-Norge. Når disse tre faktorer er på plads, vil gengældelsens time komme: ”Da til lurens toner/blusser bavn og bål:/Slesvig land genvundet!/Det er kampens mål!”

<sup>65</sup> Flensborg Avis 17.09 og 20.10 1905 samt 11.01. 1906.

Det kan neppe undre, at det ikke var tilladt at synge denne sang ved offentlige møder i det tyske kejserrige. I hjemmene kunne folk synge, hvad de ville.

Systemet fra den forrige udgave med advarende stjerner ved visse sange havde ikke fungeret godt nok, hvad retssagerne havde vist. Derfor valgte man nu at udskifte et betydeligt antal sange med andre. Desuden var der bagest en oversigt over 16 sange, som man helst skulle undlade at synge ved offentlige sammenkomster, og her var netop nogle af de allermest yndede sange som "Vort Modersmaal", "Du skønne Land", der begge skildrer Sønderjylland, samt de to danske nationalsange, "Kong Christian" og "Der er et yndigt Land". Også "Jeg vil værge mit Land" og "Det haver så nyligen regnet" var på listen.

Endeligt var der fire sange, der var helt forbudte og end ikke måtte gengives på tryk. Det var sange, der skildrede Sønderjylland som en frarøvet del af det danske rige. Sangbogsredaktionen valgte imidlertid ikke at bøje nakken og blot fjerne de fire sange. Det var nemlig deres *tekster*, ikke titler, der var forbudt. Man anførte derfor i de relevante afsnit af sangbogen deres titler og melodier – sammen med den juridiske begrundelse for forbuddet. Enhver bruger af sangbogen kunne selv indskrive versene på de blanke sider, hvor der var afsat den fornødne plads. Udgivelsen af sangbogen med de blanke sider var en stærk nationalpolitisk manifestation. Hver gang sangbogen var i brug, blev de syngende diskret, men tydeligt mindet om den åndelige undertrykkelse.

### **Forbudte sange i 7. udg. 1899 og 8. udg. 1906**

#### ***4 totalt forbudte sange:***

**Fr. Paludan-Müller: Brat af slaget rammet**

**J.C. Hostrup: Er skolen for andre end pilt og pog?**

**Karsten Thomsen: Skal Sønderjyllands skilles for åltid fra sin mor?**

**Th. Thaulow: Slesvig vort elskede omstridte land**

#### ***16 sange, der ikke måtte synges offentligt, bl.a.:***

**Johs. Ewald: Kong Kristjan stod ved højen mast**

**Adam Oehlenschläger: Der er et yndigt land**

**Bjørnstjerne Bjørnson: Jeg vil værge mit land**

**Edvard Lembecke: Vort modersmål er dejligt**

**B.S. Ingemann: I alle de riger og lande**

**J.C. Hostrup: Høje Nord, friheds hjem**

**Johan Ottosen: Det haver så nyligen regnet**

**Edv. Lembecke: Du skønne land med dal og bakker favre**

Udgiveren henstillede til ledere af offentlige forsamlinger, at man hver gang før et mødes begyndelse udvalgte og fastlagde de sange, som skulle benyttes. Den altid tilstedeværende gendarm kunne så nå at skride ind og forlange udskiftning, hvis der var nye sange, som var kommet i farezonen. Den danske sag var ikke tjent med de direkte sammenstød med myndighederne, og det blev formuleret således i forordet:

...det tør dog haabes, at man nu fremdeles vil lade Bogen i Fred, da den efter vor fulde Overbevisning ikke indeholder noget, der kan ophidse os selv, eller som kan ophidse eller fornærme vore tyske Modstandere...Gid da, at ogsaa denne Udgave af Den blaa Sangbog maatte opfylde sit Formaal: At fremme det Skønne, det Sande og det Gode iblandt os!<sup>66</sup>

Denne afsluttende formulering var bemærkelsesværdigt forskellig fra formålserklæringen i 1899-udgaven, hvor sangbogen skulle tjene i kampen for bevarelsen af det danske modersmål. Det nye erklærede formål var nemlig knyttet til en central del af tysk kulturarv: Goethes forestilling om det gode, det sande og skønne. Eller med lidt andre ord: det som burde være målet for al menneskelig stræben.

Der er ikke bevaret noget i Sprogforeningens Arkiv om baggrunden for formuleringen af det nye formål med sangbogen, men det er næppe krænkende for udgiveren at betegne det som et klogt og taktisk træk. Hvis der mod forventning skulle komme anklager og retssager mod 1906-sangbogen, så var afslutningen på forordet særdeles velegnet at citere i retssalene, hvor de dansksprogede dagblade kunne ironisere over, at en sangbog, der var i pagt med Goethes tanker, skulle udsættes for undertrykkelse.

Måske har Goethe-citatet alligevel været for meget knæfald for tysk kultur for nogle af de danske sønderjyder. I hvert fald formuleres bogens formål i lidt andre vendinger i næste udgave, hvor den må være ”rigtigt mange rundt omkring til Glæde og Opmuntring, men ingen til Forargelse eller ubegrundet Ophidselse.”<sup>67</sup> At der ikke opstod nye retssager, kan dog næppe kun tilskrives den udviste takt(ik) og varsomhed fra sangbogsredaktionen. Af flere grunde blev det nationalpolitiske klima i Sønderjylland mildnet, og danskheden fik lidt bedre vilkår i tiden frem til 1914, hvor alt nationalt mindretalsarbejde måtte ophøre ved verdenskrigens udbrud.

Et udtryk for det mildere klima var grundlæggelsen af ”Nordslesvigs Fællessangforening” i 1907.<sup>68</sup> Dens formål var at vække interessen for sangen ved at afholde store sangstævner. I vedtægterne var det understreget, at den ikke ”befatter sig med politiske Anliggender”. Det var en vanskelig balancegang, da det jo samtidig var en entydigt dansk forening, hvor der ikke blev sunget tyske sange til stævnerne. Fra tysk side blev foreningen kritiseret for en tendentiøs fremhævelse af det danske, mens den fra dansk side blev kritiseret for ikke at være dansk nok. Alligevel lykkedes det foreningen at samle

---

<sup>66</sup> *Dansk Sangbog* 1906, s. 3-4 ved udgiver M. Andresen.

<sup>67</sup> *Dansk Sangbog* 1908, s. 3-4 ved udgiver M. Andresen.

<sup>68</sup> Troels Fink: *Båndene bandt, 2*, 1999, s. 148 f.

sangere til store stævner. I årene frem til 1914, hvor alt nationalt arbejde standsede ved verdenskrigens udbrud, kom der 4.-5.000 tilhørere til sangstævnerne. Danske sange var dragende, også selvom de blev præsenteret som ”upolitiske”, og Den Blaa Sangbog kunne udkomme i nye oplag på 6.000 eksemplarer hvert andet år i perioden 1906-1914.<sup>69</sup>

## Sangbogens senere skæbne

Systemet med de blanke sider og oversigten over sange, der ikke kunne tilrådes sunget ved møder, blev en fast del af sangbogens nye udgaver frem til 1914, men det øvrige indhold blev revideret og omordnet i overensstemmelse med bogens hovedsigte: At være en sønderjysk sangbog, der afspejlede den kulturelle udvikling i Danmark. Det betød, at der blev optaget nye idræts- og ungdomssange samt sange til brug af arbejder-, husmands- og afholdsbevægelserne. Den Blaa Sangbog kom således til i højere grad end alle andre danske sangbøger til at afspejle bredden i folkelivet.

Efter afslutningen af Første Verdenskrig i efteråret 1918 opstod muligheden for, at også det nordlige Sønderjylland kunne blive omfattet af de folkeafstemninger, der skulle afholdes til nyordning af Tysklands grænser. Den danske folkegruppe gik straks i gang med at forberede sig på den afgørende begivenhed, og en ny udgave af Den Blaa Sangbog blev udsendt i 1919 som led i dette arbejde. De hvide sider og andre mindelser om tysk censur var nu fjernet.

Efter folkeafstemningen i 1920 og genforeningen med Danmark fik sangbogen en efterblomstring og udkom i nye udgaver, men i 1927 rejste højskolefolk både i Sønderjylland og det øvrige Danmark forslag om overgang til den danske Højskolesangbog for derved at fuldbyrde ”den åndelige genforening”. Det var et ømtåleligt, ja pinefuldt spørgsmål, fordi Den Blaa Sangbog var et symbol på sønderjydernes udholdenhed og kampmod. Men kampen mod fortyskningen havde jo som endemål den fuldbyrdede genforening og indlemmelse i Danmark – uden sønderjyske særordninger.

Spørgsmålet om Den Blaa Sangbogs ophør blev dog udsat på grund af en fornyet nationalitetskamp. Fra 1933 kom der et nyt pres mod grænsen sydfra og i 1940 den tyske besættelse af Danmark. Det gav behov for flere nye oplag af sangbogen, men i 1946 kom den sidste udgave, og derpå blev den erstattet af (rigs)danske sangbøger, først og fremmest Højskolesangbogen. For mange sønderjyder var det vemodigt at erkende, at dette nationale symbol nu havde haft sin tid.

## Sang, musik og nationalisme

De tyske myndigheders nærtagenhed over for danske sange og såkaldte sagkyndiges udpegninger af nationalt ophidsende sange, der var skrevet i den førnationale tidsalder,

---

<sup>69</sup> E. Dam-Jensen og B. Lauritsen, 1983, s. 16.

kan virke oprørende eller rimelig, smålig eller komisk – alt efter temperament og national identitet hos den, der beskæftiger sig med sagen. Men der var mere på spil for myndighederne, end man sædvanligvis har villet indrømme fra dansk side.

Sange kan udøve en stærk meningsdannende påvirkning, og Kammerretten i Berlin havde en vigtig pointe, da den (som nævnt s. 54) fastslog i en domfældelse i 1904, at det ikke er afgørende, hvad digteren kan have ment, men hvad de syngende selv opfatter og vil udtrykke. Et eksempel herpå er den betydning, som blev tillagt en af Grundtvigs festsalmer, ”Den signede dag med fryd vi ser”. Den blev digtet i 1826 i anledning af 1000-årsfesten for missionæren Ansgars ankomst til Danmark. I 1920 blev denne salme tillagt en helt aktuel betydning i forbindelsen med folkeafstemningen for Sønderjyllands statslige tilhørsforhold. Den blev sunget i februar ved de nationalpolitiske møder før afstemningen, den blev også anvendt ved takkegudstjenester efter folkeafstemningen og ligeledes hyppigt brugt ved genforeningsfesterne om foråret og sommeren. Da de sønderjyske skoler åbnede under dansk ledelse efter sommerferien, var ”Den signede dag” overalt den første morgensang. Mange ældre sønderjyder har fortalt, at de som børn ikke var i tvivl om, hvad der blev sigtet til med slutstrofen ”Så rejse vi til vort fædreland...”. Det var jo Danmark, og de troede, at strofens sidste linjer var en hyldest til det danske folk: ”... så frydelig der til evig Tid / med Venner i Lys vi tale!” I mange grundtvigske hjem i Sønderjylland blev salmen også sunget ved familiefester, og her opstod den tradition at rejse sig op under det sidste vers i respekt for hjemkomsten til frænderne i Danmark.<sup>70</sup>

Sang har slagkraft, og når velklingede fædrelandssange med fyndige rim og forenklede sentenser bliver sunget enstemmigt af en forsamling, opstår der oplevelsesmæssig enhed og ureflekteret helhedsstemning.<sup>71</sup> De syngende hensættes til et særligt rum og føler sig som del af et reelt fællesskab på tværs af alt, hvad der normalt adskiller, også sociale og politiske grænser. Rim, rytme og fællesskabsfølelse smelter i bevidstheden hos de syngende sammen til en enhed, der fremstår som en sandhed. Derfor er nationale (og religiøse) sange et enestående middel til både gruppeidentifikation og agitation.

Det kan være oplagt at se nærmere på forskelle i brugen af danske og tyske fædrelandssange, men det er ikke emnet for denne artikel. Her skal kun peges på et par forhold, der kan være medvirkende årsag til retssagerne mod Den Blaa Sangbog. I det 19. og begyndelsen af det 20. århundrede fandtes der ikke en fællestysk sangbog med samme autoritative status som Den Blaa Sangbog eller Højskolesangbogen. Der var talrige tyske sangbøger i de forskellige Länder, og utallige sanghefter, der er knyttet til bevægelser, foreninger og håndværk. Desuden var korsang mere udbredt i Tyskland end i Danmark og Sønderjylland, og en sang, man kun lytter til, bliver ikke til levende virkelighed på samme måde som en sang, man selv synger. Endvidere var det i Tyskland almindeligt at synges flerstemmigt end i Danmark og Sønderjylland. Fra et musikalsk synspunkt er dette en forbedring, men flerstemmig sang får ikke de syngende til at føle sig som en total enhed på samme måde, som enstemmig sang gør det. Endelig blev der næppe sunget

---

<sup>70</sup> Inge Adriansen i *Grundtvig-Studier* 2006, s. 93.

<sup>71</sup> L.L. Albertsen: *Sang og slagkraft*. 1975, s. 8ff.

fællessange i samme udstrækning ved folkelige møder i tyske kredse som i danske kredse.<sup>72</sup>

De dansksprogede aviser i Sønderjylland var yderst kritiske over de tyske retssager og forbud, men på dansk side var man udmærket klar over den slagkraft, den kollektive sang kan rumme. Det viser de danske myndigheders forbud mod slesvig-holstenske sange i perioden før 1864. Også efter at være kommet under tysk styre kunne sønderjyder reagere stærkt ved at blive konfronteret med tyske sange, selv om det kun var på tryk. Det viser H.P. Hanssens skildring af udvdrivningen af "Schleswig-Holstein meerumschlungen" fra sangbogen i Sottrup Skole med al tydelighed.

Et generelt træk ved fællessange er, at de ofte har et tema hentet fra et af de fire væsentlige områder: nationalfølelse, religion, politik og erotik. Sange, der besynger et af disse områder og samtidig næsten umærkeligt formår at associere til et eller flere af de øvrige temaer, vil have stor gennemslagskraft og levedygtighed.<sup>73</sup> En betydelig del af indholdet i Den Blaa Sangbog gav associationer til det danske fædreland, den danske konge og til Gud som beskytter af det danske folk. Derfor havde latinskolelærer Nis Schröder – i betydelig udstrækning – ret i sin karakteristik af Den Blaa Sangbog som "eins der gefährlichsten Agitationsmittel". Og folkeafstemningen efter 56 års tysk styre bekræftede hans udsagn: 75 % af befolkningen i det nordlige Sønderjylland stemte i 1920 for genforening med Danmark.

---

<sup>72</sup> En komparativ undersøgelse over sangkulturen i Danmark og Tyskland er desværre ikke foretaget.

<sup>73</sup> L.L. Albertsen: *Lyrik der synges*. 1978, s. 152 og 159.

## Litteratur

Adriansen, Inge (2003). *Nationale symboler i Det Danske Rige, I-II*. København, Museum Tusulanums Forlag.

Adriansen, Inge (2006). Grundtvigs bidrag til udvikling af danske nationale symboler. *Grundtvig-Studier* 2006, s. 67-98.

Albertsen, Leif Ludwig (1978). *Lyrik der synges*. København, Berlingske Forlag.

Albertsen, Leif Ludwig (1975): *Sang og Slagkraft*. København, privattryk.

*Blaa Sangbog, Den*, 7. udgave 1899, 8. udgave 1906, 12. udgave 1914, 13. udgave 1919.

Clausen, Karl (1967). *Den blå sangbog i hundredåret for dens fremkomst*. Aabenraa, Sprogforeningen.

Dam-Jensen, Elsemarie og Birgit Lauritsen (1983). *Æ ga nåk vee vå lænng æno... Træk af Folkesangens historie i Sønderjylland*. Aabenraa, Institut for Grænseregionsforskning.

Garde, Peter (2004): *Konger, krigere og andet godtfolk*. København, Gad Jura.

Fangel, Henrik (1996). *Haderslev Bys Historie 1984-1920*. Haderslev og Aabenraa, Historisk Samfund for Sønderjylland.

Fink, Troels (1999). *Båndene bandt. Forbindelsen over Kongeåen 1864-1914*, bd. 1-2.. Aabenraa, Institut for Grænseregionsforskning.

Hanssen, H.P. (1928). *Et Tilbageblik. Barndom og Ungdom*. København, Gyldendal.

Jørgensen, A.D. (1901). *En Redegørelse for min Udvikling og mit Forfatterskab*. København, Det nordiske Forlag.

Koudal, Jens Henrik (1983). Det haver så nyligen regnet. *Sønderjysk Månedsskrift* 1983, s. 163-177.

Mackeprang, Mouritz (1910). *Nordslesvig 1864-1909*. København, Forlagstrykkeriet.

Stensgård, Erling (1908): *De forbudte Sange*. Aarhus: Forlaget af 1907.

*Sønderjylland. Halvhundrede Billeder af Max Kleinsorg*. Tekst af Johan Ottosen. København 1892.



**Periodika:**

De sønderjyske dagblade *Flensborg Avis*, *Dannevirke*, *Hejmdal* og *Dybbøl-Posten* 1885-1906

Vittigbladet *Puk* 1897.

**Illustrationer:**

Alle billeder er fra Museum – Sønderjylland – Sønderborg Slot.



### 3. ”Svensk”, ”tysk” och ”nordisk” musik. Det nationellas musikaliska kodning 1930- 1950

#### Av Ursula Geisler

Landet och folket och den obrottsliga samhörigheten mellan dem är ett tema i den moderna patriotismen, vilken tenderat att själv bli en religion.<sup>74</sup>

I denna artikel har jag valt att begränsa behandlingen av det nationellas musikaliska kodning på en specifik historisk period, nämligen 1930–1950. Rumsligt berör jag det ”nordiska” genom exemplen Tyskland och Sverige. Jag kommer i detta sammanhang också att gå in på språkliga aspekter, samt på hur musik beskrevs, tolkades och laddades med nationellt innehåll under perioden i fråga.

1800-talets idéhistoriska utveckling har bland annat resulterat i universitetsinstitutionernas nationella inriktning. Detta har dagens musikforskning inte kunnat befria sig ifrån på ett tillfredsställande sätt. Det förefaller aktuellt att dryfta hur ett fortfarande i stort sätt nationellt präglad vetenskapsspråk skulle kunna avvecklas och metodologiskt anpassas till nyare forskningsinriktningar utan att leda till ett ahistoriskt synsätt. Denna konferens vill enligt programmet bidra till detta. När det gäller en förment självklar tolkningsram för olika nyckelord såsom ”nordisk” eller ”folklig” kan ett jämförande perspektiv bidra med att – om inte övervinna så dock åtminstone – problematisera en snäv, nationellt avgränsad kultursyns begränsningar. Förutom det faktum att det finns mycket lite skrivet av forskare i Sverige på detta område är det påfallande i hur liten grad den tyskspråkiga akademiska efterkrigslitteraturen har avsatt några spår i den svenska forskningsmiljön, i synnerhet vid en jämförelse med den anglosaxiska forskningens massiva genomslag. Kanske är det ur denna synvinkel inte så fel, att jag med min tyska akademiska bakgrund tillsammans med Karin Eriksson i denna konferensantologi får representera forskningen som har gjorts i Sverige på området.

I flera avseenden utgör åren 1930–1950 en säregen tidsperiod för ämnet i fråga inte minst på grund av extrema politiska och kulturella processer som genomgripande präglade utvecklingen i Europa och världen över. Det var en period, som resulterade i att etablerade sanningar eroderade eller kollapsade. Detta berodde också på tidens olika försök att skapa nya begrepp och tolkningsramar respektive att ge nytt innehåll åt gamla. Även om konferensens titel till synes innehåller en territoriell ämnesbegränsning till ”Norden”, kommer jag i det följande att tala om sambandet av nationella och musikaliska aspekter i ett transnationellt perspektiv, som också innesluter kontinenten och speciellt

---

<sup>74</sup> Staffan Björck: *Heidenstam och sekelskiftets Sverige. Studier i hans nationella och sociala författarskap*. 1946, s. 147.

Tyskland. Detta är motiverat med tanke på den nationella tankens starka europeiska rötter. Framför allt Tyskland, men också Italien och Sovjetunionen är från och med 1930-talet exempel på extrema nationalistiska musikfunktionaliseringar.

I Norden finns det sedan länge en politisk vilja att uppfatta och tolka de nordiska länderna som ett gemensamt kultur- och förvaltningsrum. Men ur ett historiskt perspektiv är det fruktbart att blicka bortom dessa nordiska gränser och göra en jämförelse där man kontrasterar med musikens nationalisering i sin extremaste form i till exempel nazismen och fascismen. Frågeställningen om det nationellas musikaliska kodning kan då öppna för en fördjupad kunskap om likheter och skillnader i nationalkonstruktioner i Europa. Begreppen ”nordisk”, ”svensk” och ”tysk”, som i sin tur etiketterade och kodade musik nationellt, har under 1930-talet och framöver flitigt använts av musiklivets aktörer i olika syften. Med aktörer menas i detta sammanhang personer som på ett eller annat sätt var synliga och medbestämmande i den musikaliska offentligheten. Med musikaliska aktörer menas då inte bara de som producerar utan också den mottagande parten som konsumerar, alltså musikens reception. Det kan handla om musiker, musikpedagoger, tonsättare, musikfunktionärer, dirigenter, musikskribenter, musikforskare eller musikförläggare, för att nämna några exempel. På ett institutionellt plan finns olika musikinstitutioner och deras agerande eller icke-agerande, så som till exempel Operan, Kungliga Musikaliska Akademien eller Föreningen Svenska Tonsättare i Sverige och Riksmusikkammaren, Nordische Gesellschaft och radion i Tyskland. Till musiklivet hör också kulturpolitiska ställningstaganden och andra tankar kring musik, som uttrycks i tidskrifter, monografier, skolmusikförordningar, brev och andra typer av publikationer och dokument.

Föreställningar om ”svensk musik” eller ”musik i Sverige” skapas av förutsatta dikotomier och specifika men varierande referensramar och tolkningsföreträden. Detsamma gäller föreställningar om ”tysk” eller ”nordisk musik”. Kännetecknande för dessa föreställningar är att de förändras över tid, påverkade av vetenskapens trender men också i växelverkan med desamma.

## Uppfattningar och tolkningar av musik

Följande exempel visar hur svensk och norsk musik kunde uppfattas på 1940-talet. Odal Ottelin skrev år 1941 i *Studiekamraten. Tidning för det fria och frivilliga bildningsarbetet*:

Lyssna till denne genuine norrman [Grieg], och ni skall än djupare förstå detta beundransvärt modiga norska folk, som står upprätt och nackstyvt under ett oblitt öde och aldrig ger sig. [...] Eller, för att gå till vårt eget, lyssna till Bellmanssången med dess brytning av livstörst och dödsvenod och vår sångarkonungs äktsvenska tonfall i glädje och allvar!<sup>75</sup>

Grieg får här alltså musikaliskt representera det norska folket. Det dagsaktuella politiska

---

<sup>75</sup> Odal Ottelin: ”Radiomusik - till skada eller till gagn”, i *Studiekamraten. Tidning för det fria och frivilliga bildningsarbetet* 23. 1941:9/10, s. 150.

läget i Norge framkommer tydligt i sammanhanget och musiken är nationellt laddad. Carl Michael Bellman tillskrivs å andra sidan ett ”äktsvenska tonfall”, vilket kanske låter egendomligt ur ett musikaliskt perspektiv, men får ändå en meningsbärande betydelse i sammanhanget med nationella tillskrivningar. Ottelin fortsatte med sitt skrivande om musik och nationella aspekter. År 1942 publicerade han en artikel om ”Musik och sång som nationell kraft”, där han skrev:

På samma sätt är det den dag som i dag är med nationell musik i många länder: tonernes språk håller fosterlandskärleken och hoppet om framtid vid liv. [...] Låt oss samlas kring den svenska musiken och den svenska sången! Vem vet, när vi i djupaste allvar måste lyssna till dem och där få hjälp och hugnad?<sup>76</sup>

Eftersom den allmänna tolkningsramen för begrepp som ”musik” och ”kultur” är synnerligen vid och inklusiv, är möjligheten att finna en ”universell” definition av till exempel ”nordisk musik” ytterst begränsad. Däremot är det fullt möjligt att just genom debatternas utformning studera och analysera hur de olika musikbeskrivande begreppen semantiskt kunde laddas och vem som vid varje givet tillfälle hade företrädet att tolka och formulera problemen. Studeras de enskilda begreppen närmare visar det sig emellertid vara svårt att hitta entydiga definitioner av deras innehåll. Bernd Sponheuer tecknar en tämligen realistiskt bild av diskursanalysens möjligheter och uppgifter när han framhäver följande:

In the end, if the discourse analysis is not to lose itself in the void of the history of ideas, what has to be taken into account are the historically changing socio-political functionalizations, the actual contexts. In an almost symbiotic way, the discourse regarding a basically ambivalent German national music culture, containing modern and antimodern potential, was thus transformed from an initially humanist-liberal project into an increasingly chauvinistically limited weltanschauung based on exclusion and a conception of the enemy.<sup>77</sup>

Musiktolkningen förändrades dessutom även på den vetenskapliga arenan där enskilda aktörer eller hela institutioner arbetade för en musiktolkning med nationalsocialistiska förtecken. På ett metaplan är det därför viktigt att undersöka frågor om musikaliska paradigmskiften från t.ex. instrumentalmusik mot folkmusik eller musikfenomenens historisering.

Att jag har valt beteckningen kodning beror på, att ordet på ett bra sätt omfattar det som hände på 1930-talet med hänsyn till ”svensk”, ”tysk” och ”nordisk” musik. Att koda något betyder bland annat att gömma och förvandla en information. Kodning förutsätter oftast en avsändare och en mottagare som både förfogar över nyckeln till det bakom koden gömda innehållet. Själva kodningen består i att ge nytt innehåll. Vid betraktandet av ”nordisk” musik och hur den tolkades blir detta uppenbart. Under 1800-talet förknippades begreppet i tyskspråkiga länder med en allmän romantisk föreställning om

---

<sup>76</sup> Odal Ottelin: ”Musik och sång som nationell kraft”, i *Studiekamraten. Tidning för det fria och frivilliga bildningsarbetet* 24. 1942, s. 2/3.

<sup>77</sup> Bernd Sponheuer: ”The National Socialist Discussion on the ‘German Quality’ in Music”, i Michael H. Kater & Albrecht Riethmüller (eds.), *Music and Nazism. Art under Tyranny, 1933-1945*. 2003, s. 36.

naturskönhet och nordbornas förmenta renhet. Senare användes begreppet nordisk alltmer som en avgränsande term gentemot det ”icke-nordiska” för att markera det man såg som ”artfrämmande”. Som Birgitta Almgren skriver, ”hade Norden blivit en projektionsyta för en tysk längtan efter styrka, skönhet och renhet. Begreppen *tysk*, *germansk* och *nordisk* användes i ökande grad som positivt konnoterade, semantiskt obestämda synonymmer, som en sorts flytande signifikanter inom den nationalsocialistiska diskursen.”<sup>78</sup>

Även om ”nordisk” ofta blev använt på ett otydligt sätt har det icke desto mindre blivit föremål för mer specifika definitioner. Att begreppet även på musikaliskt område fick en högkonjunktur i Tyskland under 1930-talet finns det många exempel på. Det mest exponerade var kanske *Abteilung für nordische Musik* inom SS forskningsenhet *Ahnenerbe*. Där gjordes ansträngningar att bland annat med hjälp av run- och symbolforskning bevisa konkreta släktförhållanden och det germanska ursprunget i Norden.<sup>79</sup> Klaus von See påpekade i början av 1980-talet att det egentligen inte fanns någon enhetlig nationalsocialistisk världsåskådning, vilket kanske blev mest synligt inom kulturen:

Faktiskt finns det ju [...] ingen egentlig världsåskådning, ingen i sig koherent, kompakt teori som skulle kunna kallas för nationalsocialistisk. Till och med centrala begrepp som ”ras” och ”nordisk” definieras olika, otydligt eller inte alls. Det som finns kvar är endast ett diffust konglomerat av sedan länge kända idéer och därmed även – vilket är märkvärdigt i en diktatur – ett konfliktfyllt virrvarr av olika stats- och partiinstanser, speciellt på det kulturpolitiska området.<sup>80</sup>

Men hur kunde dessa olika försök till definitioner se ut när det gällde ”nordisk musik”?<sup>81</sup> Den tyska betydelsen och användningen av ”nordisch” kan inte entydigt översättas med ”nordiskt”, och då avse Norden som geografisk region. ”Nordisch” används betydligt bredare även när det gäller musiken. ”Nordische Musik” kan och kunde vara något mycket vidare än musik från Norden. Ett konkret exempel som visar på detta är det anförande som musikkritikern i den nazistiska tidskriften *Völkischer Beobachter* Fritz Stege höll år 1935 på temat ”nordisk själ och den nordiska människan” [”über nordische

---

<sup>78</sup> Birgitta Almgren: ”Germanistik und nordische Träume in der Zeit der NS-Diktatur. Wissenschaftliche Integrität oder politische Anpassung?“, i densamma (utg.), *Bilder des Nordens in der Germanistik 1929–1945. Wissenschaftliche Integrität oder politische Anpassung?* 2002, s. 100.

<sup>79</sup> Se även Ursula Geisler: ”’Ur vårt svenska folkliga musikarv’. Tysk nationalsocialism och svensk musikkultur”, i Greger Andersson & Ursula Geisler (red.), *Fruktan, fascination, frändskap. Det svenska musiklivet och nazismen*. 2006, s. 69.

<sup>80</sup> Klaus von See: ”Das ‚Nordische‘ in der deutschen Wissenschaft des 20. Jahrhunderts“, *Jahrbuch für internationale Germanistik* 1983:2, s. 11f.: „Tatsächlich gibt es ja auch [...] gar keine eigentliche Weltanschauung, keine in sich geschlossene, kompakte Theorie, die sich nationalsozialistisch nennen könnte. Selbst Leitbegriffe wie ‚Rasse‘ und ‚nordisch‘ werden ganz unterschiedlich, unscharf oder gar nicht definiert. Was es gibt, ist nur ein diffuses Konglomerat längst geläufigen Ideenguts und daher denn auch – merkwürdig genug für eine Diktatur – ein Durcheinander und Gegeneinander verschiedener Staats- und Parteiinstanzen gerade auf dem kulturpolitischen Gebiet.“

<sup>81</sup> Följande avsnitt har även publicerats på tyska i Ursula Geisler, ”...was an Musik des Nordens nur nordisch maskiert ist.’ Konstruktion und Rezeption ‘nordischer’ Musik im deutschsprachigen Musikdiskurs”, i Frank-Michael Kirsch & Birgitta Almgren (Hrsg.), *Sprache und Politik im skandinavischen und deutschen Kontext 1933–1945* (Schriften des Centers für deutsch-dänischen Kulturtransfer; 5). 2003, s. 223–238.

Seele und nordischen Menschen”]. Den nordiska musiken [”Die nordische Musik”] karaktäriseras med bland annat begreppen kylig, ren, enkel, sträng och osentimental. Fritz Stege framhåller Johann Sebastian Bach som den största ”nordiska mästaren” [”nordischen Meister”]. Därefter nämns Christoph Willibald Gluck, Johannes Brahms, Franz Schubert och Robert Schumann och bland de samtida tonsättarna Hans Pfitzner.<sup>82</sup>

En möjlighet för nytolkningen av nordisk musik låg i att omtolka redan etablerad tysk musik och erkända tyska tonsättare eller musiker genom att tillskriva dem nordiska egenskaper. Fritz Metzler<sup>83</sup> härledde till exempel år 1934 det nordiska hos Bach i en musikstrukturell analys av isländska folkvisor.<sup>84</sup> Eftersom dessa försök att bestämma det nordiska i den musikaliska strukturen inte var övertygande har andra skribenter försökt hitta och definiera nordiska egenskaper utanför själva musiken. Så beskrev Karl Grunsky<sup>85</sup> det nordiska hos Richard Wagner mer som ett positivt karaktärsdrag och ett transcendentalt moment än som ett musikaliskt element. Grunsky definierade Wagners arbetsprocess under komponerandet som ”äkta nordiskt”. Han menade att Richard Wagners musikaliska prestationsförmåga endast kunde härledas ur ”en vilja [...] som bara den nordiska människan kunde frammana”.<sup>86</sup> Förutom att Wagnerkulten särskilt i nationalsocialismen syftade till det sublima<sup>87</sup>, användes begreppet ”det nordiska” – i förening med ”det tyska” – även för att bedöma någons konstnärliga färdigheter över huvud taget.

## Rasteoriernas inflytande

För att visa hur det ”nordiska” kunde tolkas inom en nazistiskt influerad musikkurs – utöver den allmänna beteckningen för ”de nordiska länderna” – kommer i det följande

---

<sup>82</sup> Talet finns återgivet i CD-boxen *Entartete Musik. Eine Tondokumentation zur Düsseldorfer Ausstellung von 1938. Originaltondokumente. Zusammengestellt und kommentiert von Albrecht Dümling*. Eine POOL Musikproduktion GmbH, Berlin: ”Als nordisch betrachten wir dagegen solche Werke, die in ihrer künstlerischen Stilsetzung hohe und reine Gedanken ernsten und strengen Charakters mit einem unaufdringlich schlichten klargezeichneten musikalischen Gedanken verbinden. [...] Der größte nordische Meister deutscher Musik ist ohne Frage Johann Sebastian Bach [...]. Einen ausgesprochenen Adel nordischer Kunstauffassung weist Gluck auf. [...] Als ausgesprochender Vertreter nordischen Wesens in der Musik der Gegenwart tritt uns Hans Pfitzner entgegen [...]“

<sup>83</sup> Fritz Metzler doktorerade enligt Fred K. Prieberg 1938 i Tübingen med avhandlingen „Die Tonalität und melodische Struktur des nordischen Volksliedes“. Jmf Fred Prieberg: *Musik im NS-Staat*. 1982, s. 361.

<sup>84</sup> Fritz Metzler: ”Nordischer und dinarischer Stil im germanischen Volkslied“, i *Musik und Volk*. 1934:1, s. 31f.

<sup>85</sup> Enligt Prieberg var Karl Grunsky musikskribent i Stuttgart. Jmf Prieberg 1982, s. 58.

<sup>86</sup> Karl Grunsky: ”Das Nordische bei Richard Wagner”, i *Die Sonne* 10. 1933, s. 61. : „[...] das vorausdenkend Planmäßige einer solchen Arbeit [...] echt nordisch [...] einer Willenskraft [...], wie sie als Künstler nur der nordische Mensch aufbringen konnte.“

<sup>87</sup> Se till denna diskussion även Reinhold Brinkmann: ”Wagners Aktualität für den Nationalsozialismus. Fragmente einer Bestandsaufnahme“, i Saul Friedländer & Jörn Rüsen (Hrsg.): *Richard Wagner im Dritten Reich*. 2000, s: 132ff.

Wilhelm Heinitz att stå som exempel. Heinitz hade år 1934 tilldelats professors titel och var verksam inom den nygrundade forskningsavdelningen för jämförande musikvetenskap [Forschungsabteilung für Vergleichende Musikwissenschaft] vid fonetiska laboratoriet vid Hamburgs universitet.<sup>88</sup> I en artikel från 1938 pekar titelns utformning på hans programmatiska inriktning vad gäller ”det nordiska”. Under den dikotomiserande rubriken ”’Musik des Nordens’ oder ’nordische Musik’?”, framförde han biologiska argument om sambanden mellan kompositionsprocessen och den musikaliska upplevelsen. Enligt honom var det inte kulturellt eller historiskt betingade faktorer som avgjorde om musik var ”nordisk” eller inte, utan biologiska:

Låt mig höra, hur denna musik berör mig på ett direkt kroppsligt sätt, så ska jag berätta för dig, genom vilken kombination av kroppslig spänning och avspänning upphovsmannen har kommit fram till just denna gestaltning och vilka landskapsmässiga, klimatologiska och biologiska bindningar just denna uphovsmans rörelse uppvisar.<sup>89</sup>

Samtidigt levererade Heinitz sin bild av en ”nordisk musiker”, som kommer att ”[skapa] på ett rakt och starkt, kyskt, oförbleknat och osentimentalt, egensinnigt och envist [...] sätt, om han vill ge det, som motsvarar hans klimat och landskap”<sup>90</sup>, för att sex år senare komma fram till den universalistisk-rasistiska tesen:

Så kan vi alltså beteckna resultaten av alla mänskliga rörelser, alla profana eller kultisk-kulturella verkmanifestationer från vilken tid som helst, som nordiskt eller icke-nordiskt präglade allt beroende på resultaten för deras ’fysiologiska resonans’.<sup>91</sup>

Sedan juni 1936 var alla professorer och andra anställda vid tyska universitet och högskolor förpliktade att ansöka om tillstånd, när de skulle resa utomlands för att till exempel hålla föredrag.<sup>92</sup> För Heinitz vidkommande godkändes en sådan resa år 1936, där han på uppdrag av ”Nordische Gesellschaft i Lübeck i oktober samma år [höll ett] föredrag om Richard Wagners Mästersångarna i Köpenhamn, Odense, Århus, Randers

---

<sup>88</sup> Jmf Peter Petersen: ”Musikwissenschaft in Hamburg 1933 bis 1945“, i Eckart Krause, Ludwig Huber & Holger Fischer (Hrsg.): *Hochschulalltag im Dritten Reich*. 1991, s. 625–640.

<sup>89</sup> Wilhelm Heinitz: ”’Musik des Nordens’ oder ’Nordische Musik’?”, i *Der Norden* 1938:8. s. 272: „Laß mich hören, wie mich diese Musik faktisch körperlich bewegt, dann will ich dir sagen, durch welchen Wechsel von körperlicher Spannung und Entspannung der Urheber zu dieser Gestaltung gekommen ist und auf welche landschaftlichen, klimatischen und biologischen Bindungen eben diese bestimmte Urheberbewegung hinweist.“

<sup>90</sup> Heinitz 1938, s. 276: „gerade und stark, keusch, unverbläßt und unsentimental, eigensinnig und eigenwillig [...] gestalten [wird], wenn er das geben will, was seinem Klima und seiner Landschaft rechtens ist.“

<sup>91</sup> Wilhelm Heinitz, „Musikdenkmale aus dem nordischen Raum“, i *Der Norden* 1944:7. s. 151: „So können wir also alle menschlichen Bewegungsergebnisse, alle profanen oder kultisch-kulturellen Werkmanifestationen irgendeiner Zeit je nach dem Ergebnis ihrer ‚physiologischen Resonanz‘ [...] als nordischen oder nicht-nordischen Gepräges bezeichnen.“

<sup>92</sup> Politisches Archiv des Auswärtigen Amtes, Berlin (PAA), R 65628/Reisen deutscher Professoren ins Ausland/22 juni 1935.



och Ålborg.”<sup>93</sup> Att det var just tidskriften *Der Norden* som erbjöd ett lämpligt forum för sådana beskrivande uttalanden är inte förvånande. Tidskriften gavs ut av Nordische Gesellschaft (NG), en av organisationerna som skötte det konstnärliga utbytet mellan Tyskland och de nordiska länderna.<sup>94</sup> Samtidigt konkurrerade organisationen med Deutsch-Nordische Gesellschaft i Hamburg och i viss mån även med Kulturabteilung des Auswärtigen Amtes i Berlin om att på det kulturella planet fungera som enda kontaktorganisation med de nordeuropeiska länderna. Nordische Gesellschafts verksamhet omfattade huvudsakligen kulturverksamhet i Norden, men även olika arrangemang vid de flertal lokalkontor runt om i Tyskland. Konserter med så kallad ”nordisk” musik och inbjudningar till nordeuropeiska musiker att komma till ”Tredje riket” var en viktig del av verksamheten. Samfundets tidskrift tjänade dels som ett kulturellt propagandainstrument, ofta med hjälp av olika kända skribenter, och dels som ett informationsblad med fokus på musikaliska arrangemang och radioinslag. Man anmälde och recenserade exempelvis andra nordeuropeiska tidningar och tidskrifter. Eftersom samfundet efter Alfred Rosenbergs ”Gleichschaltung” (likriktning) år 1933 skulle få en ny styrelse, uppstod frågan om vem som skulle vara den bäst lämpade ur ett nazistisk-ideologiskt perspektiv. Ur olika dokument på Bundesarchiv i Berlin framgår, att det inte rådde något tvivel om organisationens egentliga rasistiska syfte, men att detta i möjligaste mån skulle undanhållas offentligheten:

Idén att göra professor Günther<sup>95</sup> till ordförande syntes Dr Timm vara en smula farlig eftersom Nordische Gesellschaft, som till största delen var tvunget att arbeta i hemlighet, i detta fall skulle tvingas in i en riktning, som organisationen visserligen arbetar i men som skulle kunna vara till nackdel om den blev offentlig.<sup>96</sup>

Trots att Günther inte blev samfundets ordförande, så var det inte att ta miste på, att organisationen – och med den tidskriften *Der Norden* – efter år 1933 användes till att sprida den så kallade ”nordiska tanken” som en rasistisk föreställning om ”Norden”. Den ”nordiska tanken” stod under den nazistiska eran för en kultursyn härledd ur ett rasistiskt tänkande. Den mytologiserade Norden fungerade som en samlingsföreställning om det som nazisterna eftersträvade: ”manlighet”, ”styrka”, ”djärighet”, ”germanska rötter” etc., i kulturellt och politiskt hänseende.<sup>97</sup> Begreppet hade präglats på 1920-talet och

---

<sup>93</sup> PAA, R 65631/MF8127/Reisen deutscher Professoren ins Ausland\_1936-1937/1 okt 1936: „im Auftrag der Nordischen Gesellschaft in Lübeck im Oktober d.Js. in Kopenhagen, Odense, Aarhus, Randers und Aalborg einen Vortrag über Richard Wagners Meistersinger hält.“

<sup>94</sup> Nordische Gesellschaft grundades 1921 ursprungligen i syfte att stärka de ekonomiska och kulturella kontakterna mellan Lübeck och Östersjöländerna. Organisationen stod under Alfred Rosenbergs beskydd och i ledningen ingick bl.a. SS-chefen Himmler. Till Nordische Gesellschaft se även Andersson & Geisler 2006, s. 55–82.

<sup>95</sup> Rasteoretikern Hans F. K. Günther, även kallad ”Rassen-Günther”.

<sup>96</sup> Bundesarchiv, Berlin (BArch), NS 8-221/19–21/1933: „Der Gedanke, Professor Günther zum Vorsitzenden zu machen, erschien Dr. Timm ein wenig gefährlich, da man die „Nordische Gesellschaft“, die zum grossen Teil getarnt arbeiten müsse, dann zu sehr in eine Richtung zwänge, in der sie zwar arbeitet, die öffentlich zur Schau zu tragen aber von Nachteil sein könne.“

<sup>97</sup> Se Geisler 2003. Se också Ruth-Maria Gleißner: *Der unpolitische Komponist als Politikum. Die Rezeption von Jean Sibelius im NS-Staat*. 2002, s. 88ff.

rasteoretikern Hans F. K. Günther hade med sin publikation *Der Nordische Gedanke unter den Deutschen* från 1925 befast tolkningen av begreppet. I sin kärna definierades den som, ”tanken om den sunda nordiska människan som förebild för det tyska folkets odlingskriterier.”<sup>98</sup>

Med en upplaga av 3 000 stycken utkom *Der Nordische Aufseher* år 1934 (namnbyte till *Der Norden* fr.o.m. år 1935) i sin nya gestaltning och det rådde inget tvivel om dess inriktning. Ett exempel för detta är utgivaren Ernst Timms artikel ”Nordischer Gedanke – Nordisches Land” där han försvarar nazismens målsättning och inriktning:

Man måste förstå, att den nationalsocialistiska revolutionen inte har varit en godtycklig handling utan en akt av självbesinning och nödvärn i sista ögonblicket. Men självbesinning betyder insikt i det egna folkets lagar. [...] Redan den mest ytliga undersökning kommer fram till att denna det tyska folkets plötsliga självinsikt blev nödvändig på grund av [...], att det kulturella ursprunget och den sociologiska sammanhållningens egna lagar var övertäckta av sydliga inflytanden på ett otillbörligt sätt. Judiska och kristna, etruskiska och hellenistiska, egyptiska och arabiska inflytanden har under loppet av nästan två årtusenden lagt lager på lager ovanpå folkets egentliga kärna.<sup>99</sup>

Argumentationen avslutades med att Tyskland borde se sig om efter länder och etniska grupper som, ”icke i samma grad [som Tyskland] hade drabbats av olyckan att ha utsatts för främmande kulturers imperialism.”<sup>100</sup>

Den så kallade kulturella ”Überfremdung” var ett av nazismens dogmatiska argument. Motpolen skulle bland annat vara de nordeuropeiska länderna som ansågs ha en mera obruten och ”oförvanskad” kulturell tradition. På det musikaliska området betraktades folkvisorna som bärare av denna tradition. Det är därför inte överraskande att folkmusikforskningen fick ett uppsving på 1930-talet. Även om Wilhelm Heinitz inte hade varit konsekvent nog att utelämna klimatläran ur sin argumentation fanns det dock andra, som till förmån för rasistiska idéer betonade klimatets irrelevans för olika musikgenrer. Fritz Metzler försökte år 1935 att funktionalisera skillnaden mellan samiska och svenska sånger och angav rasskillnader som enda möjliga orsak. Därigenom gav han vetenskaplig legitimitet åt ett rasistiskt tankesätt:

---

<sup>98</sup> Hans-Jürgen Luthhöft: *Der Nordische Gedanke in Deutschland 1920–1940*. 1971, s. 15: ”Gedanken von der Vorbildlichkeit des gesunden nordischen Menschen für die Auslese im Deutschen Volk”.

<sup>99</sup> Ernst Timm: ”Nordischer Gedanke – Nordisches Land“, i *Der Nordische Aufseher* 1934:1, s. 4f.: „Man muß verstehen, daß die nationalsozialistische Revolution nicht ein Akt der Willkür gewesen ist, sondern ein Akt der Selbstbesinnung und der Notwehr im letzten Augenblick. Selbstbesinnung heißt aber Erkenntnis der Gesetze des eigenen Volkstums. [...] Es ergibt nämlich schon die flüchtigste Untersuchung, daß diese plötzliche Selbsterkenntnis des deutschen Volkes deswegen notwendig wurde [...], weil die kulturellen Ursprünge und die eigenen Gesetze des soziologischen Zusammenhaltes in ungebührlicher Weise von südlichen Einflüssen überdeckt waren. Jüdische und christliche, etruskische und hellenistische, ägyptische und arabische Einflüsse haben durch fast zwei Jahrtausende hindurch Schicht über Schicht auf den eigentlichen Kern des Volkstums gelegt.“

<sup>100</sup> Ibid.: „[...] nicht in demselben Maße das Unglück hatten, dem Imperialismus fremder Kulturen ausgesetzt gewesen zu sein.“

Den som fortfarande tror att skillnaden mellan steiriska och isländska folkvisor eventuellt skulle kunna motiveras med landskap eller klimat i stället för med ras, kommer att inse att detta förklaringsförsök är fullkomligt ohållbart på grund av den djupgående olikheten mellan svenska och lapska sånger å ena sidan och det harmoniska och melodiska släktskapet mellan lapska och steiriska sånger å andra sidan. [...] Dessa lapska sånger avviker på varje sätt så mycket från de svenska (och norska) att ett annat förklaringsförsök än rasen över huvud taget inte kan komma på tal.<sup>101</sup>

Rasteoretikernas formuleringar och tankemodeller hade alltså inflytande på musikkursen, dock inte i alla avseenden. Adolf Seifert var chef för det tyska folkbildningsverkets musikskola i Stuttgart och dessutom NSDAP:s distriktsmedarbetare vid den raspolitiska myndigheten i Württemberg-Hohenzollern. År 1940 använde han i sin argumentation det vetenskapligt gängse arbetssättet att införliva och omtolka mycket gamla diskurser i syfte att bestyrka sina samtida påståenden:

Mot detta talar även de medeltida skalornas släktskap med grekernas tonsystem; även de var ett folk med en i hög grad ursprungligen nordisk kultur. Visserligen stod även grekerna i ett andligt utbytesförhållande med orienten. Enligt den senaste forskningen verkar det trots detta snarare ha varit så att det grekiska folket under sin blomstringstid gav nordiskt andligt gods till orienten, och inte att det skulle ha mottagit mycket därifrån.<sup>102</sup>

Andra nazister drömde om ”att det tyska musiklivet går mot en tidsålder som kommer att göra anspråk på en ärofull plats i historien som Tysklands nordiska tidsålder”.<sup>103</sup> Begreppet ”nordisk” spelade alltså en viktig roll i nationalsocialistiskt färgade föreställningar och tolkningar av 1930-talets musikkultur. Detta öppnade för rasistiska musiktolkningar liksom själva begreppet nordiskt blev föremål för både om- och nytolkningar, vilket kan medföra att 1930-talets texter även för dagens forskare ibland är såväl tvetydiga som svårtolkade. Den nazistiska regimen ville utåt och framförallt i utlandet ge sken av att Tyskland som kulturnation – i synnerhet genom musiken – var överlägsen andra nationer. Samtidigt ansåg man att Tredje Riket skulle kunna ansluta till

---

<sup>101</sup> Fritz Metzler: ”Nordischer und dinarischer Stil im germanischen Volkslied“, i *Musik und Volk* 1935:3, s. 98f.: „Wer noch etwa glaubt, der Unterschied zwischen steirischen und isländischen Volksliedern könne irgendwie anders als rassisch, vielleicht landschaftlich oder klimatisch begründet werden, der wird an dem tiefgreifenden Unterschied zwischen schwedischen und lappischen Liedern einerseits und an der weitergehenden harmonischen und melodischen Nachbarschaft der lappischen und steirischen Lieder andererseits die völlige Unhaltbarkeit eines solchen Erklärungsversuches erkennen. [...] Diese lappischen Lieder weichen von den schwedischen (und norwegischen) Volksliedern in jeder Hinsicht so stark ab, daß ein anderer als rassischer Erklärungsversuch dafür überhaupt nicht in Betracht kommen kann.“

<sup>102</sup> Adolf Seifert: *Volkslied und Rasse. Ein Beitrag zur Rassenkunde*. 1940, s. 19: „Dagegen spricht auch die Verwandtschaft der mittelalterlichen Leitern mit dem Tonsystem der Griechen, eines in seiner Kultur ebenfalls ursprünglich stark nordisch bestimmten Volkes. Zwar standen auch die Griechen in einem geistigen Austausch mit dem Orient, doch scheinen nach jüngeren Forschungen zur Blütezeit des griechischen Volkes von ihm eher nordische Geistesgüter an den Orient weitergegeben worden zu sein, als daß es von dort viel empfangen hätte.“

<sup>103</sup> Fritz Stege: ”Nordische Seele und nordischer Mensch“. Tal 1935, cit. efter Dümling *Entartete*, CD 3:10: „daß das deutsche Musikleben einem Zeitalter entgegengieht, das in der Geschichte als das nordische Zeitalter Deutschlands einen ehrenvollen Platz beanspruchen wird.“ Fritz Stege var bland annat verksam som musikkritiker för „Völkischer Beobachter“. Se också Prieberg 1982.

Tysklands positiva rykte som musiknation. Försök till att konstruera samband mellan den musikaliska utvecklingen och nationellt kulturellt värde var i och för sig inget nytt på 1930-talet. Tvärtom kunde nazisterna bygga på en tolkningstradition för nationella syften ända från 1800-talet.<sup>104</sup>

## Reception i Sverige

Svenska musikaktörer influerades av den förändring som pågick i Tyskland på 1930-talet, eftersom den musikaliska utvecklingen i Sverige sedan länge hade präglats av musikinstitutionernas och musikidéernas utveckling på kontinenten. Samtidigt är de flesta samtida forskare eniga om, att åren 1933–1945 inte får tolkas som en strikt avgränsad och avslutad period då man hänvisar till kulturella fenomen, estetiseringen av det offentliga rummet och rasistiska tolkningar inom musiken. Det finns ett ”före” och ett ”efter” nazismen, som båda måste tas i betraktande. Bakåt i tiden sträcker sig idéerna om den nationella gemenskapen och folkbegreppet, som efter andra världskriget laddades med andra betydelse. Samtidigt fick nazismens gärningar fortsatta konsekvenser inte minst för musik- och kulturlivet till följd av bland annat att många kulturpersonligheter tvingades fly utomlands, framförallt till Västeuropa och USA.

Sedan länge hade det tyska musikalivet varit en sorts förebild för svenskt musikliv.<sup>105</sup> Tysklands rykte som kulturnation byggde i hög grad på internationella framgångar inom musikens område. Svenska Musikerförbundets artiklar i tidskrift *Musikern* vittnar om detta, liksom andra musiktidskrifters artiklar från 1930-talet. År 1927 hade en tidskrift med sången i fokus startats i Sverige. *Vår Sång* fann det angeläget att berätta om det som skedde inom tyskt musikliv. Man skrev om hur debatten om musiken och speciellt sången – framför allt i undervisningssammanhang – fördes i Tyskland och om dess praktiska konsekvenser. En annan musiktidskrift var *Skolmusik*, som började ges ut år 1936. Det var tolv år efter att *Die Musikerziehung* och åtta år efter att *Zeitschrift für Schulmusik* – båda tyskspråkiga – hade börjat ges ut i Tyskland. *Skolmusiks* utgivare och redaktörer pekar inte uttryckligen på ett samband med dessa tidskrifter, men man kan anta ett positivt förhållningssätt åtminstone till den senare.

Som utgivare av *Zeitschrift für Schulmusik* stod Fritz Jöde. Han kallas också för den svenska allsångens fader. Denna beteckning hade Jöde fått efter sina Sverigevistelser på 1930-talet. Efter att Jöde hade turnerat i Danmark i början av 1930-talet, blev han inbjuden till Sverige för att arbeta inom vuxen- och vidareutbildningen med sångpedagogik. Hans framgång i att motivera folk att sjunga tillsammans var internationellt känd. Jöde turnerade under 1930-talet bland annat i Schweiz, Danmark och Sverige för att lära ut en sångmetod som i hög grad byggde på hans idéer om att sången

---

<sup>104</sup> Se också Anselm Gerhards översikt och intressanta teser i Anselm Gerhard, “Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin“, i densamme (Hg.): *Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin? Die akademische Musikforschung zwischen Fortschrittsglauben und Modernitätsverweigerung*. 2000, s. 1–30.

<sup>105</sup> Se också Greger Andersson & Ursula Geiser (red.): *Myt och propaganda. Musiken i nazismens tjänst i Sverige och Tyskland* (Forum för levande historias skriftserie; 5). 2007.

förenar och för människor närmare varandra. I Tyskland var han framför allt känd som ledare inom ungdomsmusikrörelsen på 1920-talet.

Denna rörelse hade i spåren av Wandervogelbewegung vid 1900-talets början knutit stora delar av den tyska ungdomen till sig. Rörelsen hade antiintellektuella och landsbygdsromantiska drag vilket påverkade sångrepertoaren och rörelsens interna struktur. Den riktade sig mot det tekniska samhället i största allmänhet och förmådde storstadsungdomarna att sångmässigt erövra landsbygden. Den stod bland annat för antimoderna musikuppfattningar och hade "Führerprinzip" och "Volksgemeinschaft" som ideal. Forskningen har ansett att det var lätt för nationalsocialisterna att integrera denna rörelse i Hitler-Jugends musikorganisation efter år 1933.

Fritz Jöde hade sedan början av 1920-talet fått en del anhängare till sina teser och ansågs därför vara den mest inflytelserika personen i sammanhanget. En del av hans elever fick under nazisterna positioner inom Hitler-Jugends musikuppförningsprogram. Som offentliga ritualer är massjungandet, körsång och allsång nära förknippade med nationella aspekter. Det gäller särskilt uppfattningar om sjungandets karaktär och uttrycksförmågan, som att det betäcknas som nationell, nordisk, identitetsskapande eller gemenskapsstiftande, alltså de aspekter som går utöver de rent musikalisk-fysiologiska. Gemensamt sjungandet har å sin sida beskrivits som kriskompensation eller nationellt enande. Det nära sambandet med den tyska utvecklingen fram till andra världskriget har för Sveriges del lett till en närmast identisk terminologi vad gäller den gemensamma sången. I det första numret av den svenska musiktidskriften *Skolmusik* från år 1936 beskrevs syftet med att ge ut en så specialiserad tidskrift. Där heter det:

I en tid av starka materiella intressen och sociala spänningar förbises lätt ideella och kulturella värden. [...] En tendens till ensidig förståndsutbildning gör sig stundom märkbar, och krass uppfattning vill smyga sig in i kulturlivet. En sådan grundval för den allmänna fostran kan ej stå i god samklang med t. ex. antikens beprövade och harmoniska människoideal, en väl avvägd utbildning av kroppsliga, intellektuella och sedliga krafter. Här har ej minst skolans musikundervisning intressen att bevaka och uppgifter att fullgöra. Ty det är mot bakgrunden av sin sociala uppgift, som de allmänna bildningsanstaltarnas musikundervisning måste ses. Den vill och den kan vara en samhällsbildande kraft med stor räckvidd, och den bör bidra att balansera en möjligen ensidig intellektuell eller kroppslig bildning. [...] Musik har rätt brukad en god inverkan på mentaliteten.<sup>106</sup>

I *Svensk Lärartidning* år 1942, alltså mitt under kriget, publicerade J. S. Ericson en artikel om "Den svenska linjen i skolsångböckerna". I denna gav han uttryck för att:

Mycket användbar för svenska och norska sångboksutgivare har den ena av Tysklands två nationalhymner blivit. Jag nöjer mig med att ta ett par svenska exempel. Till Deutschlandslieds melodi sjunger vi i våra svenska skolor bl. a. följande sånger: 'Hem, du bästa skatt, jag äger, nu jag sjunga vill om dig. Du allt annat överväger, intet ord så fröjdar mig.' [...] Vidare: 'Du, som vår förtröstan väcker, då en faders namn du bär, och din vård från himlen sträcker över allt, vad skapat är.' [...] Så en skånsk hembygdssång: 'Vackra hembygd, du som vilar trygg i blåa böljors famn.' Denna hembygdssång av Nils Hansson har åtminstone en egen, svensk melodi, men den sjunges i

---

<sup>106</sup> *Skolmusik* 1936:10, s. 1.

regel på den tyska nationalsångens melodi eller på samma melodi som 'Här är gudagott at vara!' Slutligen har man länge inom våra nykterhetsföreningar på den tyska folksångens melodi sjungit en löftessång, av ordensskalden Mauritz Sterner: 'Glöm ej löftets helga timma, göm vad bäst du då förnam! Må den lysa som en strimma, där din levnads väg går fram!'<sup>107</sup>

Detta förfarande att skapa en ny text på en känd melodi var i och för sig inget nytt, olika politiska lager har med detta bland annat försökt åstadkomma en kritik eller en ironisering av den politiska motståndarens åsikter och seriösitet. Språkets betydelse får i sammanhanget inte underskattas. Olika författare har använt respektive beskrivit det nationella i samband med musik både i substansiella och i funktionella termer. Två ytterpunkter på denna skala av substans- mot funktionsbegrepp är Eva Sedak<sup>108</sup> och Orvar Lövgren<sup>109</sup>. Om Sedak betonar den nationella tonsättarens kompositoriska ögonblick, alltså den musikaliska substansen, lägger Lövgren i sin tur stor möda på att antyda nationalismens och det nationellas europeiska karaktär. Han ser många gemensamheter mellan ländernas behandling av det nationella, även när det gäller att tillskriva eller fränkänna ett värde i samband med det nationella.

När det gäller att problematisera svenska musikpedagogers, tonsättares, musikskribenters, musikforskarens och musikers agerande i förhållande till den nationella musiktolkningen på 1930–1950-talen kan tysk efterkrigsforskning bidra med viktiga impulser. Detta inte minst för att den på ett såväl kvantitativt som ett kvalitativt plan ligger långt före den svenska när det gäller sambanden mellan det nationella och musik.<sup>110</sup> Men även i Sverige har de senaste åren ett ökat intresse från forskarsamhället och samhället i övrigt gjort sig märkbart vad gäller musik och det nationella. Svensk, tysk och nordisk musik har alltid haft konnotationer utöver det geografiska. Musik har använts i syfte att tolka, koda och befästa nationell gemenskap. Dikotomin av folk- versus konstmusik och vokal- versus instrumentalmusik har också på 1930-1950-talen influerat musikdiskursen i Europa. Det nationellas musikaliska kodning innebar en stark fokus på det kollektiva gentemot det individuella. Forskning kring dessa fenomen är långt ifrån avslutat och det återstår bland annat att sammanfatta forskningen på område i ett transnationellt perspektiv.

---

<sup>107</sup> J. S. Ericson: "Den svenska linjen i skolsångböckerna. Kritiska synpunkter på urvalet av melodier och texter", i *Svensk lärartidning* 61. 1942, s. 1087–1090.

<sup>108</sup> Eva Sedak: „Nationaler Stil und europäische Dimension in der neuen Musik der Jahrhundertwende. Der Fall Südslawien“, i Helga de la Motte-Haber (Hg.): *Nationaler Stil und Europäische Dimension in der Musik der Jahrhundertwende*. 1991, s. 61.

<sup>109</sup> Orvar Lövgren: "Nationella tongångar", i *"Hemländsk hundraårig sång" 1800-talets musik och det nationella. Föredrag och musikanalyser presenterade vid ett symposium i Göteborg 7-9 maj 1993*. 1994, s. 38–45.

<sup>110</sup> För en forskningsöversikt se Ursula Geisler: "Forskningsöversikt", i Andersson & Geisler 2007, s. 105–110.

## Litteratur

- Almgren, Birgitta: "Germanistik und nordische Träume in der Zeit der NS-Diktatur. Wissenschaftliche Integrität oder politische Anpassung?", i densamma (utg.), *Bilder des Nordens in der Germanistik 1929–1945. Wissenschaftliche Integrität oder politische Anpassung?* 2002.
- Andersson, Greger & Ursula Geiser (red.): *Myt och propaganda. Musiken i nazismens tjänst i Sverige och Tyskland* (Forum för levande historias skriftserie; 5). 2007.
- Björck, Staffan: *Heidenstam och sekelskiftets Sverige. Studier i hans nationella och sociala författarskap*. 1946.
- Brinkmann, Reinhold: "Wagners Aktualität für den Nationalsozialismus. Fragmente einer Bestandsaufnahme", i Saul Friedländer & Jörn Rüsen (Hrsg.): *Richard Wagner im Dritten Reich*. 2000.
- Entartete Musik. Eine Tondokumentation zur Düsseldorfer Ausstellung von 1938. Originaltondokumente. Zusammengestellt und kommentiert von Albrecht Dümling*. Eine POOL Musikproduktion GmbH, Berlin. [1988].
- Ericson, J. S.: "Den svenska linjen i skolsångböckerna. Kritiska synpunkter på urvalet av melodier och texter", i *Svensk lärartidning* 61. 1942.
- Geisler, Ursula, "'...was an Musik des Nordens nur nordisch maskiert ist.' Konstruktion und Rezeption 'nordischer' Musik im deutschsprachigen Musikdiskurs", i Frank-Michael Kirsch & Birgitta Almgren (Hrsg.), *Sprache und Politik im skandinavischen und deutschen Kontext 1933–1945* (Schriften des Centers für deutsch-dänischen Kulturtransfer; 5). 2003.
- Geisler, Ursula: "'Ur vårt svenska folkliga musikarv'. Tysk nationalsocialism och svensk musikkultur", i Greger Andersson & Ursula Geisler (red.), *Fruktan, fascination, frändskap. Det svenska musiklivet och nazismen*. 2006.
- Geisler, Ursula: "Forskningsöversikt", i Greger Andersson & Ursula Geiser (red.): *Myt och propaganda. Musiken i nazismens tjänst i Sverige och Tyskland* (Forum för levande historias skriftserie; 5). 2007.
- Gerhard, Anselm, "Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin", i densamma (Hg.): *Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin? Die akademische Musikforschung zwischen Fortschrittsglauben und Modernitätsverweigerung*. 2000.
- Gleißner, Ruth-Maria: *Der unpolitische Komponist als Politikum. Die Rezeption von Jean Sibelius im NS-Staat*. 2002.
- Grunsky, Karl: "Das Nordische bei Richard Wagner", i *Die Sonne* 10. 1933.
- Heinitz, Wilhelm: "'Musik des Nordens' oder ‚Nordische Musik’?", i *Der Norden* 1938:8.
- Heinitz, Wilhelm, „Musikdenkmale aus dem nordischen Raum“, i *Der Norden* 1944:7.
- Lutzhöft, Hans-Jürgen: *Der Nordische Gedanke in Deutschland 1920–1940*. 1971.

- Löfgren, Orvar: "Nationella tongångar", i *"Hemländsk hundraårig sång" 1800-talets musik och det nationella. Föredrag och musikanalyser presenterade vid ett symposium i Göteborg 7-9 maj 1993*. 1994.
- Metzler, Fritz: "Nordischer und dinarischer Stil im germanischen Volkslied", i *Musik und Volk*. 1934:1.
- Ottelin, Odal: "Radiomusik - till skada eller till gagn", i *Studiekamraten. Tidning för det fria och frivilliga bildningsarbetet* 23. 1941:9/10.
- Ottelin, Odal: "Musik och sång som nationell kraft", i *Studiekamraten. Tidning för det fria och frivilliga bildningsarbetet* 24. 1942.
- Petersen, Peter: "Musikwissenschaft in Hamburg 1933 bis 1945", i Eckart Krause, Ludwig Huber & Holger Fischer (Hrsg.): *Hochschulalltag im Dritten Reich*. 1991.
- Prieberg, Fred: *Musik im NS-Staat*. 1982.
- Sedak, Eva: „Nationaler Stil und europäische Dimension in der neuen Musik der Jahrhundertwende. Der Fall Südslawien“, i Helga de la Motte-Haber (Hg.): *Nationaler Stil und Europäische Dimension in der Musik der Jahrhundertwende*. 1991.
- von See, Klaus: "Das ‚Nordische‘ in der deutschen Wissenschaft des 20. Jahrhunderts", i *Jahrbuch für internationale Germanistik* 1983:2.
- Seifert, Adolf: *Volkslied und Rasse. Ein Beitrag zur Rassenkunde*. 1940.
- Sponheuer, Bernd: "The National Socialist Discussion on the 'German Quality' in Music", i Michael H. Kater & Albrecht Riethmüller (eds.), *Music and Nazism. Art under Tyranny, 1933-1945*. 2003.
- Stege, Fritz: "Nordische Seele und nordischer Mensch". Tal 1935, i *Entartete Musik. Eine Tondokumentation zur Düsseldorfer Ausstellung von 1938. Originaltondokumente. Zusammengestellt und kommentiert von Albrecht Dümling*. Eine POOL Musikproduktion GmbH, Berlin. [1988]. CD 3:10.
- Timm, Ernst: "Nordischer Gedanke – Nordisches Land", i *Der Nordische Aufseher* 1934:1.



## **4. Pop export success as a form of modern-time nation-building**

**Av Janne Mäkelä**

I have two ideas as starting points. First, there is no 'natural' Finnish music. Everything is in flux or, as often stated, music knows no boundaries. All music is, potentially, international by nature. However, as the notions of place and originality arguably form one of the most influential elements of popular music ideology in the Western world, musical appropriations may face discourses of valuation that aim to downplay this 'flow'. These discourses tend to construct meanings that emphasize national sentiments. Even though music may often not have clear sonic references to what is understood as 'national,' it still may be considered as something that represents a sense of community and nationality. Music is never 'just' music but is an important vehicle for the construction of the reality of the social world. Music can, in its various forms of reproduction and mass-mediation, represent the constructed national or ethnic collectivities. This not only applies to traditional forms of music such as folk songs and classical music but also to modern popular forms such as pop, rock, and hip hop (Stokes 1994: 10–15; Connell & Gibson 2003: 117–143; Regev & Seroussi 2004: 5–6).

There is not much left which could not become national popular music. From the Slavic romances in the early 20th century to the tango boom of the 1960s and, consequently, to the vitality of contemporary heavy metal music scene, distinctive representations of national collectivities have been prevalent also in Finland.

The second idea – my main focus – is the argument that transnational or international music often defines the national. Cultural historian Hannu Salmi (2002, 79) suggests that in the nationalistic culture, the construction of commonly shared images may be diachronic or/and synchronic. In the diachronic thinking, the continuity of history is the key idea. The emphasis is on a historical narration and how the past justifies the present through the 'nation has always been there' rhetoric. In the synchronic thinking, the focus is not so much on temporal continuities than on inter-spatial ideas and elements. Nations are placed in relation to surrounding cultures and other nations. The key question is how the nation defines itself through international relations.

My emphasis is on the synchronic thinking. To expand upon this issue, it could be argued that national cultures are produced transnational at least in two ways. First, national symbols such as national songs, hymns or nationalized folk dances are internationally acknowledged and, in fact, often fancied after international models. More importantly, these same nationally meaningful symbols receive their meaning as national symbols in the context of providing competitive arguments in international contacts and relations. Their distinctiveness is sought transnational. This is to say that national cultures are

produced transnationally on international arenas of discourse and competition. (Anttonen 1996: 71–72)

The crucial point here is that the dialectics of the national and international (or local and global) have been powerful in nation-building processes. National cultures are very much products of transnational integration. In fact, nationalism is an international ideology which has materialized in different nations often in similar ways. (Anttonen 1996) Popular music is, as already argued above, a telling example of how transnational forms of culture may play significant role in national identity-making. To understand this process, we need to investigate not only the social but also the temporal fabric of the given dialectics. I have two historical examples both which concern the Finnish context.

## The Early 1960s

During the 19th century, when Finland was an autonomous part of the Russian Empire, the political climate favored internationalism and contributed to the appropriation of different styles and genres in arts, entertainment, and culture life, including music. The rich cultural interaction declined during the 1930s and 1940s, when Finnish cultural life became characterized by Russophobia. However, not only the East became problematic. The fear of the Soviet Union and Russians was accompanied by the growing suspiciousness towards Anglo-American mass culture. This dualism resulted in the withdrawal into a nationalist shell and conservative culture policy.

Things took another route in the 1950s when Afro-American music influences and the overall process of Americanisation could no longer be subdued. Late 1950s and early 1960s Finnish popular music was marked by the orientation towards new styles and the preparedness to engage with others, and competence to function across cultural divides. In terms of cultural identities and interaction, this meant a reconfiguration of the relationship between the national and international.

Music historians have paid lot of attention to the discourses of musical appropriation and syncreticism, that is, how foreign sounds were incorporated and localised in Finland. I don't need to deal with that issue here. Instead, I am interested in the competence of Finnish music to function across cultural divides. As the transnational flow of music styles and images became evident, the world also seemed more open to Finnish artists and music to enter. Internationalization of Finnish pop meant a new modern sense and construction of a national popular music.

This was first seen in the attempts to elevate female singers to the category of international Euro *schlager* performers. Laila Kinnunen, Pirkko Mannola and a number of other female singers such as Seija Lampila and Marion Rung became active in continental music life, receiving some popularity especially in early 1960s West Germany. Euro schlager was a true international phenomenon reflecting new mobility and transnational activities in a sense that artists from different countries seemed to cross European cultural borders and language barriers without great difficulties. In other Nordic countries, female singers such as Gitte (Denmark), 'Lill-Babs' Svensson (Sweden) and Wenche Myhre (Norway) managed to make notable reputations outside their home countries. Second, around the time of the fading of female singer boom, two instrumental

rock groups managed to make a reputation outside Finland. The Sounds gained interest in Japan while The Strangers had a brief cult following in France. Not only performers but also tunes won some fame. Written by Rauno Lehtinen and originally published two years earlier, a jenka song 'Letkis' created a short Finnjenka dance craze in 1965 and became a target of dozens of cover versions and a flood of joyful pastiches around the world. How did these three (modest) success stories affect the notions of national and the international?

There were differences in degrees. Finnish music magazines gave female singers attributes such as 'internationally capable' or 'continental top quality'. Had the female singer boom continued more than four years, we might have witnessed an exceptional if not a revolutionary situation (at least in pop context) where women would have been given a status of representing and defining the nation. The instrumental guitar groups did not earn the mandate for national music either. Even though some of the bands became popular for playing old schlager numbers – most notably The Sounds with their top-selling 'Emma' – it appeared that their style was too modern, too international and represented somewhat questionable youth culture. Such an ambivalence was not put upon Finnjenka. Its status as a non-modern, old-fashioned music style elevated it to the category of the national. Nobody really wanted to emphasise how the roots of the style were as much in American-based dance styles, especially hula hoop and conga, and in European brass band tradition and schottische (or rheinländer i.e. low-tempo polka) folk dance. Instead, music press and other media put lot of expectations on Finnjenka craze and its potentiality to attach Finland to the modern world.

In Finnish music discourses, the international became a term that was used to refer to certain cultural supremacy, higher standards of entertainment, and, concretely, artists' capability to reach fame outside Finland. My argument is that through sounds, images and discourses of popular music as well as in relation to the new understanding of the West as a primary site of the international, the national were given new meanings. The internationalisation of Finnish pop music meant a new modern sense and construction of a national popular music.

Finnish singers and musicians began seriously to seek opportunities to bring their talents outside Finland. Thus, what had started as an appropriation of music styles was now taken to a new level of an inversion of national-international relationships – at least in theory. Historically, Finnish popular music can be regarded as a typical example of a country with an unimportant role within the international music market. However, the potentiality of national-international relationship was well-recognised and caused lot of speculations and expectations. Which brings me to my second example: Sweden as a reference point of fame and cultural competition.

## **Envyng Sweden**

In Sweden, popular music rose to new heights of export success first in the 1970s, thanks to Abba, and then in the 1980s and 1990s when a number of performers such as Europe, Roxette, Ace of Base, Army of Lovers, The Cardigans, Dr Alban, and A-Teens became known in world markets while producers such as Max Martin received recognition of

their contribution to the international success of several pop recordings. Swedish recording industry also started to gain significant overseas income from publishing, copyrights and performances. In the mid-1990s, it was reported that only the USA and the UK had higher export figures for popular music than Sweden. (Burnett 2001)

This development was followed with envy in Finland. In regards with Sweden's success, the lack of international Finnish star name became a symbol of the nation that had culturally failed in global markets. Nowhere else was this better recognized than in the Eurovision Song Contest. By 1999, Sweden had won the contest four times whereas Finland had only reached number six at its best and occupied the last placing eight times. Even though the Eurovision Song Contest usually has not played significant role in world music markets, annual disasters gradually became for Finns a national symbol of the failure in international popular music arenas. This sentiment of failure eclipsed a number of relevant success stories. Certain Finnish performers actually gained cult status (e.g. humour rock group Leningrad Cowboys) and genre-based success (metal groups) in European markets and elsewhere, not to mention the reputation of Finland as a high-profile producer of classical music. The media discussion on the nation's music export, however, was not characterised by the triumph but the feeling of failure. Why so?

In Finland, the catchphrase 'competitive society' began to characterise discussions about economy, politics and also cultural life (Alasuutari 1996; Heiskala & Luhtakallio 2006). Culture was increasingly perceived with respect to globalisation which was mainly seen as an economic programme and challenging neoliberal order free from various regulations. One of the impacts of various processes of globalisation was that policy-makers were forced to re-think their understanding of just what culture is. In the discussion about competitive society, popular music was no longer laid in the margins of capital-C Culture but seen as an exciting cultural location where songs and performers constructed ideas about national identity and cultural interaction. This largely explains why Sweden's pop fame was followed with envy in Finland.

One method to cope with the Finnkampen was to label Swedish popular music as having suspicious and notorious sides unknown to Finnish scene. The jealousy towards Sweden's pop oeuvre was accompanied by critical arguments about the inauthentic and 'placeless' nature of Swedish stars and their music. In the 1980s and 1990s, Finnish press often complained that those Swedish acts, who had won international fame, did not sound 'Swedish' at all, or that the star artists themselves could not be identified as representing Swedishness. The absence of national identity and nationalism was not understood as a positive value. When Finnish acts, for example the Leningrad Cowboys and hybrid-metal act Waltari, gained some attraction in Europe, their attitudes and aesthetic choices were associated with Finnishness and Finnish way of making music. Swedish pop music, on the other hand, was labelled placeless and international.

For critics, Swedish pop music was not authentic because its roots did not seem to lay in any particular ethnic or historical context. Within this discussion it was forgotten that the origins of modern Swedish pop music do not lie in primitive and ethnic folk music cultures, i.e. 'authentic' forms of national cultures. As argued by music historian Lars Lilliestam (1998: 67–68), they lie in the rich cultural interaction and the development of

urban society. In their study on music, identity and place, John Connell and Chris Gibson (2002: 124–125) write that Swedish national music did not emerge as a product of overt nationalism but through the ways in which music was constructed for export and received by global audiences. Looking at the music-national dialects from this perspective, one may conclude that Swedish popular music in the 1990s actually was very much Swedish. It did not germinate from the folk tradition but from the cultural interaction that so deeply characterised Swedish society in the 20<sup>th</sup> century and still does.

## **Coda**

It can be said that since the breakthrough year 2000, Finnish popular music has not envied Swedish popular music to a same extent as before. Finnish popular music has been doing relatively well in international markets and at the same time the media together with the recording industry have successfully created a story that this all has something to do with the Finnish way of making music rather than, for example, the changes in global music markets and the emerge of new communication technologies.

Rock musicians' success in international markets is seen to represent the success of the local in the global. In fact, rock music, especially heavy metal, now has replaced classical music as the main ambassador of Finnish music culture. The interesting feature here is that the most successful bands such as HIM, Nightwish, Lordi, The Rasmus, and Apocalyptica represent a musical form, metal/hard rock, that has traditionally organized around international music scenes rather than local music communities. Their styles are mainly rooted in genre conventions and cultural interaction rather than specific national styles. This is not to say that places do not matter with these styles and groups. The usual rhetoric in modern popular music is that we cannot understand the music unless we know its geographical origin. This explains why there has been a strong need on behalf of the groups themselves, fans and the journalists to locate and re-nationalize this music and these groups.

## Literature

Alasuutari, P (1996). *Toinen tasavalta. Suomi 1946–1994*. Tampere: Vastapaino.

Anttonen, P. J (1996). "Nationalism in the face of national and transnational integration and European Union federalism". In Kervinen J; Korhonen A; Virtanen K (eds.). *Identities in Transition. Perspectives on Cultural Interaction and Integration*. 67–84. Publications of the Doctoral Program on Cultural Interaction and Integration. Turku: University of Turku.

Burnett, R (2001). "Global strategies and local markets. Explaining Swedish music export success". In Gebesmair, A; Smudits, A (eds.). *Global Repertoires. Popular Music within and beyond the Transnational Music Industry*. 9–19. Aldershot et al.: Ashgate, 2001.

Connell, J; Gibson, C (2003). *Sound Tracks. Popular Music, Identity and Place*. London and New York: Routledge.

Heiskala, R; Luhtakallio, E (2006). *Uusi jako. Miten Suomesta tuli kilpailukyky-yhteiskunta*. Helsinki: Gaudeamus.

Lilliestam, L (1998). *Svensk rock. Musik, lyrik, historik*. Göteborg: Bo Ejeby.

Regev, M; Seroussi, E (2004). *Popular Music and National Culture in Israel*. Berkeley et al.: University of California Press.

Salmi, H. (2002). *Vuosisadan lapset. 1800-luvun kulttuurihistoria*. Turun yliopiston historian laitos: Turku.

Stokes, M (1994). "Introduction: ethnicity, identity and music". In Stokes, M (ed.). *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place*. 1–27. Oxford and Providence: Berg.

# 5. Har form, søker innhold. Om folkemusikken som råvare i nasjonsbyggingen i Norge på 1800- og 1900-tallet<sup>111</sup>

Av Anne Svånaug Haugan

## Innledning

Norsk folkemusikk<sup>112</sup> representerer en muntlig tradisjon og handlingsboren kunnskap som faller inn under det sosialantropologen Robert Redfield kaller ”den lille tradisjon”<sup>113</sup>. Vi vet at den lille tradisjon fikk stor betydning for norske komponister og musikere i nasjonsbyggingen på 1800- og 1900-tallet. Ønsket var å skape en ny norsk tone. Men hva førte kontakten med et borgerlig musikkmiljø til for utviklingen av norsk folkemusikk?

Med sitt fravær av opphavsmenn og –kvinner samt rettighetshavere, kan vi se på den lille tradisjon som en felles allmenning i musikklandskapet vårt. Fram til det store nasjonsbyggingsprosjektet startet i Norge på 1800-tallet, hadde folkemusikken levd et stille og heller anonymt liv blant bønder og fiskere i rurale strøk. Nå ble den gjenstand for en sterk interesse både fra andre musikkmiljø og fra innsamlerhold. Dette førte til at folkemusikken til en viss grad ble inkorporert i musikksjangre innenfor ”den store tradisjon,”<sup>114</sup> det vil si den skriftlige, notebaserte musikken, først og fremst representert ved den europeiske kunstmusikken. 1800-tallet kjennetegnes av en søking etter nasjonal egenart ikke bare i Norge, men i store deler av Europa. Dette førte til en økende interesse for folkekultur i vid forstand. Formålet var å finne kildene for en egen nasjonalkultur. Denne interessen var ledd i et nasjonalt identitetsarbeid og nådde sitt høydepunkt i årene mellom 1840 og 1860. Historikeren Øystein Sørensen kaller dette for *kulturell*

---

<sup>111</sup> På konferansen *Musikk og nasjonalisme i Norden 1700-2000* bidro innledere fra Danmark, Finland, Sverige, Tyskland og Norge til å kaste lys over ulike sider ved musikk og nasjonalisme knyttet til klassisk musikk, folkemusikk og populærmusikk. Ideen om å utgi bidragene i et eget skrift oppsto underveis i konferansen. Dessverre kunne ingen av de norske innlederne bidra med sine innlegg i dette skriftet. Bakgrunnen for å skrive denne artikkelen er derfor å belyse norske forhold knyttet til folkemusikk i en oversiktsartikkel.

<sup>112</sup> Begrepet norsk folkemusikk knytter an til kontinuitet, variasjon og seleksjon. Antropologen Jan Petter Blom har definert folkemusikk som en del av det totale musikkinventaret i et samfunn, det vil si et sett av musikalske normer (sjangrer, former og utførelser) som har en særlig verdi 1) i kraft av å være tradisjon 2) i kraft av særpreg som gjør dem til bærere av meddelelser om etnisk, nasjonal og lokal identitet og uten hensyn til yrke, klasse, alder eller kjønn, og 3) som direkte og/eller indirekte blir kontrollert av individer og grupper som deler disse verdiene.

<sup>113</sup> Siteret fra Burke, P. (1983): *Folklig kultur i Europa 1500-1800*. Författarfölaget, Malmö, s. 39

<sup>114</sup> Burke, P. (1983): *Folklig kultur i Europa 1500-1800*. Författarfölaget, Malmö, s. 39

*nasjonalisme* eller *kulturnasjonalisme*<sup>115</sup> og knytter an til det nasjonale gjennombruddet eller nasjonalromantikken, som denne perioden har blitt benevnt. Kulturnasjonalismen hadde sin forankring i et intellektuelt, borgerlig og urbant miljø med utspring i hovedstaden.

Mot slutten av 1800-tallet oppsto en ny nasjonal strømning, denne gang med bakgrunn i unionsspørsmålet. Den frilynte ungdomsbevegelsen kom til å spille en sentral rolle i denne strømmingen. Denne organiserte massebevegelsen fikk sterkt gjennomslag på bygdene helt fram til midten av 1900. Igjen ble folkemusikken en viktig byggestein i et nasjonalpolitisk kulturprosjekt. Historikeren Bodil Stenseth har satt på begrep denne type nasjonalisme: *bygdenasjonalisme*.<sup>116</sup> Begrepet indikerer et miljømessig tyngdepunkt og en verdimeslig orientering i rurale distrikt.

Felles for disse to periodene, kulturnasjonalismen og bygdenasjonalismen er at folkemusikken ble en viktig råvare i byggingen av en nasjonal kultur og identitet. All folkemusikk var likevel ikke interessant. Det var nødvendig å gjøre et utvalg, og alder ble et viktig kriterium. Innsamlingsarbeidet under kulturnasjonalismen (nasjonalromantikken) konsentrerte seg om vokalmusikken. Musikken måtte imidlertid underlegges en restitusjon eller rekonstruksjon for å tilfredsstille andre formkrav og nye brukergrupper. Det var nødvendig for at denne musikkjangeren – den lille tradisjon – skulle gjøre nytten innenfor den store tradisjon. Dette kom imidlertid også til å påvirke folkemusikken og dens tradisjonelle utøvere, skal vi se. Slåttespillet endrer seg fra å være bruksmusikk til dans og seremonier, til å bli underholdende konsertspill. I kjølvannet av dette kommer en ny type spillemann: Konsertspillemannen. Denne legger om spillestilen og tilpasser sin sceniske beredskap til den nye arenaen som vokser fram fra midten av 1800 – konsertscena. Konsertspillemannen representerte også en gryende profesjonalisering innenfor den lille tradisjon.

Utviklingen videreføres på kappleikene på 1900-tallet, selv om repertoaret nå er av det mer tradisjonelle slaget. I begge tilfelle dreier det seg om seleksjon og endring av repertoar. Kappleikene<sup>117</sup> blir imidlertid folkemusikkmiljøets eget arrangement og kommer også til å fungere som en kontrollinstans over musikkutviklingen. Det gjør seg her også gjeldende en form for moralsk og oppdragende virksomhet overfor spillemennene, det som Ingar Ranheim kaller disiplinering.<sup>118</sup> Vi ser også at talsmennene for bygdenasjonalismen arbeider for å gjøre musikkens brukskarakter sterkere gjeldende igjen, spesielt gjelder det dansespilling.

---

<sup>115</sup> Sørensen, Ø. (1994): "The development of a Norwegian National Identity During the Nineteenth Century," i: KULTs skriftserie nr. 22/NASJONAL IDENTITET nr. 1, s. 23.

<sup>116</sup> Stenseth, B. (1994): "Borgerlig nasjonalisme og bygdenasjonalisme," i *Nasjonal identitet – et kunstprodukt?* KULTs skriftserie nr. 30/NASJONAL IDENTITET nr. 5, s. 167.

<sup>117</sup> Kappleik er en konkurranse i musikk, først i spill på hardingfele og fele, etter hvert også i vokal folkemusikk og – dans.

<sup>118</sup> Ranheim, I. (1994): "Folkedans, disiplinering og nasjonsbygging," i Norsk Folkemusikklag Skrift nr. 8, s. 94.



Under bygdenasjonalismen gjennomgår også den tradisjonelle bygdedansen en funksjonsendring fra å være rein samværsdans til å bli scenekunst. Dette fører til en mer teatral dans der enkeltelementer blir utviklet for å styrke underholdningsverdien, det gjelder særlig den mannlige danserens karstykker.

### **Restitusjonsiver**

”Det blir hevdet, og ikke uten grunn,” skriver Dagne Groven Myhren, ”at norsk folkemusikk ble ”oppdaget” på 1800-tallet”<sup>119</sup>. Oppdagerne kom fra byene, til dels fulle av entusiasme over det de fant av verdifull folkemusikk på bygdene. I bagasjen hadde de med seg sin klassiske dannelse og sine forestillinger og ideal knyttet til kunst og musikk. Det de fant, tilfredsstilte ikke alltid disse idealene. Diskrepansen førte til det jeg vil benevne som en *restitusjonsiver*. Gjennom restituering kunne både tekster og melodier få en akseptabel kunstnerisk form, ut fra borgerskapets dannede smak. Restitusjonsiveren er knyttet til kulturnasjonalismen under nasjonalromantikken.

### **Rekonstruksjonsiver**

Folkevisedansen eller –leiken som den helst ble kalt, ble ”oppdaget” på Færøyene av Hulda Garborg. Her fikk hun inspirasjon til å starte både et rekonstruksjonsarbeid og en opplæringsvirksomhet som kom til å bli hovedinnholdet i den frilynte ungdomsbevegelsens kulturarbeid fra begynnelsen av 1900-tallet. Gjennom innsamlingsarbeidet på 1800-tallet hadde det kommet for dagen en rik balladetradisjon. Ballade kommer av ordet *balár*, som betyr å danse. Balladene var opprinnelig danseviser, men dansen var det ingenting igjen av i den norske tradisjonen. På Færøyene levde den fortsatt, og i 1900 tok Hulda Garborg fatt på et gjenopplivingsarbeid av det man mente kunne ha vært en levende dansetradisjon i en fjern fortid her til lands. Dette arbeidet kan karakteriseres som en *rekonstruksjonsiver*. Seinere ble dette videreført av hennes viktigste arvtaker, Klara Semb. Denne rekonstruksjonsiveren knytter an til bygdenasjonalismen.

### **Form og innhold**

Jeg har kalt denne artikkelen ”Har form, søker innhold.” *Form* på det musikalske området kan forstås på forskjellige måter. I betydningen *musikkform* knytter det an til sjangre, som for eksempel den klassiske europeiske kunstmusikken. Videre kan vi snakke om bestemte formkrav knyttet til *oppbygging og struktur* i selve musikken. Når Halvdan Kjerulf anvender et folkemusikalsk råmateriale i en Humoreske for klaver, er det et eksempel *komposisjonsform*. I denne vil han også legge til grunn bestemte *formkrav* i pakt med den klassiske musikkens tradisjoner. Endelig har vi også *musikalsk form* forstått som framføringspraksis. Når en utøver spiller en slått på fele eller hardingfele, er det tradisjonell framføringspraksis – musikalsk form - å spille slåtten igjennom to ganger. Jeg anvender begrepet form i alle disse betydningene. I tillegg anvender jeg begrepet form i forbindelse med dans og ulike *danseformer*.

---

<sup>119</sup> Groven Myhren, D. (2003): ” ”Tanker omkring det nasjonale, nasjonalromantik og folkemusikk i et historisk perspektiv,” i Norsk folkemusikklags skriftserie, s. 109.

Når det gjelder innhold, er det norsk folkemusikk<sup>120</sup> det dreier seg om, først og fremst den vokale musikken. Særlig viktig ble balladene. Disse tilfredsstilte både kunstneriske krav og alderdommerlig stil.

Det var et uttalt mål å skape en ny norsk tone – eller *sound*, for å si det litt mer moderne – i den klassiske musikken. Det innsamlede materialet kom til å bli en riktig gullgrube for norske komponister både på 1800- og 1900-tallet. Det er i formkrav knyttet til oppbygging og struktur i selve det folkemusikalske materialet at restitusjonsiveren setter inn. Her gjelder det innsamlernes bearbeidelser i møtet med råmaterialet. Form i den andre perioden – bygdenasjonalismen – knytter i tillegg an til dans, det vil si folkevise-dansen eller –leiken, og tradisjonell bygdedans.

Jeg arbeider for tiden med en monografi om folkemusikken i Numedal. Denne regionen kan tjene som et godt eksempel på hvordan bygdenasjonalismen kom til uttrykk fra 1880-tallet og fram til andre verdenskrig. Samtidig er det som skjer her på mange måter representativt for andre bygdesamfunn i Norge på denne tida. Her vil jeg først og fremst ta for meg utviklingen av den frilynte ungdomsbevegelsen, men det er også naturlig å skjele litt til etableringen av spillemannslag.

Når det gjelder nasjonalisme og nasjonsbygging i Norge på 1800-tallet, er det forsket og skrevet mye. Gjennom det store forskningsprosjekt *Utviklinga av ein norsk nasjonal identitet på 1800-tallet* under ledelse av historikeren Øystein Sørensen, er nasjonalismens mangfoldige uttrykk behandlet inngående.<sup>121</sup> I tillegg har forfattere fra ulike ståsted bidratt med artikler og bøker som belyser emnet nasjonalisme og nasjonsbygging ytterligere.<sup>122</sup> Denne forskningen tematiserer så vel utviklingen av nasjonale tradisjoner og norsk identitet som folkemusikkens rolle i det nasjonalromantiske prosjektet. I denne artikkelen vil jeg ta for meg folkemusikkens betydning som byggemateriale i de to periodene. Mitt perspektiv er imidlertid også å se nærmere på hvilke konsekvenser nasjonalismen i de to periodene fikk for utviklingen av folkemusikken. Denne relasjonen

---

<sup>120</sup> Folkemusikk kan også forstås som et ideologisk begrep, lansert av Johann G. von Herder (1744-1803) på slutten av 1700-tallet. I denne artikkelen brukes det som en sjangrebetegnelse slik organisasjonen Landslaget for spelemenn legger til grunn. Folkemusikk er her forstått som den levende tradisjonen i spill, sang og bygdedans, dvs de eldste folkemusikk og – danseformene det er tradisjon for i hvert distrikt.

<sup>121</sup> Min framstilling hviler særlig på Eldar Havågs hovedoppgave, "For det er Kunst vi vil have" *Om nasjonalitet og kunst i norsk oppskrivartidisjon og folkemusikkforskning*, publisert i KULTs skriftserie nr. 85 1997. Jeg har også med interesse lest Bodil Stenseths artikkel om "Borgerlig nasjonalisme og bygdenasjonalisme," i *Nasjonal identitet – et kunstprodukt?* KULT nr. 5 1994. Videre er Ingar Ranheims hovedoppgave om *Folkedans, disiplinering og nasjonsbygging*, publisert i Norsk Folkemusikklags skriftserie 1994 viktig underlagsmateriale.

<sup>122</sup> For videre lesning anbefales Brit Berggrens bok *Da kulturen kom til Norge*, den presenterer "forvirringen og frontlinjene, tilfeldighetene og stemningsbølgene som hørte til den prosessen som skulle gi landet en nasjonal profil," som hun selv skriver i forordet. Videre, Georg Johannesen som drøfter Draumkvedet med hensyn til alder, restituering og religion, i boka med samme navn, *Draumkvedet 1993*. Dagne Groven Myhren har bidratt innsiktfullt om folkemusikkens rolle blant annet gjennom artikkelen "Tanker omkring det nasjonale, nasjonalromatikk og folkemusikk i et historisk perspektiv," publisert i Norsk folkemusikklags skriftserie i 2003. Endelig må nevnes Bjarne Hodnes bok *Norsk nasjonalkultur. En kulturpolitisk oversikt*, Universitetsforlaget.

er et heller lite belyst emne. Jeg er musikkviter og skal ikke diskutere definisjoner av nasjonalisme. Derimot vil jeg anvende henholdsvis Sørensens og Stenseths termer som overordnede begreper for de periodene jeg skal ta for meg.

## Kulturnasjonalisme

I mai 1814 feiret Norge sin nyvunne uavhengighet fra Danmark, i november samme år var unionen med Sverige en realitet. Landet var blitt en selvstendig stat, men ingen nasjon. I tiårene som fulgte startet en prosess med nasjonsbygging for å skape eller konstruere en nasjon og en nasjonal kultur. Det var mange elementer i prosessen som bidro til denne konstruksjonen; natur, arkitektur, språk, drakter, eventyr, segner og musikk. Søkingen etter nasjonal egenart var ikke et isolert norsk fenomen. Revolusjonene i Europa i 1848 skapte en bølge av patriotisme med påfølgende interesse for nasjonal folkekultur. En paneuropeisk strømning har i ettertid har fått betegnelsen nasjonalromantikken i europeisk musikkhistorie. Det nasjonalromatiske gjennombruddet i musikklivet slo sterkt igjennom i Norge. Noe av forklaringen kan søkes i stadsmusikantordningen på 1600- og 1700-tallet. I en periode på nærmere 200 år hadde utenlandske musikere hatt monopol på alt spill mot betaling her i landet. Tingbøkene fra denne tiden forteller om et lokalt musikkliv som utfoldet seg på tross av forbudet, men der utøverne ofte måtte betale dyrt for sitt ureglementerte spill. Kom ulovelig spill stadsmusikanten for øre, vanket det både sak på tinget og bøter.<sup>123</sup> Dette skapte motsetninger mellom lokalbefolkningen og deres egne musikere på den ene siden og de privilegerte musikantene på den andre. Ordningen opphørte 1800. De som allerede satt i et embete, fikk beholde det til sin død. Stadsmusikantene var allsidige musikere, skolerte i klassiske europeiske komposisjonsformer og fortrolige med nye og moderne uttrykk. De fleste organiststillingene var også besatt av utenlandske musikere, det vil i praksis si dansker og tyskere. Da jeg selv begynte å studere musikk på 1970-tallet, begynte undervisningen i musikkhistorie med den norskfødte komponisten Waldemar Thrane (1790-1828). Århundrene forut lå i et dunkelt mørke og var knapt av interesse. Det var kanskje en siste krusning etter de store bølgene av så vel kulturnasjonalisme som bygdenasjonalisme som slik gjorde seg gjeldende i historieframstillingen på en lærerskole på Østlandet?

”Samtidig som Norge var en del av Europa med dets ”ypperligste frembringelser”, skulle det skapes et Norge med en egen nasjonal identitet,” skriver Brit Berggren: ”Her bringes den norske bonden inn. Han skulle være både råvareleverandør og byggemateriale for en nasjonal kultur.”<sup>124</sup> Dette sitatet rommer en viktig innsikt i hvilken rolle folkekulturen og folkemusikken skulle spille i nasjonsbyggingen. Det er ikke musikken som *selvstendig kunstart* som først og fremst interesserer, men musikken som uttrykk for en slags naturtilstand, selve den urnorske folkesjel. På grunnlag av folkemusikken skulle det

---

<sup>123</sup> Jf Haugan, A.S. (2001): ”Om stadsmusikanter og svenner i Bergstaden” i: *Langs Laagen*, Haugan, A.S. (2000): ”Gåten M. Calmar” i: *Fra M. Calmars notesamling*, Haugan, A.S. (1999): ”Musikkliv på Kongsberg i lys av marken” i: *Langs Laagen*.

<sup>124</sup> Berggren, B. (1988): *Da kulturen kom til Norge*. Aschehoug, s. 24.

skapes et nytt innhold i allerede etablerte musikkformer, nemlig den europeiske kunstmusikkens vifte av ulike komposisjonsformer. Rammeverket for ”de ypperligste frembringelser” var med andre ord allerede på plass. Det hadde stadsmusikantene langt på vei brakt med seg fra utlandet på 1600- og 1700-tallet.

De første norske komponistene sto riktignok på noe ustøe bein i den klassiske tonekunst, men dette skulle forandre seg. Norske studenter hadde for så vidt lang tradisjon for å reise til København der de studerte både musikk og tradisjonelle universitetsfag. Der hadde det etter hvert oppstått et kreativt miljø av nordmenn med kunstneriske og litterære ambisjoner, og fastboende dansker. Fremst i denne kretsen var Ludvig Holberg, som kjempet for å redde Danmark fra å bli en tysk provins. Medlemmene av dette miljøet organiserte seg i 1772 i det som ble kalt Det Norske Selskab i København. I ettertid har dette blitt sett på som ”symbolet på norsk selvhevdelse i tvillingrikenes hovedstad.”<sup>125</sup> Det Norske Selskab var en litterær klubb, men her utviklet det seg en sangkultur knyttet til drikkeviser og patriotiske sanger, som for eksempel ”For Norge Kiæmpers Fødeland,” skrevet av Johan Nordahl Brun.

Da det nye musikkonservatoriet i Leipzig ble grunnlagt i 1843, kom det til å bli den viktigste utdanningsinstitusjonen for norske studenter med ambisjoner om å bli musikere og komponister. Den fremste i så måte var Edvard Grieg (1843-1907). Riktignok hendte det han forbannet denne klassiske ballasten i møtet med den norske folkemusikken, - ”Hvor jeg dog hater dette Konservatorium i Leipzig!,”<sup>126</sup> - men for nasjonsbyggerne var denne omformingen viktig. ”For det er *Kunst* vi vil have,” sier Catharinus Elling (1858-1942), som selv var både klassisk skolert komponist og innsamler av folkemusikk. Her er vi ved et viktig poeng: Det var, slik han så det, opptegnerens oppgave å ”stille Melodien ordentlig paa Benene:”

Opptegnerens fornemste Opgave er at redde kunstneriske Værdier. Finder han en Melodi, som har kunstnerisk Værd, bliver det hans Opgave at give Melodien i en saadan Form, at dens Værd træder klart frem i Dagens Lys og kan blive til Glæde for os alle (...) Men en Folkemusik uden kunstnerisk Værd har vi ikke Brug for.<sup>127</sup>

Hvis en melodi ikke tilfredsstilte kravene til kunstneriske verdier, kunne den likevel reddes. Å stille melodien ordentlig på benene er det som seinere har blitt kalt *restituering*. Dette ble en utstrakt virksomhet blant innsamlerne. Slik kunne kravet til kunstnerisk form innfris. Det mest kjente eksempelet på dette er historien om folkevisa *Draumkvedet*. Jørgen Moe gjorde den første restitusjonen av den berømte folkevisa. Begrunnelsen for restitusjonen var at visa trolig hadde sitt utspring i norsk middelalder ”og var den eldre Eddas Solarljød, omformet til en romanse”<sup>128</sup>. Allerede i 1849 fikk han trykket en

---

<sup>125</sup> Herresthal, H. (1993): *Med Spark i Gulvet og Qinter i Bassen*. Universitetsforlaget, s. 13.

<sup>126</sup> Edvard Grieg i brev til Johan Halvorsen 6.12.1901, like etter at han hadde mottatt resultatet av Knut Dales opphold i Kristiania, 17 slåtter skrevet opp av Halvorsen. Siteret fra Knut Buens bok ”Som gofa spøå,” s. 88.

<sup>127</sup> Havåg, E. (1997): ”For det er *Kunst* vi vil have.” *Om nasjonalitet og folkemusikforskning*. KULTs skriftserie nr. 85, s 123 og 125.

<sup>128</sup> Hodne, B. (1995): *Norsk nasjonalkultur. En kulturpolitisk oversikt*. Universitetsforlaget, s. 50.

restituert utgave av *Draumkvedet*. Sønnen, Moltke Moe, førte dette prosjektet videre. Han brukte stoff fra de ulike variantene og satte det sammen til et helstøpt epos slik han mente det kunne ha sett ut i en gullalder i en fjern fortid. Dette ble stående som *Draumkvedet* for ettertida, selv om det aldri hadde blitt framført slik for noen av innsamlerne. Georg Johannesen sier om dette: ”Moltke Moes restitusjon er ikkje ein *Draumkvede*-variant i folkloristisk forstand, men eit godt resultat av lærd og flittig innsamlingsarbeid, sett saman etter beste skjønn på grunnlag av varianter.”<sup>129</sup> Slik kunne dette formspørsmålet løses.

Da Waldemar Thrane (1790-1828) skapte det første norske syngespillet, *Fjeldeventyret* i 1824, anvendte han folkemusikalske elementer i en ellers klassisk komposisjonsform. For å understreke en lokal koloritt brukte han lurtoner og folketonepregede melodier, særlig tydelig er dette i ”Aagots Fjeldsang.” Syngespillet fikk en meget god mottakelse. ”For datidens kondisjonerte var norskheten i *Fjeldeventyret* mer enn nok,” skriver Harald Herresthal. ”Et sterkere innslag av original folkemusikk ville blitt oppfattet som rått og ubehøvlet.”<sup>130</sup>

Hvordan reagerte så det borgerlige publikummet i møtet med den rå og uforfalskede folkemusikken? Den 15. januar 1849 spilte Myllaren i Losjen i Christiania. Myllaren var kunstnernavnet hans, han het egentlig Augund Tarjeison og var fra Telemark. Han var berømt i folkemusikalske kretser i sin samtid og er den mest legendariske spillemann på hardingfele noensinne. Det var hans gode venn fiolinisten Ole Bull som sto bak arrangementet. Myllaren var en tradisjonell bygdespillemann, og konsertscena var en ny og uvant arena. Han satt og spilte, slik skikken var for en spillemann, og spilte sine tradisjonelle slåtter av typen springar og gangar på hardingfela si. Publikum ble skuffet, de hadde ventet å få høre ”sangbare, lange og hendøende toner, lurlokk og ekko, blødt smigrende adagioer (...). alle de bleve vistnok høilig skuffede, da de hørte hans evige hallinger, alltid i den samme takt og den samme springetone.”<sup>131</sup> Slik lød anmeldelsen i *Morgenbladet* to dager etter.

Folkloristen Rikard Berge skriver om dette i boka *Myllarguten*. Her drøfter han den lange opplæringen og fordypningen i musikken som lå forut for spillemannens prestasjoner opp mot forestillingen om at Myllaren var ”Fjeldets raa Søn,” slik forfatter og smaksdommer Andreas Munch formulerte det. Komponisten Halfdan Kjerulf gikk enda lenger og kalte konserten en komedie med denne arme, fordrukne Møllergutt.<sup>132</sup> Rikard Berge hadde vokst opp i Rauland i Telemark og var fortrolig med hardingfelemusikken. Han forsto til fulle hvilken innsats som lå bak Myllarens spill, og han visste at denne musikken på sin måte var like bundet av musikalske lover og regler som den klassiske musikken var av sine. Problemet var at det borgerlige publikum ikke forsto det. De oppfattet slåttene som

---

<sup>129</sup> Johannesen, G. (1993): *Draumkvedet 1993*. Det Norske Samlaget, s. 7.

<sup>130</sup> Herresthal, H. (1993): *Med Spark i Gulvet og Quinter i Bassen*. Universitetsforlaget, s. 31.

<sup>131</sup> Sitert fra Håkon Asheim (1995): *Fra bruksmusikk til ”lydarspel” – konsertradisjonen i hardingfelemusikken*. Hovedoppgåve i musikk ved UiO, s.15.

<sup>132</sup> Rikard Berge (1972): *Myllarguten. Gibøen*. Norges Boklag, s. 123

*villspel*. ”Bondekunsti var framand for by-aalmugen i 1849,” slår Berge fast.<sup>133</sup> Helt fremmed var den imidlertid ikke. Andreas Munch skrev:

Hvor mange bondespillemand har man ikke seet her nede i markedsdagene at drive om paa torvet og i logementerne og for en liden kreds af graakjoler at afgnide deres slaatter og hallinger, uden at det derfor er faldet nogen sjæl ind, at føre saadanne nationale virtuoser op i den store frimurersal for at spille for byens store publikum.”<sup>134</sup>

Utsagnet til Andreas Munch forteller om stor sosial avstand og forakt for både musikken og miljøet den hører hjemme i. Myllaren høstet riktig nok applaus, - Halfdan Kjerulf var ikke blant dem som klappet – men kunstdommerne var kritiske. For her hadde fiolinisten Ole Bull satt standarden. Han kunne bruke folkemusikken som råvare, integreert og bearbeidet til et uttrykk som samsvarte med samtidens formspråk og det borgerlige publikumets smak. Den store Kunstpresentasjonen i Kristiania ett par måneder seinere, - 28., 29. og 30. mars – var i så måte helt etter oppskriften. Her hadde den samme Munch skrevet diktet *Bruddefærden* som komponisten Halfdan Kjerulf la til grunn for mannskorsangen med samme navn, og Ole Bull spilte – *Vildspel* på sin fiolin. Denne store kunstmønstringen av så vel musikere som malere og poeter har i ettertid blitt betegnet som selve det nasjonalromantiske gjennombruddet i Norge. Hensikten var ”å fremme det nasjonale i kunsten,” skriver Herresthal.<sup>135</sup> Det bidro også Ludvig Mathias Lindemanns ferskt innsamlede folketoner til. For første gang dannet norsk folkemusikk det musikalske grunnlaget i en vokal komposisjon: *Folkeviser i arrangement for mannskor*. Lindemann hadde selv arrangert musikken. Herresthal påpeker at det ”nasjonale var fremtredende, men ikke mer ensidig enn at det ble satt i relieff til en europeisk kunsttradisjon.”<sup>136</sup>

### **Innsamlingsarbeidet**

De som tok fatt på innsamling av folkemusikken, gikk i opptråkka fotefar, bokstavelig talt. Der Asbjørnsen og Moe hadde gått føre, kom Lindeman etter. Det var ikke for ingen ting Ludvig Mathias Lindemann kalte sine funn for *Fjeldmelodier*. De første folkeminnesamlerne dro til fjellbygdene. Det var der de ventet å finne de eldste og rikeste tradisjonene. Peter Christen Asbjørnsen sier det slik:

Saavidt jeg har kundet erfare ere disse Egne, Valdres og de tilstødende Trakter af Land, Gudbrandsdalen og Hallingdal, de rigeste paa Sagn og Huldreeventyr. Den vilde, dybe Skovnatur, Fjeldet (...) Sæterlivet i denne Naturs Skjød og Folkets mer indadvendte, rigere, drømmende Fantasiliv betinger dette Forhold.<sup>137</sup>

Fjellområdene som ble valgt ut, skulle ligge langt vekk fra byene og sivilisasjonen.

---

<sup>133</sup> Ibid. s. 141

<sup>134</sup> Ibid. s. 140.

<sup>135</sup> Herresthal. H. (1993): *Med Spark i Gulvet og Quinter i Bassen*. Universitetsforlaget, s. 82.

<sup>136</sup> Ibid. s. 82.

<sup>137</sup> Havåg, E. (1997): ”For det er Kunst vi vil have.” *Om nasjonalitet og folkemusikkforskning*. KULTs skriftserie nr. 85, s 36.

Informantene skulle tilhøre lavere samfunnsklasser og gjerne ha høy alder. Den første innsamlinga av eventyr og segner begynte alt i 1830-åra. Peter Christen Asbjørnsen og Jørgen Moe innledet et samarbeid i 1837, og i 1841 kom resultatet av arbeidet i form av *Norske Folkeeventyr*.

Fra 1840-tallet tok arbeidet med innsamling av norsk folkemusikk for alvor til. For innsamlerne ble det viktig å oppspore råvareleverandøren – den norske bonden. Han fantes i fjellbygdene, ”fordrevet av sivilisasjonen til åndelig eksil i avsides strøk,” skriver Ørnulf Hodne, og han ”hadde tatt vare på de skjulte rikdommer som hadde sitt utspring i denne ”urtilstanden” i folkets liv.”<sup>138</sup> Telemark ble et kjerneområde for innsamlingsarbeidet. Magnus Brostrup Landstad (1802-1880), sokneprest i Kviteseid og Seljord mellom 1834 og 1848, bidro ikke minst til dette:

Övre Thelemarken er ved sin avsondrede Beliggenhed, saavel som paa Grund af Folkets Karakter, et af de Distrikter i vaart Fædreland, hvor Oldtidens Sprog og Leveskik længst har vedholdt sig. Naar man kommer over Midheien til Hitterdal eller Gransherred, bliver enhver Fremmed overrasket ved det Antike, som plutselig fremstiller sig for ham i Huse, Dragter, Sprog og Levemaade, og han maa tro sig hensat mange Aarhudreder tilbage lige ind i Sagatiden. (...) saa vil dog Sprogforskeren, Oldgranskeren, Poesiens og Nationalitetens Ven, naar han faar Anledning til at gjøre sig bekjendt med Folket, finde Meget, som for ham har Værd.<sup>139</sup>

De første innsamlerne var stort sett velutdanna menn fra borgerskapet i byene, med til dels svermeriske forestillinger om hva de kunne finne i fjerntliggende avkroker. En av pionerene var Jørgen Moe (1813-1882). Han skrev ned noen folkeviser allerede på 1830-tallet som ble publiserte i 1841. Én kvinne danner unntaket i mannsdominansen. Det var Olea Cröger (1801-1855). Hun gjorde tidlig en viktig innsats i innsamlingsarbeidet. Olea Cröger var prestedatter og vokste opp i Heddal, hvor hun trolig fikk god kjennskap til viktige informanter. Både hun og Magnus Brostrup Landstad bodde altså midt i et av kjerneområdene for innsamlingsarbeidet: Telemark. Landstad hadde i kraft av sitt embete som prest både i Kviteseid og Seljord god oversikt over sine sognebarn. Dette var han seg bevisst: ”Under disse Omstændigheder faldt den tanke mig ind, at ogsaa jeg burde række min Haand til for om muligt at redde et gammelt Familiesmykke ud af det brændende Huus, og at mit 30aarige Bekjendtskab i Huset vilde sætte mig bedre istand dertil end mange Andre.”<sup>140</sup> Resultatet av innsamlingsarbeidet kom i 1853, *Norske Folkeviser, samlede og udgivne av M. B. Landstad*. Olea Crögers bidrag er nevnt i forordet. Det store arbeidet har vært ”opfordret og understøttet af en Dame,” skriver Landstad, og tilslutt i forordet får vi vite hvem damen er: ”Musikbilagene skyldes fornemmelig Præstedatteren Jomfru Olea Cröger, der ogsaa forøvrigt har en væsentlig Andeel i denne Samlings

---

<sup>138</sup> Hodne, Ø. (1994): *Det nasjonale hos norske folklorister på 1800-tallet*. KULTs skriftserie nr. 24/NASJONAL IDENTITET nr. 2, s. 10.

<sup>139</sup> Landstad, M.B. (1853/1968): *Norske Folkeviser, samlede og udgivne av M. B. Landstad*. Norsk folkeminnelag/Universitetsforlaget, Oslo, Forord s. III.

<sup>140</sup> Ibid. Forord s. IV.

Istandbringelse.”<sup>141</sup> Men også organist Ludvig Mathias Lindemann hadde bidratt til utgivelsen med ”velvillig og kyndig Bistand.”<sup>142</sup>

Ludvig Mathias Lindemann (1812-1887) var den som gjorde det mest omfattende innsamlingsarbeidet av folkemusikk i siste halvdel av 1800-talet. Han fikk etter hvert årlig stipend fra Stortinget for å drive med dette. Lindemann var komponist og organist og mest opptatt av å skrive ned melodiene, primært etter sangere eller langeleikspillere. Tekstene var mindre viktige, og bruk og funksjon mer eller mindre uinteressant. Dermed skrev han lite og ingenting om når og hvordan den vokale musikken ble brukt. Dette er typisk for de fleste innsamlerne. Ragnhild Furholt peker på dette i en masteroppgave om middelalderballaden: ”Det er få opplysningar knytt til *konteksten* kring sjølve *bruken* av balladane ved innsamlingstidspunktet på midten av 1800-talet.”<sup>143</sup>

Lindemann var ute etter en god tonefangst, som han skriver i et brev hjem på en reise i Valdres i 1865: ”Kunde jeg bare være riktig heldig at træffe gode og sikre Sangere, saa skulde det være Moro (...) Dagene er tunge med maadelig Tonefangst”<sup>144</sup> Vi kan spekulere på hva han la i gode og sikre sangere. Furholt spør:

Var det songarar som hadde det repertoaret han var ute etter, eller var det songarar med ein eldre songstil? Var det songarar som hadde god stemme etter hans skjøn, eller brukte han songkjelder som hadde ein høg status i lokalmiljøet?<sup>145</sup>

Georg Johannesen er nokså nådeløs på dette området: Visene er ”sunge av personar som ein av ein eller annan grunn hadde autoritet til å spørje ut om kva dei kunne av gamle songar.”<sup>146</sup> Han berører også hvordan situasjonen med en informant og en innsamler påvirkes: ”Traditørane stivnar og døyr under Medusa-blikket frå innsamlarane. Dei syng det dei vert bedne om.”<sup>147</sup>

God tonefangst var nok kjennetegnet av alderdommelig sangstil og helstøpte melodier ut fra en forutinntatt kunstnerisk vurdering. Her er Lindemann på linje med Catharinus Elling i synet på materialet. Det skal ha en kunstnerisk verdi målt med europeisk klassisk musikkstil og ideal. Balladene var den sjangeren som i sterkest grad tilfredsstilte de fleste av kravene og ble derfor ansett for å være særlig verdifull tonefangst.

---

<sup>141</sup> Ibid. Forord s. XIX.

<sup>142</sup> Ibid. Forord s. IV.

<sup>143</sup> Furholt, R. (2006): *Kor er du fødd og kor er du boren. Mellomalderballaden i bruk etter innsamlinga*. Masteroppgåve ved Institutt for kultur- og humanistiske fag, Høgskolen i Telemark, s. 34.

<sup>144</sup> Gaukstad, Ø. (1997): *Ludvig Mathias Lindemans samling av norske folkeviser og religiøse folketonar*. Novus forlag, s. 71.

<sup>145</sup> Furholt, R. (2006): *Kor er du fødd og kor er du boren. Mellomalderballaden i bruk etter innsamlinga*. Masteroppgåve ved Institutt for kultur- og humanistiske fag, Høgskolen i Telemark, s. 34, 35.

<sup>146</sup> Johannesen, G. (1993): *Draumkvedet 1993*. Det Norske Samlaget, s. 7.

<sup>147</sup> Ibid. s. 9.



Når det gjaldt den instrumentale folkemusikken, var nedskrivningen langt vanskeligere. Særlig gjaldt dette hardingfeleslåttene. Denne musikken forutsatte musikkteoretiske kunnskaper som svært få hadde. Edvard Grieg problematiserer dette i et brev til Johan Halvorsen:

Men det står nu klarere for mig end den gang, at kun en Violinspiller med norsk Følelsesliv, der formår at nedskrive, kan udrette det der foreligger. I grunden er det vanvittigt, at Stortinget betaler Folk, der ikke er Violinister, til at samle Folkeviser, da disse ikke kan optegne den mindst lige så vigtige Halvpart: Folkedansene.<sup>148</sup>

Etter oppdrag fra Grieg, skrev komponisten og fiolinisten Johan Halvorsen i 1901 ned 17 slåtter etter spillemannen Knut Dale fra Tinn. Disse dannet grunnlaget for Griegs *Opus 72, Slåtter*, som utkom året etter. Seinere skulle folkloristen Rikard Berge (1881-1969) bruke samtidens mest moderne teknologi og gjøre opptak av hundrevis av hardingfeleslåtter på voksrull.



*Olaf Leonard Gulbrandsen: Edvard Grieg*

Det kom et kosmopolitisk tilbakeslag i 1860 – 1890 åra, ”daa bymannen skjemdes for at han var so barnskin at han søkte helsebot og ny kveik hjaa bonden,” skriver Rikard Berge.<sup>149</sup> Innsamlingsarbeidet fortsatte likevel, og i tiårene før og etter

<sup>148</sup> Edvard Grieg i et brev til Johan Halvorsen, 18.10.1901, sitert fra Knut Buens bok ”*Som gofa spøldå*” s. 78.

<sup>149</sup> Berge, R. (1972): *Myllarguten*. Kristiania, 1. utg. 1908, s. 133.

unionsoppløsningen i 1905 ble det på ny en interesse for det nasjonale spørsmålet. ”No svingar vegen seg inn i ein ny romantikk,” skriver Berge.<sup>150</sup> Sentralt i innsamlingsarbeidet i denne perioden sto komponisten Catharinus Elling (1858-1942). Catharinus Elling var en svært kresen innsamler. Som han selv skriver, ”er vi nu ikke tjent med daarlige Melodier.”<sup>151</sup> Det kom til å bli et visst motsetningsforhold mellom Elling og en annen svært sentral folkemusikksamler og musikkforsker, Ole Mørk Sandvik (1875-1976). Debatten var knyttet til definisjonsproblematikk; ”*kva* som var den rette definisjonen av det norske, men i stor grad også om *kven* som skulle ha rett til å gi denne definisjonen,” skriver Havåg.<sup>152</sup> Begge var de ledende aktører i den tidlige moderne folkemusikkforskninga. Elling og Sandvik kunne likevel enes på ett viktig punkt: Synet på de nasjonale kunstverdiene i folkemusikken.<sup>153</sup> Sandvik var, til forskjell fra Elling, opptatt av den nyskapende og medskapende prosessen i tradisjonsutviklingen. Der Molkte Moe hadde konstruert en ny idealutgave av Draumkvedet basert på ulike varianter, så Sandvik verdien av nettopp de ulike variantene som grunnlag for en levende folkelig tradisjon. Dette representerte en dreining i synet på folkemusikken der musikkens *egenverdi* nå ble vektlagt.

### **Konserttida 1880-1915**

Da Myllaren entret konsertscena i Losjen i 1849, innledet han en ny æra for spillemenn, konserttida. Denne fikk et kraftig oppsving fra 1880-tallet. Spillemennene tilpasset seg den nye arenaen og lærte seg etter hvert den nødvendige sceniske beredskapen. Forbildet var Ole Bull. Konsertspillet førte til endringer i både spillestil og repertoar. Fra den opprinnelige sittende posisjonen med fela mot brystet, framsto utøverne nå stående og med fela under haka, i god klassisk fiolinistisk stil. Repertoarvalget ble endret. Nå var det slutt på de ”evige hallinger, alltid i den samme takt og den samme springetone,” som Myllaren hadde spilt i 1849. Igjen var Bull et forbilde, med sine improvisasjoner over folkemusikalske tema. Slik fikk vi en ny type slåtter, *lydarslåtter*. Dels var dette tradisjonelle slåtter som hadde en historie knyttet til seg, dels var det nye komposisjoner beregnet for konsertbruk. Disse nye komposisjonene var av varierende kvalitet, ofte inspirert av naturen og stølslivet. Eksempel på slike spillemannskomposisjoner var ”Budeiene på Vikafjell” av Sjur Helgeland, ”Huldrejentas lokketonar” av Torkjell Haugerud, ”Seterliv” av Olav Moe, ulike varianter som alle hadde folkemusikkinspirerte tonestykker som forbilde. Musikken la til grunn et bestemt innhold eller program. Det kunne bli mye fuglekvitter, kuraut og lokking i denne slåttefloraen, men det var helt i tråd med rådende romantiske oppfatninger om natur og inspirasjon blant det borgerlige publikum. Slike tonestykker falt rett og slett i god jord hos tilhørerne, ettersom det var langt mer i tråd med Ole Bulls *Vildspel* enn Myllarens ”villspel.”

---

<sup>150</sup> Ibid. s. 133.

<sup>151</sup> Sitert frå Havåg, E. (1997): ”For det er Kunst vi vil have.” *Om nasjonalitet og kunst i norsk oppskrivertradisjon og folkemusikkforskning*, s. 124.

<sup>152</sup> Havåg, E. (1997): ”For det er Kunst vi vil have.” *Om nasjonalitet og kunst i norsk oppskrivertradisjon og folkemusikkforskning*, s. 58.

<sup>153</sup> Ibid. s. 100.

Konsertspilling kunne være ganske innbringende, og en del utøvere spesialiserte seg som konsertspillemenn. De mest kjente er brødrene Lars og Hans Fykerud fra Telemark, Sjur Helgeland fra Voss, Olav Moe fra Valdres og Eivind Åkhus og Olav Heggland, begge fra Setesdal. Noen av disse hadde konsertspillingen som levebrød i en kortere eller lengre periode, gjerne i kombinasjon med annet erhverv. Enkelte ble imidlertid profesjonelle spillemenn med musikken som levebrød.

Selvsagt var kulturminnevernet også en del av motivasjonen for innsamlingsarbeidet. Den verdifulle arven skulle berges og overleveres til kommende generasjoner. Innsamlerne la til grunn at innsamlingsarbeidet var en redningsaksjon, og for så vidt hadde de rett. Balladeforskeren Birgit Hertzberg Johnsen hevder at selv om kjerneområdet for den intense innsamlinga av ballader var i Telemark, var kjempevisene kjente over det ganske land. Hun peker på at lengden på balladene er lengst på de eldste nedtegnelsene, og blir kortere og kortere jo yngre nedtegninga er. Dette mener hun viser at det var en tradisjon i tilbakegang allerede på 1800-talet.<sup>154</sup> Balladene skulle komme til å bli en svært viktig råvare også for den neste bølgen av nasjonalisme her i landet, nemlig bygdenasjonalismen.

## Bygdenasjonalisme

Bygdenasjonalismen fra århundreskiftet var preget av sterk byfiendtlighet. Det var kun bygdekulturen eller folkekulturen som ble definert som norsk tradisjon. Ideologien knyttet an til målsak, avhold og et frilynt kultursyn. Bygdenasjonalismens fremste kulturpersonlighet var Hulda Garborg. Med dannelsen av Norigs Ungdomslag i 1896 fikk skyttarlag, mållag og frilynte ungdomslag en landsdekkende og slagkraftig organisasjon. Utflytta ungdom fra bygder og småbyer var svært sentrale i denne bevegelsen.

Noen områder her i landet vakte mer interesse hos innsamlerne enn andre, har vi sett. Numedal var ikke blant disse. Man kan undre seg over dette, "Numedal har i eldre tid etter alt å dømme eid atskillig musikk," skriver Ole Mørk Sandvik. "Livlig har forbindelsen vært med andre bygdelag: Hardanger, Hallingdal, Telemark osv., og musikken har fått all fornøden spore, men dalen har i merkelig grad vært forsømt av opptegnerne."<sup>155</sup> Den samme Sandvik skulle selv gjøre en innsats for å bøte på dette gjennom eget innsamlingsarbeid i første halvdel av 1900-tallet.

Numedal hadde vært gjennomfartståre for trafikken mellom Øst- og Vestlandet i flere hundre år. I tillegg hadde dalen nære forbindelser til bergstaden Kongsberg. Dermed var ikke kriteriene til stede for at innsamlerne skulle besøke dalføret. Det var en skjebne Numedal delte med både Nord Norge og kystnære strøk. Her, som mange andre steder i landet, skulle det bli lokale krefter på 1900-tallet som tok fatt på innsamlingsarbeidet.

---

<sup>154</sup> Sitert fra Ragnhild Furholt, *Kor er du fødd og kor er du boren*. Masteroppgave i kulturstudiar ved Institutt for kultur- og humanistiske fag, HiT, s. 34.

<sup>155</sup> Sandvik, O.M. (MCMLIII): "Numedal," i *Norske bygder*, John Griegs Forlag, Bergen, s. 131.

”I slutten av fyrre hundreaaret gjekk det som ei oppvaking over folket vaart. Striden om nasjonalt sjølvstende greip alle vakne nordmenn, ikkje minst landsungdomen.” Slik skriver Tjostolv Berget i 25 års jubileumsskriftet til det frilynte ungdomslaget Numedal Fylkeslag, i 1934. Det er en presis beskrivelse av perioden fra om lag 1880 til 1905. Denne gangen gjaldt det motstanden mot unionen med Sverige. Dette skapte en ny bølge av nasjonalisme og fornyet interesse for norsk folkemusikk, om enn fra et annet hold enn før. Selv om unionen ble oppløst i 1905, varte dønningene av den nasjonalistiske bølgen i flere tiår etterpå.

I en lokal sangleik for barn er unionsoppløsningen tema:

*I nittenhundreåfem, da svensken var så slem,  
da var det a' mamma, hu herska over dem:  
Hu tørka seg på beina, godaften lille venn,  
og letta litt på hatten, i nittenhundreåfem.*<sup>156</sup>

Situasjonen i de seneste tiåra av 1800-tallet og fram mot unionsoppløsningen i 1905 var preget av sterke nasjonale strømminger over hele landet. Den nasjonale mobiliseringen fører til framveksten av nye bevegelser, organisasjoner og tidsskrift. Her i landet var det organiseringen på bygdene som la grunnlaget for de store kulturelle og politiske endringene på 1900-tallet.<sup>157</sup>

Allerede i siste halvdel av 1800-tallet hadde nye musikk- og danseformer vokst fram, særlig populære ble runddansene og trekkspillet. Det tradisjonelle slåttespillet var på vikende front. Dette skapte bekymring hos mange av de tradisjonelle spillemennene. ”Det er beklagelig om det skal dø aldeles bort,” skrev spillemannen Knut Dale (1834-1921), Tinn, i et brev til Edvard Grieg alt i 1888. Han arbeidet for å få skrevet ned slåttane sine i noteform, han fryktet ellers at de kunne «blive begravet sammen med kunstneren»<sup>158</sup> Han satte nok ord på følelser mange spillemenn delte.

---

<sup>156</sup> Etter kvedaren Veslemøy Fjerdingstad, Kongsberg.

<sup>157</sup> Ulstein, K. (1998): *Organisasjon og ledelse i frivillig arbeid*. Universitetsforlaget, s. 41.

<sup>158</sup> Buen, K. (1983): *Som gofa spølå*. Tuddal, s. 72.



Dyre Vaa: Knut Dahle

Vern av gammel kultur og motstand mot det nye kom til å bli drivkrafta i norskdomsarbeidet, representert ved den frilynte ungdomsbevegelse eller *rørsla*, for å bruke bevegelsens eget begrep. Målsaka skulle komme til å bli en kampsak. Denne rørsla organiserte seg, og i 1896 ble Noregs Ungdomslag (NU) stifta i Trondheim. I kjølvannet av dette skjer det en organisering også av spillemenn i egne lag. Disse meldte seg inn i NU. I 1923 ble imidlertid denne delen av NU skilt ut i en egen underavdeling, Landslaget for spelemenn (Lfs). Felles for NU og Lfs var kulturvern og arbeid å bevare de eldste musikk- og dansetradisjonene.<sup>159</sup>

1900-tallet skulle bli prega av det organiserte arbeidet for folkemusikk og -dans. I hele Numedal ser vi et yrende organisasjonsliv utvikle seg fra slutten av 1800-tallet og fram mot 1940. Lærerne var svært sentrale i denne utviklingen. Ser vi på hvem som satt i styre og stell i de ulike laga, finner vi bygdas fremste menn og kvinner. De er både skriveføre og talekyndige. Her kan vi snakke om organisasjoner med evne og vilje til å få sitt i gjennom. Dette, sammen med høye medlemstall, gjorde at de frilynte ungdomslaga kunne utøve en viss samfunnspolitisk påvirkning.

---

<sup>159</sup> På noen områder skilte Lfs og NU imidlertid lag. Folkeviseleiken ble aldri et sentralt arbeidsområde i Lfs. Det ble heller ikke avholdssaken.

## **Etablering av frilynte ungdomslag og skytterlag i Numedal**

De første frilynte ungdomslaga ble dannet på bakgrunn av målsak, avholdssak og et mer åpent kultursyn. I Lyngdal ble det første ungdomslaget stiftet i 1888. Det var lærere som sto bak, og på møtene var det foredrag, opplesning, debatt og leiker. I 1895 ble Opdal ungdomslag stifta, så kom Dølen i Uvdal 1896, Noringen i 1908 og Veggli og Tunhovd ungdomslag i 1909. Disse laga gikk sammen om å danne Numedal fylkeslag i 1909, som ble tilsluttet Noregs Ungdomslag tre år seinere. Siden kom nye lag til, i 1913 er det sju lokallag med i fylkeslaget og tallet øker.<sup>160</sup> Da laget feiret 25 - års jubileum i 1934, hadde flere særlag kommet med, blant annet ett sanglag, to spellag, ett musikklag og ett skytterlag.<sup>161</sup> Dette er også representativt for medlemsgrunnlaget til paraplyorganisasjonen Noregs Ungdomslag på samme tida.

Skytterlag og skytterfester er et kjent fenomen i norske bygder fra slutten av 1800-tallet og ut over på 1900-tallet. Med utgangspunkt i idrettsbevegelsen vokste det fram nye foreninger. Centralforeningen for Udbredelse af Legemsøvelser og Vaabenbruk ble stifta i Kristiania i 1861. Dette ble forløperen for Norges Idrettsforbund.<sup>162</sup> Skytterlaga rundt om i landet sprang ut av denne bevegelsen og fikk etter hvert klare politiske funksjoner. Dette må sees i lys av de politiske motsetningene knyttet til unionen med Sverige fram mot 1905. ”Rykta gjekk om at skyttarlagsfolka emna seg til å marsjere mot Kristiania i fall kongemakta ville trasse ein fellande riksrettsdom.”<sup>163</sup> Med unionsoppløsingen i 1905 ble skytterlaga som folkevæpningslag avvikla, og idrett ble igjen hovedaktiviteten. Folkemusikk og – dans ble også en viktig del av virksomheten i skytterlaga.

I Numedal ble Flesberg Skyttarlag stifta alt i 1872, og noen år senere ble det bygget skytterhus.<sup>164</sup> Senere kom det skytterhus i Svene, Lyngdal, Rollag og Nore. I Nore og Uvdal var det en periode hele tre skytterlag, med Tunhovd som det eldste, stifta i 1901. ”Skyttarlaga dreiv ikkje berre med skyting,” skriver Ingar Ranheim. ”Skyttarlaga sine folkefestar ga også høve til ideologisk påvirkning.”<sup>165</sup> Skytterlaga ble en arena for norskdomsarbeid, musikk og dans. Festene ble gjerne lagt til 17. mai og var slik alt fra starten av et bindeledd mellom idrett og bygdenasjonalisme. Disse festene ble en ny arena for musikk og dans, i Numedal først og fremst for det tradisjonelle slåttespillet og bygdedansen *springar*. Etter hvert som trekkspill-musikken og gammeldansene økte i popularitet, ble skytterhusfestene også en kamparena mellom de som ville holde på gamle musikk- og dansetradisjoner og de som ville ha mer moderne musikk- og danseformer.<sup>166</sup>

---

<sup>160</sup> Berget, T. (1934): 25 ÅRS-SKRIFT Numedal fylkeslag, s. 11.

<sup>161</sup> Ibid. s. 11.

<sup>162</sup> Ranheim, I. (1994): Folkedans, disiplinering og nasjonsbygging. I Norsk Folkemusikklag Skrift nr. 8-1994 s. 56.

<sup>163</sup> Nerbøvik, J.(1999): *Norsk historie 1860-1914. Eit bondesamfunn i oppbrot*. Det Norske Samlaget, s. 122.

<sup>164</sup> Vinger, S. (1989): *Flesberg-boka* b. I, Flesberg kommune, s. 592.

<sup>165</sup> Ranheim, I. (1994): ”Folkedans, disiplinering og nasjonsbygging.” I Norsk Folkemusikklag Skrift nr. 8-1994, s. 56.

<sup>166</sup> Gammeldansene, eller runddansene som de også kalles, var en dansetype av utenlandsk opprinnelse som i løpet av 1800-tallet blandet seg med norske folkedanser. De mest vanlige var vals, polka, reinlender og

Det var i det hele tatt mange forbindelseslinjer mellom idretten og musikken, også vinteridretten, som fikk stempel av nasjonalidrett. I en avisartikkel fra 1902 er det fortalt om et hopprenn i Rollag i Numedal 2. februar. På dansen om kvelden ville ungdommen ha moderne rytmer. Journalisten skriver: "Nasjonaldansane stod i låg pris. Springaren har vortin til ein stakkars polka og same vegen hadde det visst gjenge med dei andre au."<sup>167</sup> Sitatet forteller om et visst motsetningsforhold mellom de som dyrka det nye og de som holdt på det gamle.

### **Numedal fylkeslag**

Numedal fylkeslag var, som de andre frilynte ungdomslaga, et avholdslag og hadde som mål å arbeide for folkelig opplysning på fullnorsk grunn. Fylkeslaget skulle hjelpe lokallaga "til god leik," som det het i lovene. Dermed er vi inne på et viktig formspørsmål i perioden dominert av bygdenasjonalismen: Folkevisedansen. På samme måte som de klassiske komposisjonsformene i kunstmusikken hadde sin opprinnelse utenfor landets grenser, ble også folkeviseleiken hentet utenfra:

Fredag 7. mars 1902 vart det ført fram noko heilt nytt på norsk jord. Norsk folkevisedans vart synt fram for fyrste gong. Det skjedde i Møllergata 20 i Kristiania, og leiar for dansen var opphavskvinna sjølv: Hulda Garborg. Ho hadde laga/rekonstruert han på grunnlag av opplysningar om songdansen på Færøyane.<sup>168</sup>

Dette ble opptakten til et omfattende opplæringsprosjekt i regi av Noregs Ungdomslag. Betegnelsen *folkevisedans* ble raskt byttet ut med *folkeviseleik*. Folkeviseleiken representerte en ny *form* som kom til å danne bærebjelken i dette kulturnasjonalistiske prosjektet. Innholdet hadde innsamlerne i nasjonalromantikken sørget for; balladene. Bakgrunnen var at leiken skulle være "ei motvekt mot runddansen, som mange stader heldt på å breie seg for mykje i laga til skade for det meir ideelle ungdomsarbeidet."<sup>169</sup>

Allerede i 1921 ble det første leikkurset arrangert i Rollag, med 30 par fra hele Numedal. Året etter ble det holdt kurs i åtte lokallag. Instruktørene var lokale krefter, men i 1928 og 1929 fikk de hjelp av Klara Semb. Klara Semb ble den som mest profilert videreførte arbeidet som Hulda Garborg hadde startet opp. Semb kom til Numedal ved flere anledninger og holdt leikkurs i regi av Numedal fylkeslag. De var svært populære, og etter hvert fikk laget utdannet sine egne instruktører. I Numedal fylkeslag var også arbeidet med de eldste tradisjonene, representert ved hardingfela og springardansen, viktig. Kursvirksomheten med Klara Semb i spissen, ble etter hvert utvidet til å omfatte den gamle samværsdansen Numedalsspringar, en bygdedans i ¾-takt. "Dansen heldt på å døy ut," skriver Tjostolv Berget, leder av fylkeslaget i 1933 –1935.<sup>170</sup> Klara Semb fikk

---

masurka. Parallelt med av innføringen runddansene, ble også trekkspillet introdusert. Trekkspillet ble det instrumentet som først og fremst kom til å stå for denne dansemusikken.

<sup>167</sup> Fra et utklipp av Den 17de Mai. Norsk folkeblad 1952.

<sup>168</sup> Ranheim, I. (1994): "Folkedans, disiplinering og nasjonsbygging." I Norsk Folkemusikklag Skrift nr. 8-1994, s. 25.

<sup>169</sup> Berget, T. (1934): 25 ÅRS-SKRIFT Numedal fylkeslag, s. 26.

<sup>170</sup> Ibid. s. 27.

derfor i oppgave av Numedalslaget å kurse numedølene i sin egen dans. Og nå var det dansens tur til for alvor å bli løftet opp på scenen. Med Klara Semb i spissen reiste numedølene ut i verden og viste fram både folkevisedans og Numedalspringar. Men det måtte noen tilpasninger til. Den systematiserte opplæringen i springar foregikk i en periode hvor dansen ble vist fram på leikstevner og etter hvert også på kappleiker og konserter. Danseren Nils-Øyvind Bergset fra Numedal skriver om dette:

Videre gjorde endringer i måten dansen ble lært og brukt på sitt til at idealene rundt dansen endret seg. Kurs, leikfester, kappleiker og dansefester i folkemusikkmiljøet var stedene hvor dansen ble framført mot at den tidligere var en del av hele samfunnets kultur. Dans fra andre distrikter ble ideal for mange, spesielt dans fra Telemark. Dette gjorde at en stilfull dans ble idealet og den mer "rufsete" stilen som ofte er forbundet med tresvikt ble mindre ansett.<sup>171</sup>

Gjennom det organiserte opplæringsarbeidet ble dansen også standardisert til en fast form som egnet seg til framsyning.

Numedal Fylkeslag arrangerte både stevner og etter hvert også kappleiker. Stevnene ble gjerne innledet med årsmøte, så var det fest for både utsendingene og andre, med taler og leik. Noen av ungdomslaga arrangerte også dans på lørdagskvelden. Søndagene startet med messe på nynorsk om formiddagen. På ettermiddagen var det nye taler, leik, sang, felespill og teater. På stevnet i anledning årsmøtet i Nore i 1912 talte forfatteren Arne Garborg. Garborg var, i tillegg til å være gift med Hulda, en sentral forkjemper i målsaka på nynorsk grunn.

Under utbyggingen av Numedalsbanen i 1920-åra ble dansefestene på lørdagskvelden populære også utenfor kretsen av det tradisjonelle stevnepublikumet. En og annen anleggsslusk har trolig tatt turen på lokalet for å få seg en svingom. "Sume fylkeslagsformenn ber seg i årsmeldingane ille for det," skriv Tjostolv Berget i 25-års skriftet:

Dei siste åra har ungdomslaget i den bygda stemna er, opna lokalet sitt til dans etter stemna, og sjauen hev då gjenge til andre morgonen.<sup>172</sup>

Dette ble det imidlertid slutt på. Numedal fylkeslag henvendte seg skriftlig til kommunestyrene i dalen og ba om at det ble satt en offentlig grense for når dansefester skulle avsluttes. Styret satte breidsiden til og fikk fullt gjennomslag. Nye vedtekter satte en stopper for all offentlig danseaktivitet etter klokka to om natta. Her demonstrerte Numedal fylkeslag sin sterke gjennomslagskraft. Selv om det er dansesjauen fylkeslaget vil til livs, er det nok avholdssaken som ligger til grunn for både engasjementet og de nye politivedtektene. Ennå er det forbudstid i Norge, brennevinsforbudet ble først opphevet i 1926.

---

<sup>171</sup> Bergset, N. Ø (2008): "Danseanalyse Numedal," upublisert manus som skal inngå i *Soga om folkemusikken i Numedal* (arbeidstitel), planlagt publisert våren 2009.

<sup>172</sup> Berget, T. (1934): 25 ÅRS-SKRIFT Numedal fylkeslag, s. 14.



Når det gjaldt felespillet og bygdedansen, ble dette tidlig tatt inn i Numedal fylkeslag sitt arbeidsprogram. Dette ble regnet som viktig nasjonalt arbeid. Fra 1921 ble det også arrangert kappleik på hardingfele på lørdagene under det årlige stevnet. Kappleiken var en konkurranse i spill, med dommere som miljøet selv valgte. Dommerne var gjerne spillemenn selv og godt kvalifiserte til både å vurdere og bedømme spill. Kappleiken var en forholdsvis ny arena for folkemusikken. Det er imidlertid mange fellestrekk mellom konsertene og kappleikene. I begge tilfeller er det snakk om scenemusikk og en fundamental endring i funksjon. På samme måte som det utvikla seg et eget repertoar for konserter, utvikler det seg et eget kappleiksrepertoar. Det er de store, rikt utbygde slåttene som gir størst uttelling på premielista. Her går det en forbindelseslinje tilbake til kulturnasjonalismen og innsamlernes geografiske utvelgelse: Telemark var et kjerneområde for innsamlingsarbeidet. Dette førte til en statusheving av musikken her, og Telemarksslåtter ble et ideal også utenfor fylkesgrensene. Premieringen på kappleikene legger imidlertid også vekt på tradisjon. Slik sett er ikke kappleikene arenaen for lydarslåtter i samme grad som konsertscena.

De frilynte ungdomslaga ble også en viktig konsertarrangør i Numedal, som andre steder i landet. På mange måtar er det disse som legger grunnlaget for en konsertkultur på bygdene i Norge. Det er her lokale spillemenn etter hvert finner sin viktigste konsertarena. Kappleikene kan til en viss grad sees på som en forlengelse av konserttradisjonen fra 1880-årene. Forskjellen ligger i konkurranseelementet.

”Nasjonalitetsbegrepet til Norigs Ungdomslag var mer eksklusivt; det var kun bygdekulturen eller folkekulturen som ble definert som norsk tradisjon,” skriver Bodil Stenseth.<sup>173</sup> Dette ser vi tydelig i Numedal. Konflikten mellom folkeviseleiken og den nasjonale dansen på den ene sida og mer moderne dans på den andre går som en rød tråd gjennom historien til ungdomsbevegelsen i Numedal. Kampen mot runddansen var svært sentral i organisasjonsvirksomheten, og mye av motivasjonen for å holde på med leikkurs, var at ”runddansen tek heile romet.”<sup>174</sup> Formannen i fylkeslaget, Tjostolv Berget mente til og med at runddansen representerte *en fare* for et godt, ideelt ungdomsarbeid.

### **Numedal spelemannslag**

Numedal fylkeslag var tufta på kristendom, avhold og norskdom. Motstanden mot runddans og interessen for å verne om kulturarven kom de til å dele med Numedal Spelemannslag da det ble stifta:

Det kjem vel med i vår tid å vilja berga og verne om det vi har att av den høge kulturarven, vår særmerkte nasjonale musikk. Og det trengs om vi kunde få kveikt ein større vyrnad millom folk for vårt eige, for den skatten som so mange er viljuge til å gravleggja.<sup>175</sup>

Slik innledet en av initiativtakerne, Herleik Stuvstad på stiftingsmøtet, søndag 8. januar

---

<sup>173</sup> Stenseth, B. (1994): ”Borgerlig nasjonalisme og bygdenasjonalisme,” i *Nasjonal identitet – et kunstprodukt?* KULTs skriftserie nr. 30/NASJONAL IDENTITET nr. 5, s. 166.

<sup>174</sup> Berget, T. (1934): 25 ÅRS-SKRIFT Numedal fylkeslag, s. 27.

<sup>175</sup> *Friske låtta å lette steg. Lags- og kappleiksoge for Numedal Spel- og dansarlag 1911-1983*, s. 5.

1933. På dette første møtet møtte det opp 31 spillemenn. Målet var å danne et spillemannslag for hele Numedal. Tov Flatin, folkeminnesamler og lærer i bygda, ble valgt til formann i laget. Det ble utarbeida lover på nynorsk, og laget ble meldt inn i Landslaget for spelemenn.<sup>176</sup> Den samme Flatin hadde også vært en sentral organisasjonsmann i Numedal fylkeslag.

Mye av bakgrunnen for å stifte spelemannslaget var sterk motstand mot trekkspill og mer moderne musikk- og danseformer. Den nyvalgte lederen, Tov Flatin kontaktet Arne Bjørndal for å få råd i organisasjonsarbeidet. Bjørndal var på denne tida formann i Lfs, spillemann og folkeminnegransker. Han sto på samme ideologiske grunn som Flatin i synet på den musikalske kulturarven. Dette kommer fram i brevvekslinga mellom dem. Bjørndal skriver i et brev datert 5. mai 1933:

Det gjeld no om at dei unge gåverike spelemannsemmene får dei mest dugande laga til å halda tradisjonen ved like. Spelemennene må no spela seg saman, spela på festar og gilde, stemnor og samkomer slik at dragspelet vert halde ute, det er no værste fåren for folkemusikken.<sup>177</sup>

Dette kan sees på som et forsøk på å styrke den tidligere så viktige bruksfunksjonen til det gamle slåttespillet på hardingfele, en funksjon som hadde blitt sterkt redusert som følge av blant annet konsertspillet og konkurransen fra nye musikk- og danseformer. Trekkspillet og moderne runddanser hadde overtatt. Flatin var en sterk motstander av runddansen, et syn han markedsførte sterkt i det nystifta spelemannslaget:

Når det gjeld arbeidsplanen for laget, må ein fysst og framst tenkje på å døyve på den store makti som trekkspillet hev fenge i leik og lag i bygdene her, og setja seg som mål å drive det ut att or dalen og dit det kom ifrå.<sup>178</sup>

Her fikk han følge av spillemennene. Det ble nedsatt ei nemnd som skulle legge fram en utredning på første årsmøtet. Her skulle grensene trekkes for hva som kunne spilles på hardingfela. Nemnda gjorde det klart at hardingfela "ikkje må brukast til moderne dansemusikk." Videre ble det presisert at det er et mål ikke bare å bruke hardingfela til dans, men å "få dei til å danse etter Hardingfela." Her tar nemnda opp det som tydeligvis er et problem for spillemennene på denne tida, folk vil ha moderne rytmer:

Dei "altså simpelthen" ikkje kan danse etter fela, ikkje um det er 2 eller 3 felur heller, men at dei "altså simpelthen" streikar på ein fest dersom det ikkje er anna musikk.<sup>179</sup>

Slik harselerer Flatin, men han erkjenner at "ein tvingar ikkje den dansande ungdom til å danse berre springarar og hallingar og gangarar." Han henvender seg nok en gang til Bjørndal for råd. Hva om flere spillemenn i hver bygd spiller seg sammen, så kunne de spille til dans i bygdene og smugle inn hallinger og springarer? "Som det no er," skriver

---

<sup>176</sup> For mer detaljert framstilling, se *Friske låtta å lette steg. Lags- og kappleiksoge for Numedal Spel- og dansarlag 1911-1983*.

<sup>177</sup> *Friske låtta å lette steg. Lags- og kappleiksoge for Numedal Spel- og dansarlag 1911-1983*, s. 8.

<sup>178</sup> *Ibid.* s. 8.

<sup>179</sup> *Ibid.* s. 8.

Flatin, ”gjeng det å segja med ”negerdans” og sovore.”<sup>180</sup> Bjørndal støtter tanken om samspill. Det kan konkurrere i volumstyrke med trekkspillet i de store ungdomshusa. Han kommer også konkret inn på hva slags type slåtter som kan brukes: Springar, halling, gangar, selvsagt, men også reinlender, gammel vals, masurka, polka og gamle turdanser. Med dette åpner Bjørndal for et større repertoar på hardingfela, et repertoar mer i pakt med rådende tendenser i samtida og som møter danserne i deres ønsker om mer moderne rytmer. Dette var en diplomatisk strategi som søkte å forene de ulike partene i denne kulturkonflikten.

Helt fra starten av var arrangering av kappleiker svært sentralt også i spillemann-slagets virksomhet. Den første ble arrangert i anledning årsmøtet allerede i 1933. Tov Flatin hadde vært aktiv i å arrangere kappleiker i Numedal fylkeslag. For han var kappleiken en naturlig videreføring av den gamle tradisjonen med kappspilling på Kongsbergmarken og andre marknader. Kappleikene ble raskt populære, og tallet på publikummere vokste år for år. Her fikk ikke publikum bare godt spill, konkurransen brakte også inn et element av spenning og engasjement knyttet til bedømmingen av musikken og spilleprestasjonene.

Flatin så på kappleikene som folkemusikkens ansikt utad. Dette satte også visse krav til spillemennenes oppførsel. Parallelt med spillemannslagetets kappleiker, fortsatte også Numedal fylkeslag med å arrangere årlige stevner med kappleiker. Det var en forskjell mellom spillemannslaget og fylkeslaget i holdningen til alkohol. Spillemannslaget var spillemennenes egen organisasjon, og her sto ikke avhold på programmet. Det kan nok være at avholdstanken i det frilynte fylkeslaget ikke slo like godt an hos spillemennene som hos arrangørene. Det hendte at en og annen spillemann tok seg en tår for å dempe sceneskrekken. Dette ville fylkeslaget til livs. I forkant av fylkeslagskappleiken i 1932 sendte Tov Flatin, på vegne av fylkeslaget, ut et rundskriv til alle spillemennene som hadde meldt seg på. Flatin skriver her:

Det har likevel hendt at ein eller annan har vore synleg påverka av rusdrykk når han har stige fram og spela. Anten ein er avhaldsman eller ei, lyt ein medgjeva at dette skjemmer ut – fyrst og framst spelemannen sjølv og elles for stemna i det heile. Fylkeslags-styret finn det difor rett å melde frå um, at syner nokon av dei innmelde spelemenn seg påverka av rusdrykk, so fær dei ikkje lov til på vera med i tevlingi.<sup>181</sup>

Dette var åpenbart et forsøk på å disiplinere spillemennene. Spillemennene på sin side hadde behov for å dempe nervene før de gikk på scena. Kappleikene var en musikkkonkurranse og bød på ganske andre utfordringer enn dansespilling i festlige lag hadde gjort. Nettopp disiplinering av det rå og udisiplinerte som folkemusikken i sin opprinnelige form syntes å representere, er felles for de to nasjonalisme-periodene.

---

<sup>180</sup> Ibid. s. 11.

<sup>181</sup> *Friske låtta å lette steg. Lags- og kappleiksoge for Numedal Spel- og dansarlag 1911-1983*, s. 54,55.

## Konklusjon

”Kan den norske folkeviseleiken forklarast ut frå ein instrumentell, nasjonal (moderne) identitet, der denne ”leiken” fylte eit behov for ei disiplinert danseform i tråd med protestantisk etikk?”<sup>182</sup> Ingar Ranheim reiser dette spørsmålet i hovedoppgaven om *Folkedans, disiplinering og nasjonsbygging*. Svaret må bli ja. Den frilynte ungdomsbevegelsen var båret oppe av et overordna perspektiv på kulturens rolle i oppbygginga av den unge nasjonen etter løsrivingen fra Sverige i 1905. Virkemiddelet – eller instrumentet – var å bygge på en tradisjon bak tradisjonen, på rekonstruksjonen av en danseform med røtter tilbake til middelalderen: Færøydansen. ”Svaret meiner eg å finne,” skriver Ranheim, ”i det som utgjer forskjellen på ”leik” og ”dans” slik aktørane etter mitt syn oppfatta det. Denne forskjellen gjaldt disiplin. ”Leiken” var ei disiplinert danseform, og det var nettopp det ”rå”, sanslege og udisiplinerte som vart oppfatta som synd eller årsak til synd i den folkelege dansetradisjonen. Folkeviseleiken var ein norsk del i den vestlege sivilisasjonsprosessen.”<sup>183</sup>

Kulturnasjonalismen falt i tid sammen med den perioden i klassisk vestlig musikkhistorie som kalles Nasjonalromantikken i Romantikken. Romantikken la til grunn forestillingen om en kunst som er skapt av folket, det vil si bondeklassen, på en spesiell måte er representativ for en nasjonal ånd. Denne ”folkekunsten” skulle sikres gjennom et omfattende innsamlingsarbeid. Innsamlerne konsentrerte seg om det som kunne framstilles skriftlig, samt den eldste vokale folkemusikken.

Den geografiske avgrensningen førte til en statusheving for de prioriterte områdene som vi fortsatt kjenner etterdønningene av. Utvelgelsen førte til en sterkere selvbevissthet og stolthet over egen tradisjon blant eierne og brukerne av musikken. Det førte også til en sterkere vektlegging av det *lokale* eller regionale aspektet ved tradisjonen, det vi i dag benevner som *dialektforskjeller*. ”En slik regionalistisk markering av ”dem” og ”oss”, er nasjonalisme i miniatyr, ”skriver Brit Berggren. ”Den bygger på en forestilling om egenart, men dyrker også *fram* en egenart i den hensikt å skape tydelig markering overfor ”de andre”.<sup>184</sup> Bortvelgelsen av kystområder, Nord Norge og bynære strøk førte til at folkemusikken her fikk lavere status. Slik ble grunnlaget lagt for høystatus- og lavstatusområder på det folkemusikalske kartet. Det førte i sin tur til en kulturpolitisk kamp på 1970-tallet som kuliminerte med den store konflikten i Landslaget for spelemenn i 1987 og etableringen av den nye folkemusikkorganisasjonen *Norsk folkemusikk og dansarlag*.<sup>185</sup>

Innsamlingen under kulturnasjonalismen i nasjonalromantikken skulle imidlertid tjene et større prosjekt: Legge grunnlaget for en norsk nasjonal tonefølelse i den klassisk-

---

<sup>182</sup> Ranheim, I. (1994): ”Folkedans, disiplinering og nasjonsbygging,” i Norsk Folkemusikklag Skrift nr. 8, s. 94.

<sup>183</sup> Ibid. s. 96, 97.

<sup>184</sup> Berggren, B. (1988): *Da kulturen kom til Norge*. Aschehoug, s. 208.

<sup>185</sup> Norsk folkemusikk og dansarlag (Nfd) ble dannet av en gruppe utbrytere fra Lfs. Bakgrunnen for konflikten var hvorvidt Lfs skulle utvide arbeidsområdet sitt til også å omfatte gammeldansen.

europiske musikktradisjonen. Målt i kunsterisk verdi kunne folkekunsten uansett ikke måle seg med Den store kunsten. Eldar Havåg sier det meget presist:

Kulturelitens "forbruk" av folkekunsten i ein nasjonal samanheng, hadde basis i ei kunstoppfatning basert på klassisk arv og danning. Folkekunsten vart målt, vald ut og revidert mot eliten og dei kulturelt opplyste sine estetiske og kulturelle verdiar. Det var omforma i denne kulturelitens danningstradisjon at dei folkekulturelle elementa fekk meining i den nasjonale kulturutviklinga. Gjennom tradisjonens estetiske filtrering og foredling kunne dei siste restane av "Tonerne fra Fjeldet" – levande berre for dei få – bli kunst for dei mange.<sup>186</sup>

I tillegg var innsamlingen et redningsarbeid. Forestillingen om at det meste nok var tapt, var tilstede før innsamlingsarbeidet kom i gang. Sant og si var det en redningsaksjon, iallfall for balladene. Vi skal være innsamlerne evig takknemlige for innsatsen. Det innsamlede materialet er i dag også en skattkiste for folkemusikk-utøvere som omformer oppskriftene i pakt med levende tradisjon og personlig stil.

Perioden dominert av kulturnasjonalismen kjennetegnes ved en restitueringsiver, mens perioden dominert av bygdenasjonalismen preges av en rekonstruksjonsiver. I begge tilfeller handler det om at folkemusikken er en råvare som brukes for å skape et nytt innhold til allerede eksisterende former. Kulturnasjonalismen la noe av grunnlaget for bygdenasjonalismens prosjekt. Balladene som ble reddet i den første perioden, kom til å danne et viktig grunnlag for rekonstruksjonen av folkeviseleiken. Hulda Garborg og Klara Semb hadde "klave" – det vil si folkevisene – og gjennom studiene på Færøyene fikk de "ku" – det vil si folkeviseleik og turdans. I begge periodene var forestillingen om en gullalder i en fjern fortid sentral. Alderskriteriet var avgjørende – dess eldre, dess bedre. Under nasjonalromantikken var dessuten naturkriteriet en ubøyelig garanti for folkekunsten.

Når det gjelder motstanden mot det moderne, er det mange fellestrekk ved kulturnasjonalismen på 1800-tallet og bygdenasjonalismen på 1900-tallet. Trekkspillmusikk og runddans sto ikke på innsamlerens program. Det sto heller ikke på programmet til de ledende aktørene i perioden med bygdenasjonalisme. Til det var denne musikken og dansen for internasjonal med sine europeiske røtter. Aktørene som talte den nasjonale kulturarvens sak så imidlertid helt bort fra at også hardingfela og bygdedansene hadde blitt til i et samspill mellom internasjonale impulser og lokale tradisjoner. Spillemannen, folkeminnesamleren og første leder i Landslaget for spelemenn, Arne Bjørndal, gikk så langt som til å kalle trekkspillet for denne *snikdreparen*, "den største faren for norsk nasjonal musikk-kultur." Likeens sier han at "jazz bør vera bannlyst på hardingfela. Ja, frå alle ungdomslag med!"<sup>187</sup> Denne motstanden mot moderne musikkformer resulterte i at spillemennene organiserte seg i egne lag og etablerte en ny folkemusikalsk praksis, nemlig det unisone samspillet. Dette førte til en reduksjon i slåttevarianter og en standardisering av slåtteformer. Kampen mot runddansene og

---

<sup>186</sup> Havåg, E. (1997): "For det er Kunst vi vil have." *Om nasjonalitet og folkemusikkforskning*. KULTs skriftserie nr. 85, s 97.

<sup>187</sup> Berget, T. (1934): 25 ÅRS-SKRIFT Numedal fylkeslag s. 23.

trekkspillmusikken var likevel en tapt kamp. Dansen og musikken ble gradevis integrert i folkemusikkmiljøet.

Folkeviseleiken var imidlertid også ”moderne” i den forstand at den var en konstruksjon, en form for nyoppfunnet ”tradisjon.” Likevel gled den motstandsløst inn i denne bevegelsen som var så opptatt av å verne om de eldste tradisjonene og den *nasjonale* musikken. Det er et paradoks at forholdet til tradisjonen her spilte så liten rolle. Den norske folkeviseleiken kan sees på som et ledd i oppbyggingen av en alternativ nasjonal kultur, der hensynet til tradisjon var underordna. Vi registrerer også en endring i begrepsbruken mellom de to periodene, fra folkeviser og folkedans under kulturnasjonalismen til nasjonal musikk og nasjonaldans under bygdenasjonalismen. Forstavelen ”nasjonal” falt bort etter 1945, naturlig nok, og ”folke” kom igjen på moten.

Til en viss grad kan vi si at etterdønninger av restitusjonsiveren i den borgerlige nasjonalismen blir tatt opp og videreført i bygdenasjonalismens rekonstruksjonsiver. Resepsjonen av folkemusikken avhenger av hvilken form den gis, enten som lydarslåtter på konsertscena eller som Telemarksinspirerte slåtter på kappleikscena. Begge periodene kjennetegnes ved sin søken etter det eldste materialet, særlig balladetradisjonen i den første og folkeviseleiken i den andre. Når materialet ikke tilfredsstiller formkravet, må hensynet til tradisjon vike for hensynet til form, enten det er musikalsk struktur og stil, komposisjonsform eller danseform det dreier seg om.

Folkemusikken som råvare for nasjonal stil og norsk tradisjon startet med utgangspunkt i kunstmusikken på 1800-tallet. Bindsterke note- og tekstsamlinger fra Lindemann, Landstad og mange andre ble en skattkiste for norske komponister på leting etter nasjonal stil i musikken. Den fremste av dem var Edvard Grieg. Seinere har folkemusikken blitt gjort til gjenstand for tilsvarende bruk innen andre musikkformer, som for eksempel rock og jazz. Fortsatt er folkemusikken – denne musikkallmenningen - en råvare som brukes flittig for å gi norsk musikk en egen *sound*. Slik sett går det en rød tråd i norsk musikkhistorie fra Waldemar Thranes syngespill *Et Fjeldevenetyr* fra 1824, via Edvard Griegs *Opus 72. Slåtter* i 1902, til Valkyrien Allstars rocka musikk i 2008. Har form, og finner stadig innhold, kan vi konkludere med.

## 6. Att välja rätt låt – den svenska spelmansrörelsen och musiken

### Av Karin Eriksson

I många länder har folklig kultur och folkmusik varit viktiga för att framhäva nationen som den "naturligaste" geografiska indelningen framför andra. Så var också fallet i Sverige, särskilt under 1800-talets början då insamlandet av visor och låtar var del i formerandet av vad som var svenskt. Men det är en mindre geografisk enhet som har haft större betydelse för den svenska folkmusiken än vad nationen har haft: landskapet.<sup>188</sup> Landskapet har i Sverige använts på ett liknande sätt som nationen använts på andra håll; som en avgränsad geografisk enhet som ansetts ha en egen särpräglad historia, kultur och musik. Detta synsätt kan naturligtvis kritiseras. Det går exempelvis inte att visa att folkmusikaliska traditionsområdens utbredning kan kopplas till ett specifikt landskaps gränser. Snarare har det varit andra faktorer som påverkat detta, såsom handelsvägar och enskilda utövare. Det rör sig här om likartade mekanismer där landskapet fungerar som en skapad enhet som Benedict Andersson lyfter fram när han talar om "föreställda gemenskaper", om än i mindre skala och utan samma breda genomslagskraft (jfr Andersson 1993).

Den vanligaste förklaringen till att landskapet betonats framför nationen är att Sverige till skillnad från flera andra europeiska länder redan under 1800-talet var en relativt klart definierad nation sedan en längre tid (Rehnberg 1980, s. 27ff). Synen på landskapet som ett viktigt traditionsområde framför andra har vidare starkt präglat uppfattningen av svensk folkmusik både hos utövare, insamlare, forskare och arkiv. Detta är märkbart på flera sätt. Bland annat är samlingsverket *Svenska låtar* med uppteckningar från i stort sett hela Sverige indelat efter landskap, de flesta av spelmansförbunden har landskapet som "sitt" geografiska ansvar, det finns ett otal fonogram och låthäften utgivna med musik från ett specifikt landskapen etc. Även för folkmusikforskningen och dokumentationen av svensk folkmusik har landskapet haft en stor betydelse, exempelvis är många av de arkiv som dagens forskare utgår ifrån geografiskt indelade utifrån landskapen och deras mindre enheter: härader och socknar. Även om folkmusikaliska traditioner i sig inte kan kopplas till specifika landskap, spelar alltså landskapet som idé en stor roll för hur musiken uppfattas både av utövare, upptecknare och forskare.

I den här presentationen vill jag fokusera på den betydelse som landskapet har haft för

---

<sup>188</sup> På svenska används ordet "landskap" både för ett avgränsat geografiskt område och för kulturlandskap i allmänhet. I den här artikeln är det landskap i den förra betydelsen som menas. De svenska landskapen var från början administrativa och politiska indelningar av Sverige, men har inte fungerat som sådana sedan medeltiden. Istället har de kommit att spela en stor roll som kulturella identitetsmarkörer. Etnologen Carina Kullgren menar att på grund av att landskapen förlorade sina administrativa och politiska roller frigjordes de "för att istället bli verktyg i en mer imaginär geografi med flytande identifikationer" och genom det fylla "en kulturell organiserande funktion i hävdanden av regionala särdrag och tillhörigheter" (2000, s. 38).

den svenska spelmannsörelsen.<sup>189</sup> Detta kommer jag att göra utifrån den repertoar som Hallands spelmannsförbund (HSF) under perioden 1931–1980 lyfte fram som ”halländsk folkmusik”. Ett viktigt urvalskriterium för deras verksamhet var att musiken var från landskapet Halland,<sup>190</sup> men med landskapet som utgångspunkt skapade de dessutom en bild av vad som är halländsk folkmusik, en bild som i stora delar skiljer sig från det källmaterial som finns tillgängligt från regionen.

## Den tidiga spelmannsörelsen

Hallands spelmannsförbund är ett av de spelmannsförbund som bildades åren runt 1930. Dessa förbund var en förlängning av den tidiga spelmannsörelsen och bildandet av dem innebar att spelmannsörelsen fick en mer organiserad form än tidigare. Startskottet för den tidiga spelmannsörelsen sätts sedan länge till den första svenska spelmannstävlingen i Dalarna 1906. I jämförelse med andra länder såsom Norge och Skottland, infördes alltså tävlingar i traditionell musik relativt sent i Sverige.

Spelmannstävlingarna anordnades med det uttalade syftet att rädda ett musikaliskt arv som befarades gå förlorat. Centrala gestalter som var engagerade i de tidiga spelmannstävlingarna var t.ex. häradshövdingen Nils Andersson som också låg bakom tillkomsten av *Svenska låtar* och konstnären Anders Zorn. På spelmannstävlingarna tävlade spelmän och hornblåsare i svensk folkmusik och bedömdes av en jury som ofta bestod av personer ur den svenska kultureliten. Det var inte vilka låtar som helst som efterfrågades; helst skulle det vara polskor, valser och marscher genuint framföra på fiol, klarinett eller nyckelharpa. I praktiken innebar tävlingarna att musikens funktion som dans- och vallmusik försvagades samtidigt som dess funktion som konsertmusik blev allt starkare – en förändring som fortfarande på flera sätt kan anses vara framträdande inom den svenska folkmusikmiljön.

Den tidiga spelmannsörelsen manifesterade sig bland annat genom dessa tävlingar, men även genom ett nära samarbete med den tidiga hembygdsörelsen och aktivt deltagande i deras olika evenemang. Hembygdsörelsen under 1900-, 10- och 20-talen verkade för att ta vara på det som ansågs som bra och positivt i det äldre samhället och utifrån det bygga vidare för framtiden; på så sätt skulle det gamla utgöra en bra grund för det nya (Björkroth 2000, s. 48ff). Detta samspel mellan att bevara och förnya återfinns också i den tidiga spelmannsörelsen. För det första ville man bevara ett försvinnande musikaliskt kulturarv, för det andra ville man samla in material som de svenska tonsättarna kunde använda för att skapa nya ”svenska” kompositioner (Ternhag 2000, s. 70).

Under 1920-talet och början av 1930-talet hölls allt färre tävlingar. Detta skedde parallellt med att hembygdsörelsen under början av 1930-talet förlorade mark, vilket i sin tur förändrade synen på begreppet bevara och förändra. Särskilt var det bevarandebegreppet som förändrades, bevarandet blev för bevarandets egen skull och inte

---

<sup>189</sup> Presentationen bygger på min avhandling om Hallands spelmannsförbund, se vidare Eriksson 2004.

<sup>190</sup> Halland är ett av Sveriges minsta landskap. Det sträcker sig som ett smalt band utefter den svenska västkusten, från söder om Göteborg ner till Skåne. Landskapet har tidigare tillhört Danmark.



som ett led i att bygga för framtiden. Maria Björkroth menar att denna förändring berodde på att Sveriges nya välfärd behövde nya symboler som inte kunde kopplas till det gamla – ”den nya tiden skulle vara fri från barlast” (Björkroth 2000, s. 207). För flera av dem som varit aktiva inom den tidiga spelmannsörelsen medförde detta att de delvis förlorade den arena som de verkat utifrån. Bildandet av de första spelmannsförbunden åren runt 1930 kan troligen ses som en reaktion på denna utveckling från personer som fortfarande i någon form ville verka för svensk folkmusik, men som behövde nya plattformar att göra det ifrån.

## **Hallands spelmannsförbund och den halländska folkmusiken**

Ett av dessa förbund var alltså HSF som bildades 1931. Deras syfte var att bevara den halländska folkmusiken, och än i dag går stora delar av deras verksamhet ut på detta. Precis som de flesta andra spelmannsförbund i Sverige har HSF landskapet som utgångspunkt och bas för i princip allt som de företar sig, vilket de också är noga med att poängtera på noter, skivor, konsertprogram, utskick etc. Landskapet Halland har därför en mycket framträdande plats i medvetandet hos de som är engagerade i förbundet eller som på olika sätt kommer i kontakt med det.

Landskapet har dessutom haft stor betydelse för vilken musik som förbundet lyft fram. Detta är tydligt när det gäller den repertoar som HSF spelade under åren 1931–1980. Spelmannsförbundet använde sig under dessa år av flera olika arbetssätt för att uppfylla förbundets syfte; från propagandakvällar till låthäften, låtlistor, skivor, konserter, kurser etc. Dessa tillvägagångssätt återfinns vi också hos flertalet av de andra spelmannsförbunden i Sverige under samma tid.

Som organisation förändrades förbundet under de första femtio åren från att vara en social samlingspunkt till att bli en paraplyorganisation med en övergripande, samordnade roll för spelmannslag och spelmän aktiva i Halland. Betoningen av landskapet förändrades sig också under den här perioden – trots att förändringen inte märkbart avspeglas i till exempel stadgar eller i bidragsansökningar. Förändringen kan sammanfattningsvis indelas i tre överlappande faser:

1. Inledningsvis spelar man låtar från hela Sverige. Syftet är mer att spela för att det är kul, än att främja den halländska folkmusiken specifikt.
2. Efterhand betonas att förbundets medlemmar i första hand bör spela låtar från Halland framför andra områden. Detta får praktiska konsekvenser för både repertoaren, som blir mer halländsk, och för hur låtarna spelas. För att i större grupper kunna spela de halländska låtarna behöver man komma överens om hur de skall spelas, vilket i sin tur leder fram till att låtarna blir mindre variationsrika. För låtar som tidigare fanns i flera varianter i landskapet, kommer nu i stället enbart en version av dem att spridas genom förbundets försorg. Utgåvor med arrangerade låtar från landskapet riktade till spelmannslagen spelar här en viktig roll i att forma repertoaren.

3. Från åren runt 1970 och framåt får låtarna från den egna socknen/hembygden ett större utrymme. Halland kvarstår dock som den geografiskt viktigaste indelningen, men nu betonar man att det även inom ett landskap kan finnas stilistiska variationer. Denna diversitet ses dessutom som något positivt, eftersom den visar att landskapet fortfarande har en levande folkmusiktradition.

Under åren 1931–1980 skedde alltså en förskjutning från det svenska till det halländska och vidare till det lokalt specifika. Var tyngdpunkten mellan det nationella, regionala och lokala har legat under olika tider har främst berott på två saker:

- Vilka personer som vid olika tillfällen varit mest aktiva och tongivande i förbundet (oftast ideologer med starka åsikter om rätt och fel). Detta har påverkat både val av repertoar och hur mycket ”halländska folkmusikpoliser” som lagt sig i vad medlemmarna spelat på t.ex. spelträffar och -kvällar.
- Den samtida utvecklingen inom svensk folkmusikmiljö, som på olika sätt influerat ideologernas syn på det halländska i synnerhet och på folkmusik i allmänhet. Särskilt gäller detta folkmusikvågen under 1970-talet.

Vid sidan av landskapet, är det ytterligare ett begrepp som har haft minst lika stor betydelse för spelmansförbundets repertoar – folkmusikbegreppet. Hur ”folkmusik” definieras har i Sverige varit föremål för diskussion under en lång tid. Från början användes folkmusikbegreppet i kontrast till begreppen konstmusik och senare den modernare populärmusiken. Under slutet av 1800-talet var folkmusik detsamma som allmogens musik, medan det under 1900-talet utvecklats till att bli ett genrebegrepp. Ronström menar vidare att det är två typer av kriterier som används vid olika definitioner av folkmusikbegreppet: folkriterier och musikkriterier (Ronström 1989, s. 12ff). Det vill säga det rör sig här antingen om kriterier som definierar vem/vilka som använder en viss musik och kriterier som definierar vilka särdrag, stilistiska drag som musiken i fråga har.

När HSFs repertoar har formats har både landskapsbegreppet och folkmusikbegreppet påverkat innehållet. Landskapsbegreppet har ringat in vilket geografiskt område som varit av intresse, folkmusikbegreppet har sållat ut vilka låtar från detta område som varit relevanta. Men medan landskapet Halland hela tiden är synligt i förbundets verksamhet, är vad som kan betraktas som ”folkmusik” något som sällan kommer fram i ljuset. Snarare har det varit ett begrepp som tagits för givet och som det funnits få anledningar till att diskutera eller kritisera inom verksamheten. Vad som har betraktats som folkmusik framkommer ändå tydligt i valet av de låtar som ingått i förbundets repertoar och i diskussioner om lämpliga instrument att spela dem på.

Förbundets syn på vad som är ”folkmusik” är ett arv från 1800-talets insamlare via den tidiga spelmansrörelsen. Enligt detta synsätt kan det som ses som folkmusik förenklat sägas vara låtar som spelades innan stora delar av Sverige industrialiserades, i praktiken en hitre tidsgräns någonstans mellan 1850–1880. Vissa låttyper och instrument blir då betraktade som mer ”riktiga” än andra. Vad som är och inte är folkmusik enligt detta resonemang kan grovt sammanfattas med:

Folkmusik = fiol, klarinett, nyckelharpa, polskor, äldre typer av valser, ceremonilåtar (främst brudmarscher och skänklåtar).

Icke-folkmusik = dragspel, yngre typer av valser, yngre danslåtar såsom mazurka, schottis etc.

Att folkmusikbegreppet har haft stor betydelse för forandet av en halländsk folkmusikrepertoar framkommer tydligt vid en jämförelse mellan den repertoar som spelades i Halland före förbundets start 1931, och den repertoar som förbundet sedan kom att lyfta fram som halländsk de kommande femtio åren (se tabell 1).<sup>191</sup> Även om en sådan jämförelse har flera problem, bland annat att den är helt beroende av vad som i skriftlig och ljudande form har bevarats från tiden före 1930, ger den en fingervisning om det urval av låttyper som förbundet gjorde.

Låttyp	Sammanställning av källor från före 1931	Sammanställning av källor rörande HSF 1931–1980
Vals	39 %	26 %
Polska	25 %	34 %
Polka	11 %	-
Schottis	6,5 %	-
Kadrilj	6 %	9 %
Marsch	3,5 %	22 %
Mazurka	3,5 %	-
Engelska	3 %	0,5 %
Hambo	0,5 %	-
Okänd	1 %	-
Övriga	1,5 %	8 %
<b>Summa</b>	<b>100,5 % (599)</b>	<b>99,5 % (152)</b>

Tabell 1: Jämförelse mellan dokumenterade låttyper i Halland före 1931 och låttyper i Hallands spelmansförbunds repertoar åren 1931–1980. Totalt antal låtar angivet inom parantes. Gånglåtar ingår i kategorin ”marsch”.

<sup>191</sup> För mer detaljer rörande urval av källor från perioden 1900–1930 samt hur jag sammanställt och genomfört jämförelsen mellan den repertoar som spelades i Halland före 1931 och den repertoar som HSF lyft fram, se Eriksson 2004, s. 23f m.fl. ställen.

Främst är det tre låttyper som återfinns i spelmansförbundets repertoar åren 1931–1980: polskor, valser och gånglåtar. Både polskor och valser ingår i den folkmusikdefinition som spelmansförbundet tog över från den tidiga spelmansrörelsen.<sup>192</sup> Det är dock inte fallet när det gäller gånglåtarna som förbundet spelade; enbart ett fåtal av dem är så kallade ceremonilåtar.<sup>193</sup> Att dessa ändå utgör en så pass stor del av förbundets repertoar kan förklaras med den nära kopplingen mellan spelmansrörelsen och hembygdsrörelsen. Den medförde att medlemmar ur spelmansförbundet deltog i flera av hembygdsföreningarnas arrangemang genom att spela i marscher, till dräktparader, vid intåg till olika typer av uppvisningar etc. Detta krävde att förbundets repertoar utökades med lämpliga låtar som kunde användas vid liknande tillfällen; i första hand med gånglåtar.

Jämförelsen visar också att det före 1931 fanns ett antal låttyper som spelmansförbundet mycket väl kunde ha använt i sin repertoar som goda exempel på halländsk folkmusik, eftersom de både klarar av kravet att vara halländska och att vara ”äkta” folkmusiklåttyper. Detta gäller främst engelskorna.<sup>194</sup> Engelskorna kunde förbundet ha använt sig av för att marknadsföra en västsvensk och en halländsk folkmusikalisk profil och därmed lyft fram det egna landskapets musik framför andras. Detta har emellertid inte skett i någon större utsträckning; jag har enbart funnit en engelska i materialet kopplat till förbundet, närmare bestämt på skivan *Folkmusik från Halland* (1976). Den innebörd som förbundet lagt i folkmusik-begreppet har också inneburit att stora delar av den repertoar som spelades av personer som av förbundet framhävts som halländska traditionsbärare, inte inkorporerats i förbundets egen repertoar. Detta har med all sannolikhet berott på att dessa spelmäns repertoar i allt för hög utsträckning varit för modern innehållande till exempel ett flertal polkor. De passade helt enkelt inte in i vad som ansågs som ”folkmusik”. Flera av dessa individer har därmed spelat en större roll i egenskap av att företräda en äldre halländsk spelmansgeneration än att deras låtar i någon större utsträckning införlivats i förbundets halländska folkmusikrepertoar.

---

<sup>192</sup> Polskan är en dans- och låttyp som i regel går i tretakt med betoning på första och tredje taktslaget (avvikelser från detta finns). Den har länge betraktas som den svenska ”nationaldansen”, motsvarande inställning till polskan återfinns i bland annat Norge där närbesläktade danser och låtar går under namn som pols, springar och liknande. Även valsen är en dans- och låttyp i tretakt, men skiljer sig från polskan både när det gäller hur den dansas och hur melodierna är uppbyggda. I det svenska traditions materialet skiljer man ofta på springvalser och gammaldansvalser. Den förra betraktas oftast som äldre och är den typ av vals som ”godtogs” av den tidiga spelmansrörelsen. Den yngre typen av vals har ofta betraktas som för modern och därmed haft svårt att i vissa kretsar bli accepterad som ”folkmusik”. Som spelman och folkmusiker upplever jag att denna ideologiska skillnad mellan de båda valstyperna inte längre är lika stark som tidigare.

<sup>193</sup> Gånglåtar är, som namnet antyder, låtar som ofta används för att gå eller marschera till. Flertalet av de gånglåtar som spelas i dag inom spelmansrörelsen är tillkomna under 1900-talet, men det finns också exempel på t.ex. brudmarscher som används på samma sätt som gånglåtarna. Gånglåtar är allmänt förekommande i Sverige, särskilt inom spelmansrörelsen, men trots det finns det väldigt lite forskning om dem och deras historia.

<sup>194</sup> Engelska är en relativt snabb låttyp i jämn taktart med nära släktskap med t.ex. den norska rilen.

## Avrundning

Landskapsbegreppet i kombination med folkmusikbegreppet har alltså haft en stor betydelse för den repertoar som HSF lyfte fram under åren 1931–1980 som halländsk folkmusik. Det urval av låtar ur den befintliga halländska repertoaren som HSF genomförde utifrån ”folkmusikkriteriet”, har styrts av en gemensam ideologi som förbundet delat med flertalet av de andra svenska spelmansförbunden. Det har gjort att samma låttyper dominerat repertoaren hos flera förbund. Urvalet ur det halländska materialet har därmed först passerat ett nationellt raster med idéer om vad som kan betraktas som ”äkta” folkmusik eller ej. Inte ens låttyper som teoretiskt rymms inom detta tänkesätt, som engelskorna, har i någon större utsträckning kommit att införlivas i repertoaren.

Motsvarande processer återfinns hos andra svenska spelmansförbund. Leif Stinnerbom har jämfört Värmlands spelmansförbunds repertoar under 1970- och 1980-talen med andra samtida förändringar inom den värmländska folkmusikmiljön. Han beskriver att under 1970-talet var den värmländska spelmansrörelsen uppdelad i två grupper; en grupp bestående av yngre spelmän som försökte att rekonstruera äldre spelstilar och en grupp med äldre spelmän som länge varit verksamma inom spelmansrörelsen. Gränserna mellan dessa två grupper menar han successivt kom att suddas ut under slutet av 1970-talet och början av 1980-talet. Stinnerbom ser i spelmansförbundets repertoar två parallella förändringar. Dels minskade antalet valser till förmån för polskorna som av den yngre gruppen betraktades som mer ”äkta” folkmusiklåtar, dels breddades antalet låttyper som ingick i spelmansförbundets repertoar (Stinnerbom 1989, s. 12ff). Motsvarande förändringar har även uppmärksammats i Uplands spelmansförbund av John Olsson (1986, s. 19).

De förändringar som Stinnerbom och Olsson beskriver ingår som en del av de förändringar av repertoaren i det som jag tidigare har kallat för fas 3. De innebar, utöver att repertoaren breddades till att inkludera flera olika låttyper, en mer differentierad spelstil inom landskapet gränser. Stinnerbom anger t.ex. att låttyper som inte ingick i Värmlands spelmansförbunds repertoar före 1970 kom att inkluderas i repertoaren. Detta gäller låttyperna polkor, skänklåtar, mazurkor och polonäser (Stinnerbom 1989, s. 14).

Både Stinnerboms studie av repertoaren i Värmlands spelmansförbund och genomgången av HSFs repertoar under femtio år exemplifierar hur ett inom folkmusikmiljön starkt ideologiskt ställningstagande till geografisk tillhörighet och till vad som betraktas som folkmusik får konsekvenser i praktiken. De visar också att inom en organisation har inställningen till verksamhetens syfte och innehåll hos tongivande individer märkbar inverkan på den repertoar som spelas. I sin förlängning påverkar detta den repertoar som hålls vid liv och som förs vidare till nya spelmän och kan med andra ord få långtgående konsekvenser för repertoarens sammansättning i stort.

Från 1970-talet och fram till i dag har det inom den organiserade spelmansrörelsen och inom svensk folkmusikmiljö i stort skett en utveckling mot att allt mer uppmärksamma olika spelstilar och traditionsområden inom och över landskapsgränserna. Detta har som

framgått genom Värmlands- och Upplandsexemplena bl.a. inneburit att vad som kan betraktas som folkmusik har vidgats till att inkludera fler låttyper än före 1970. Det har dock inte hindrat att landskapet fortfarande utgör en viktig del i hur enskilda spelmän definierar sig själva och sitt musicerande.<sup>195</sup> Landskapet har även fortsatt en stark ställning inom den organiserade spelmansrörelsen, även om de låttyper som spelas har utökats. Önskan att knyta sig själv till en geografisk plats är fortfarande stark. Detta framkommer på flera sätt, inte minst i skivkonvoluttexter, som i följande två som är hämtade från en skånsk respektive halländsk folkmusikskiva:

Skåne har fantastisk folkmusik! Det tycker i alla fall alla vi i Spillepengen, som nu tagit oss samman och gjort denna skiva med traditionella skånska låtar, i ett urval som är våra absoluta favoriter. (Spillepengen 2005)

Trubadurer, körsångare och spelmän i det halländska låt- och vislandskapet. På denna dubbelcd blandas folkliga visor och låtar från August Bondessons tid med nyskrivna texter och ny musik. *Nära havet* är en färgrik mosaik av visa och folkmusik och en spegling av ett märkligt landskap som jag hoppas kommer att glädja många lyssnare! (*Nära havet* 1998)

Trots att synen på det egna musicerandet av folkmusik från Sverige har förändrats betydligt under de senaste årtiondena, är det ändå mitt intryck att kopplingen till landskapet och till en "hembygd" av något slag fortfarande är ett viktigt inslag i den svenska spelmannens självbild. Det är också mitt intryck att världsmusik som genre inte har minskat betydelsen av en geografisk tillhörighet. Tvärtom verkar den musik som betraktas som världsmusik ytterligare understryka den geografiska tillhörigheten genom att lyfta fram likheter och olikheter mellan musik från olika genrer och traditioner. Den geografiska kopplingen, oavsett om den består av hembygden, landskapet eller nationen, har långt ifrån spelat ut sin roll.

---

<sup>195</sup> Självt betraktas jag exempelvis som halländsk riksspelman och företrädare för hela landskapets folkmusiktradition, trots att min specialitet är låtar från de nordligaste socknarna i landskapet.

## Referenslista

### Fonogram

*Folkmusik från Halland* (1976) HSF 761010, Hallands spelmansförbund.

*Nära havet. Låtar och visor i Halland* (1998) alwaCD-2, Alwa Musik.

Spillepengen (2005) *Bengts osorterade – Spillepengen spelar skånsk folkmusik*, Spill-01.

### Litteratur

Andersson, B. (1993) *Den föreställda gemenskapen: Reflexioner kring nationalismens ursprung och spridning*. 2:a uppl., Göteborg, Daidalos.

Björkroth, M. (2000) *Hembygd i samtid och framtid 1890–1930. En museologisk studie av att bevara och förnya*. Diss., Umeå, Umeå universitet.

Eriksson, K. (2004) *Bland polskor, gånglåtar och valser. Hallands spelmansförbund och den halländska folkmusiken*. Diss. Göteborg, Göteborgs universitet.

Kullgren, C. (2000) *Ack Värmeland. Regionalitet i diskurs och praktik*. Diss. Göteborg, Göteborgs universitet.

Olsson, J. (1986) *Uplands Spelmansförbund 1945–1985*, Uppsala, Uplands spelmansförbund.

Rehnberg, M. (1980) Folkloristiska inslag i olika tidevarvs idéströmningar kring det egna landet. I *Folklore och nationsbyggande i Norden*, red. L. Honko, s. 17–32. Åbo, Nordiska institutionen för folkdiktning.

Ronström, O. (1989) Nationell musik? Bondemusik? Om folkmusikbegreppet. I *Gimaint u Bänskt. Folkmusikens historia på Gotland*, red. M. Herlin Karnell, Visby, Läns museets Gotlands fornsal.

Stinnerbom, L. (1989) Folkmusiken i Värmland från 1970 och fram till idag. I *Spelmans-Tidningen. Ett jubileumsnummer. Värmlands Spelmansförbund 60 år*, Medlemsblad för Värmlands Spelmansförbund nr 4 1989.

Ternhag, G. (2000) Om sambandet mellan folkmusikinsamling och tonsättning av folkmusikbaserade verk – med utgångspunkt i samarbetet mellan Karl Tirén och Wilhelm Peterson-Berger. I *Svensk tidskrift för musikforskning 2000*, red. A. Carlsson, s. 57–78. Göteborg, Svenska samfundet för musikforskning.





# 7. Jean Sibelius and Finnish nationalism

## Av Glenda Dawn Goss

The theme of “nationalism and music” has spawned variations from international conferences to a huge, dynamic literature of theoretical and analytical discussion. And with good reason: nationalism has been one of the most powerful creative forces for all the arts, music included. Where Jean Sibelius (1865–1957) is concerned, nationalism has been wielded both as heroic epithet (as in “our national composer”) and a pejorative stick to beat the Finn into a peripheral line. Although nationalism is often considered something afflicting other people (usually with implications of being faintly tainted), it belongs to all our daily lives. It shows up in flags on civic buildings, sailing vessels, and schools; it appears on currency, postage stamps, and textbooks – “banal nationalism” is the term proposed by the influential British psychologist Michael Billig for such displays, as opposed to the “hot” kind.<sup>196</sup>

Both “banal” and “hot” nationalism have had their day in Finland. At the time Sibelius was born, Finland already existed as a political entity – in the form of an Autonomous Grand Duchy of the Russian Empire (1809–1917). What was needed was a distinct cultural identity vis-à-vis Russia and Sweden, of which Finland had previously been a part for some 600 years. That identity would need to be historically unique to the Finns and viable on the international stage. Sibelius was swept up in a country-wide movement to create that identity. Far from being alone, he was riding the crest of a wave of nationalism, which, by the 1890s, brought a “golden age” of art and music to Finland’s shores. By 1905 with revolution spreading across Russia, that wave crashed on the shoals of socialism, and the nature of the national discussion changed. Although a full consideration of the meanings and theories of Finnish nationalism belongs elsewhere, here I propose to illustrate how the dynamic tension between events in a homeland remote from the mainstream and international trends defined nationalism in Sibelius’s music in the 1890s.

## The Backdrop

Distinguishing between political and cultural nationalism, John Hutchinson has written:

Political nationalists have as their objective the achievement of a representative national state that will guarantee to its members uniform citizenship rights. [...] The aim of cultural nationalists is rather the moral regeneration of the historic community, or, in other words, the re-creation of their distinctive national civilization.<sup>197</sup>

---

\*This paper is an adapted excerpt from the article of the same title in *Die Tonkunst*, Nr. 4/Jg. 1 (October 2007), p. 346–354. Permission to include the text in the *Skriftserien* is gratefully acknowledged.

<sup>196</sup>Michael Billig, *Banal Nationalism*, 1995, p. 5–6.

<sup>197</sup> John Hutchinson: “Cultural Nationalism and Moral Regeneration,” in *Nationalism*, ed. Hutchinson & Smith, 1994, p. 124. These distinctions have been taken up into the definition of “Cultural Nationalism” in *Encyclopedia of Nationalism*, ed. Athena S. Leoussi, 2001, p. 40–41.

Re-creating a “distinctive national civilization” was a central concern of the Finnish national movement. Already at the end of the eighteenth century, nationalist ideas were being expressed by scholars in the southwestern university town of Turku, Finland, where close ties were maintained with Sweden. Championing the idea of a specifically Finnish identity, these so-called Turku Romantics, Swedish speakers all, advocated using the Finnish language, recovering Finnish history, and preserving the people’s poetry and songs. The degree to which such Herderian ideals shaped Finnish nation-building is currently under debate; additional factors, including Hegelian notions of a national spirit and a sense of loyalty to the Russian Tsars, played important parts.<sup>198</sup> Yet what is clear is that ideas from abroad stimulated Finnish scholars and folklorists, promoting a spirit that led to the *UrKalevala* (1835), the collection of epic folk poetry assembled by Elias Lönnrot (1802–1884), who had studied in Turku. With Lönnrot’s revised and expanded *Kalevala* (published in 1849), Finnish nationalists had one of their central texts.

Lönnrot and other folklorists believed themselves to be gathering poems handed down from antiquity. Music and art, however, faced more difficulty. As author Juhani Aho (1861–1921) remarked, “. . . [Finnish] art does not have a past: our artists themselves act as the founders of our arts, which ha[ve] no national pedigree.”<sup>199</sup> It was the creative personalities connected with the liberal Young Finns (a group called *Nuori Suomi*), including Aho and poet Eino Leino, artists Axel Gallén and Eero Järnefelt, musicians Jean Sibelius and Robert Kajanus, who burst on the scene in 1889 with the newspaper *Päivälehti* and founded a national art – an art that was Finnish by virtue of its creators being Finns.

## Sibelius and the National Community

Through the evocation of homeland and history, of poetic landscapes and golden ages, of chosen peoples and heroic sacrifices, intellectuals and artists could represent to their compatriots in words and sound, paint and stone, the continuity of the national community of their imagination and sentiment, and thereby help to create that community out of the heritage of myths, memories, symbols and traditions of the wider population.<sup>200</sup>

So Anthony D. Smith describes the task that fell to intellectuals and artists in the course of the nineteenth century. In shouldering their responsibility, Finnish visual artists turned to the people and their folkways, finding inspiration in handicrafts, rural buildings, natural surroundings, and the *Kalevala*. The most outstanding of these artists, Axel Gallén (1865–1931, later known as Akseli Gallen-Kallela, invented a “monumental style for portraying the Finnish people in art.”<sup>201</sup>

---

<sup>198</sup> See Pertti J. Anttonen: *Tradition through Modernity: Postmodernism and the Nation-State in Folklore Scholarship*. 2005, p. 133–38.

<sup>199</sup> Quoted in Janne Gallen-Kallela-Sirén: “Akseli Gallen-Kallela and the Pursuit of New History and New Art: Inventing Finnish Art Nouveau,” in *Now the Light Comes from the North: Art Nouveau in Finland*. 2002, p. 43.

<sup>200</sup> Anthony D. Smith: *The Antiquity of Nations*. 2004, p. 252.

<sup>201</sup> Gallen-Kallela-Sirén: *Minä palaan jalanjäljilleni: Akseli Gallen-Kallelan elämä ja taide*. 2001, p.148.

Sibelius was not drawn to Finnish peasant life in the same way as Gallén. Nevertheless, on April 28, 1892, as Gallén was creating his colossal *Kalevala* paintings, Sibelius premiered a monumental *Kalevala* symphony: *Kullervo*. Its genre was a stunning surprise, but its spirit was not. Both were fully in tune with the Young Finns' desire to elevate their rich heritage to high culture.

In some ways *Kullervo* appeared to fill a Herderian prescription: a work in which native poetry and song were used to build authentic musical expression. "A Symphony for Solo, Chorus, and Orchestra, the text taken from the *Kalevala*,"<sup>202</sup> *Kullervo* traces the story of a boy forced into slavery when his immediate family is slaughtered by relatives. Possessed of prodigious strength, Kullervo bungles every task, tragically seduces his unrecognized sister, exacts vengeance on the relatives, and eventually takes his own life.

In Sibelius's hands, *Kullervo*'s story unfolds through a combination of orchestra, chorus, Finnish poetry, and vocal narrative. For the first-night audience, the most powerful emblem of the "nation" was the unisonous, masculine chorus, comprised mainly of university students. Student men's choirs, introduced into Finland via Sweden, had been championed by the Turku Romantics as a means of giving the collective community a united voice.<sup>203</sup> Amassed onstage for the *Kullervo* symphony, that chorus evoked homeland, tradition, might.

There was also the resonance of folksong. Just as Gallén had gone to the people's artefacts for inspiration, Sibelius too drew nourishment from the people, not only from their myths but also from their music. *Kullervo*'s opening theme has its outlines in a folktune, *Tuomen juurella*, which Sibelius knew well: he had quoted it along with another folk melody in a brass septet written in 1889 for a national competition requiring submissions based on native folksongs or dances.<sup>204</sup> Even more strongly evocative of the folk was *Kullervo*'s second movement, a lullaby that begins in monotonous, *Alla recitativo* style and proceeds with regular phrasing and underlying drones. Yet the most intriguing folkish theme appeared in Movement IV (bars 142–147); its similarity to the *Russian Dance* in *Petrushka* (1911) triggered later speculation that Jean Sibelius and Igor Stravinsky had used the same folksong.

In the Autonomous Grand Duchy of the Russian Empire, common sources were ready to hand. Richard Taruskin has identified *Petrushka*'s source as *A Linden Tree Is in the Field*, published in the celebrated *Collection of Russian Folk Songs* by Nikolai Lvov and Ivan Prach (1790); from "Lvov-Prach" Nicholas Rimsky-Korsakov took up the tune,

---

<sup>202</sup> Sibelius' description to Rosa Newmarch, quoted in the latter's *Jean Sibelius: A Short Story of a Long Friendship*. 1939, p. 19.

<sup>203</sup> Matti Huttunen: "The national composer and the idea of Finnishness: Sibelius and the formation of Finnish musical style," in *The Cambridge Companion to Sibelius*, ed. Daniel M. Grimley. 2004, p. 9; on choirs and nations, see Philip V. Bohlman: *The Music of European Nationalism: Cultural Identity and Modern History*. 2004, p. 96–99.

<sup>204</sup> These points are drawn from the "Introduction" to the four-volume critical edition of *Kullervo* published under my editorship in *Jean Sibelius Works (JSW) I/1.1–4* (Wiesbaden: 2005); there the folktunes are transcribed and their appearance in the septet shown in facsimile.

incorporating it into his anthology of *100 Russian Folk Songs* in 1877 and his opera *Snow Maiden*.<sup>205</sup>

In the shared use of that tune, *Kullervo* as a “textbook example” of Finnish nationalism suddenly turns complicated. The fact was, in 1892, territorially speaking, the folksongs of Finland were also the folksongs of Russia. Ironically, it was the Russian Emperors who were encouraging their new subjects to cultivate their Finnish identity, believing that so doing would distance the Finns from their former rulers, the Swedes.<sup>206</sup> Finnish nationalism, musical and otherwise, was being shaped by the push and pull of the Swedish and Russian giants on either side of the land.

One of the most significant things about *Kullervo* is that, even though it appeared at a time of heightened national enthusiasm, it demonstrated clearly that Sibelius’s ideas about nationalism were not restricted to a Herderian ethnic and genetic homogeneity. *Kullervo*’s men’s chorus may have represented “a raw Finnish mob”,<sup>207</sup> but the work’s overall design was derived from the Germanic symphonic tradition: separate movements (five in all) related by themes and keys; Movement I structured as a sonata form; Movement II, as a lullaby with variations; Movement IV, a march. The unusually clear evidence for Sibelius’s symphonic intentions and *Kullervo*’s compositional genesis have been fully set forth in my Introduction to the *Kullervo* critical edition; what is important here is that the composer unmistakably embraced the cultural diversity that was also part of his heritage. In so doing, he found the means to elevate Finland’s artistic traditions to the status of high culture as he heard it defined abroad, specifically in Austro-German lands.

A further strand in the pluralistic weave emerges in the way Sibelius interpreted the myth. Rather than creating a spectacular vengeance scene where Kullervo swears retribution for the many injustices visited upon him, Sibelius highlighted the myth’s Freudian aspects: the symphony’s central and longest movement is the incestuous encounter between Kullervo and his sister. Although such emphasis grated against nationalist ideology (the founding fathers promoted a God-fearing, hardworking, obedient Finnish stereotype), it put *Kullervo* squarely in line with modernist European trends. These points have been made before,<sup>208</sup> but in a discussion of Sibelius’s *Kullervo* and nationalism, they are key factors illustrating the dynamic interplay between the musically national, narrowly defined, and music and cultural issues in a wider, European sense.

---

<sup>205</sup> Richard Taruskin: *Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of the Works Through Mavra*. 1996, volume I, p. 695–717. For comparative transcriptions of the tune’s different uses, see Glenda Dawn Goss: “Jean Sibelius’s Choral Symphony *Kullervo*”, in *Choral Journal*. February 2007, p. 20.

<sup>206</sup> Matti Klinge: *Let Us Be Finns—Essays on History*. 1990, p. 80–81.

<sup>207</sup> As Sibelius once described it to Adolf Paul, in a letter of 20 September 1892, Helsinki University Library Collection 206.62.

<sup>208</sup> In my articles “A Backdrop for Young Sibelius: The Intellectual Genesis of the *Kullervo* Symphony”, in *19th Century Music* 27. 2003, p. 48–75; and “Wien und die Entstehung von Sibelius’ *Kullervo*” in Hartmut Krones (ed.): *Jean Sibelius und Wien: Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis*, Sonderband 4. 2003, p. 79–97.

Not least, *Kullervo*'s première soundly established the idea of national concerts in Finland. Important components, such as an orchestra, were already in place. Where others had failed, Robert Kajanus (1856–1933) had succeeded, establishing a viable ensemble in Helsinki that had functioned since 1882. Its musicians were now put at Sibelius's disposal. Helsinki also had musically educated critics such as Karl Flodin and Oskar Merikanto writing for the national press. Still, there was no guarantee that there would be an audience for a work like *Kullervo*, a high-status amalgam of European and ethnic elements. So Finnish leaders went into action. Even before the first performance, Merikanto was whetting public appetite for a huge, "native" composition whose music "... caresses our ears with Finnish tones which we recognize as our own, *even though we had never heard them before.*"<sup>209</sup> The idea that "Finnish tones" pre-existed and that the young composer had magically "found" them arose from the same belief that the Finnish nation pre-existed and through some teleological process would be re-born.

Sibelius too acted with forethought for his audience. He insisted on programs with the symphony's *Kalevala* texts in both national languages, Finnish and Swedish. The point may seem trivial, yet it marked the first time that Finnish audiences, most of whom were Swedish speaking, had in hand programs in the Finnish language. The composer further accentuated the occasion's sanctity by insisting on special absorbent paper for those programs: no sound of turning pages should disturb the music.

With *Kullervo* Finnish national concerts were effectively instituted.<sup>210</sup> Robert Kajanus confirmed it when he presented the composer a giant laurel wreath. Imprinted on its ribbons – in the national colors, blue-and-white – were words from the national epic, the *Kalevala*:

That way now will run the future,  
On the new course cleared and ready.<sup>211</sup>

## Hot and Banal Nationalism in Finland

At least for a time, *Kullervo* was an example of "hot nationalism." But after two full performances in 1892 and three in 1893, interest cooled. Still, the work has never become banal, perhaps because it was so soon dropped from the concert circuit.

Most, if not all, manifestations of Sibelius's "hot" nationalism had triggers in specific, political, events. Arguably, the most heated of them all was spurred on by the most incendiary event – at least in Finnish eyes – of the 1890s: the February Manifesto.

On 15 February 1899, Nikolai Bobrikov, the Tsar's Governor-General in Finland,

---

<sup>209</sup> Quoted from the "Introduction" to *Kullervo*, in JSW I/1.1. 2005, p. xii; emphasis added.

<sup>210</sup> Huttunen 2004, p. 15–17.

<sup>211</sup> *Kalevala*, Rune 50, lines 615–16; quoted from the "Introduction" to *Kullervo*, JSW I/1.1, p. xii.

delivered an edict whose essential message was to notify the Finns that their representative Diet could be relegated at any time to a mere advisory body. Unprecedented public outrage led to the *Pro Finlandia* address (Stockholm: 1899), a petition to the Tsar signed by hundreds of citizens from around the world, among them Henrik Ibsen and George Brandes, Adolf Erik Nordenskiöld and Christian Sinding, Thomas Hardy and Florence Nightingale. The Tsar ignored the petition, but the whole episode surrounding the February Manifesto had the political effect of awakening the grassroots in Finland.<sup>212</sup>

Sibelius meanwhile delivered a perfectly gauged response: the *Song of the Athenians*. It was composed to words of Swedish poet Viktor Rydberg (1828–1895) glorifying the Greeks' struggle against the superior might of the barbaric Goths. The choice of text was shrewdly made: one of the essential elements in the kiln of Finnish nationalism was a strong neo-Classical conservatism, rooted in conceptions of antiquity.<sup>213</sup> In poetry, stories, art, and song, Finns often identified themselves with ancient northern Greeks, who also had lived in harsh geographic conditions. Finns viewed their *Kalevala* as an epic of Homeric proportions; they revered national poet Johan Ludvig Runeberg (1804–1877), teacher of Greek and Latin, for his Classical depictions of Finns magnificently trusting in God and Fate.<sup>214</sup>

Now when trust was being sorely tried, Sibelius capitalized on its sentiments in *Song of the Athenians*. He wrote the piece for men and boys accompanied by growling contrabasses, percussion, and a phalanx of brass – four horns, three trumpets, three trombones, and tuba. In those heroic male voices pledging their very lives for the sake of home and fatherland, Finns read a high moral parallel to their plight vis-à-vis the Russians.

The chorus's wild popularity surged out of all proportion to its musical qualities. Sensationally capturing the spirit of the hour, *Song of the Athenians* was a prime example of "hot nationalism." And like most such examples, it soon turned banal. Within a year it was being lampooned in the Finnish press. On the eve of the Finnish national orchestra's departure for Paris and the World's Fair where Sibelius's music was to be featured, Helsinki's satirical magazine *Fyren* depicted a schoolmaster admonishing his pupils, "If you're good boys, you too can go to Paris and sing the *Song of the Athenians*."<sup>215</sup> In the present context, the important point is that out of distant antiquity and Swedish literature, Finnish nationalism was crafted.

---

<sup>212</sup> Osmo Jussila has addressed the political and juridical meanings of the February Manifesto in "Nationalism and Revolution," in *Scandinavian Journal of History*. 1977:2, p. 290.

<sup>213</sup> Derek Fewster deals with this topic in his *Visions of Past Glory: Nationalism and the Construction of Early Finnish History*. 2006.

<sup>214</sup> Matti Klinge: *The Finnish Tradition: Essays on Structures and Identities in the North of Europe*. 1993, p. 107–08.

<sup>215</sup> "I skolan", in *Fyren*. 1900:7: "Om ni ä' snälla pojkar, får ni fara till Paris och sjunga 'Athenarnes sång.'" The cartoon, "I skolan," was drawn by humorist and artist Alexander Federley.

## “The National in Music”

One final example of musical nationalism from 1890s Finland must, of course, be mentioned: *Finlandia*. Its history has been told elsewhere, its structure perceptively analyzed.<sup>216</sup> Composed in 1899 in connection with a lottery *soirée* staged as a demonstration of national resistance, *Finlandia* came to represent the nation. Yet it has also circled the globe as a Buddhist hymn, a Biafran anthem, a saxophone quartet, and arranged for ensembles from marimba bands to harmonica-and-accordion orchestras. It has been used to dramatic effect in films from *Tuntematon sotilas* (*The Unknown Soldier*) to *Die Hard II*.<sup>217</sup> Comprised of ingredients far from uniquely Finnish – elements of sonata form, a programmatic evocation of a locomotive, a Lutheran-style hymn – *Finlandia* suggests something important about nationalism and music: what is perceived as most authentically national is often not comprised of the ethnographically specific, but of elements familiar to people across many borders. For at a deep level nationalism is about self identity and belonging.

A few years after completing *Finlandia*, Sibelius observed,

I have come, I believe, to another view of the national in music. We worship, and have worshipped, the “ethnographic in music,” if I may express myself so. But the real national lies still deeper. Compare Verdi and Grieg, for example. The former is perhaps the most national and still European; the latter – I cannot hide it from myself – speaks a country’s speech.<sup>218</sup>

These words were written in 1901, as *Symphony no. 2* was being completed. Yet throughout the 1890s, Sibelius’s music consistently showed his wider, more inclusively European beliefs. If words be needed to codify his nationalism, then perhaps the motto of the Järnefelts – the liberal, Finnish-minded family into which he married – expresses it best: *kansallisen kautta yleiseurooppalaiseen*, “through the national to the all-European.”<sup>219</sup> With Sibelius, however, the surest explanations are in his music. Only there are the truths constant.

---

<sup>216</sup> See Erik Tawaststjerna: “Sibelius’ *Finlandia*: A Symbol of Press Freedom”, Helsinki 1971; and James Hepokoski: “*Finlandia* awakens”, in Grimley (ed.): *The Cambridge Companion to Sibelius*. 2003, p. 81–94.

<sup>217</sup> See Fabian Dahlström: *Sibelius Werkverzeichnis: Thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner Werke*. 2003, p. 113–21; and Glenda D. Goss: *Jean Sibelius: A Guide to Research*. 1998, p. 140 *et passim*.

<sup>218</sup> Sibelius to Axel Carpelan, 21 May 1901, Rosengren Family Archives, Åbo Akademis Bibliotek, Handskriftsavdelningen.

<sup>219</sup> Tapio Kopponen: “Järnefeltit – Suomalaisen kulttuurisuvun elämästä ja ajattelusta”, in *Realismista Symbolismiin: Kuopio suomalaisen kulttuurin polttopisteenä 1890-luvun taitteessa*. 1994, p. 35–45.





# 8. ”...där möter man fosterlandet själft” - Konstruktionen af national identitet i receptionen af Jean Sibelius og Niels W. Gade

**Av Stine Isaksen**

## Indledning

Där man hör tongångar, besläktade med det egna fosterlandets folkeliga och mytiska sånger, återdallra som ett hemligt eko från hjärteomslingrande melodier; där man igenkänner vindens sång öfver hemtraktens mo, vallhornets ensliga låt från djupa skogen i konstnärliga tonskapelser, - där springa ju kärlekens och sympatins portar upp på vid gafvel och där möter man fosterlandet själft.<sup>220</sup>

Så poetisk ytrede den finske musikkritiker Karl Flodin sig, da han i slutningen af 1905 havde sat sig for at skildre den nationale betydning af komponisten Jean Sibelius (1865-1957) og hans værker. I det følgende vil jeg beskrive den måde, hvorpå man i receptionen af nationalromantisk musik i slutningen af det 19. og begyndelsen af det 20. århundrede har skabt et billede af nationen og den nationale identitet.

Udgangspunktet tages i denne forbindelse i musikforskeren Carl Dalhaus, der påpeger, hvordan

... the national significance ... of a musical phenomenon is ... a matter of the way it is received ... [W]hat does and does not count as national depends primarily on collective opinion ... and only secondarily, if at all [on] melodic and rhythmic substance.<sup>221</sup>

Følger man dette rationale, kan al musik – uafhængigt af det musikalske indhold – i princippet medvirke i opbygningen af nationen og den nationale identitet, hvis blot den sættes i et nationalistisk rammeværk på samme måde, som Karl Flodin i ovenstående citat gør det med Sibelius’ musik.

I det følgende vil jeg således gå helt uden om musikken i dens substans og i stedet koncentrere mig om, hvordan denne Carl Dalhaus’ ”collective opinion” – denne fælles forståelse af musikkens nationale betydning – blev skabt i musikkritikken og i musikkritikkernes ”oversættelse” af musikkens nationale betydning for deres læsere i dagblade, tidsskrifter og populære biografier til brug for disse læsere egen nationale

---

<sup>220</sup> Flodin (1905): 426.

<sup>221</sup> Dalhaus (1980b): 66-67, 91-92.

identitetsdannelse. Med udgangspunkt i Benedict Andersons *Imagined Communities* (1991) definerer jeg national identitet som følelsen af at tilhøre nationen som et forestillet fællesskab – altså et fællesskab på en forestillet basis, hvor man føler en samhørighed uden samtidig at kende alle de andre i dette fællesskab personligt.

Fokus vil komme til at ligge på den svensksprogede finske musikkritik fra Sibelius' genembrud i begyndelsen af 1890'erne og frem til hans 50-årsdag i 1915, men også den danske nationale reception af komponisten Niels W. Gades værker vil blive inddraget i en sammenligning med fokus på forskelle og ligheder i den måde, hvorpå musikken tilskrives en national identitet i henholdsvis en statsnation som Danmark og en nationsstat som Finland.

## Den kulturelle nationalisme og musikkritikken

Musikkritikken kan i både Danmark og Finland betragtes som en del af en kulturel nationalisme. Den kulturelle nationalisme var i slutningen af det 19. og begyndelsen af det 20. århundrede et pan-europæisk fænomen, der var baseret på en overbevisning om, at nationen og folket holdes sammen af en fælles kultur og en fælles etnisk oprindelse og kan betragtes som et organisk hele, der er større end individet. Hver nation er i en kulturnational optik således udstyret med en særlig natur, kultur og historie, som er med til at give netop denne nation sin helt særlige identitet.

Nationalismeforskeren John Hutchinson tillægger i *The Dynamics of Cultural Nationalism* (1987) de intellektuelle en særlig betydning inden for den kulturelle nationalisme som en af det moderne nationale fællesskabs betydeligste formative kræfter. Ifølge Hutchinson har kunstnere (som den nationale fællesskabs "paradigmatiske figur") samt historikere en helt afgørende betydning for formuleringen af idealerne bag enhver kulturnational bevægelse. Disse grupper skaber, ud fra hvad der opfattes som nationens kollektive erfaring, en ny matrice for den nationale identitet eller selvbevidsthed<sup>222</sup>, som siden "oversættes" og videreformidles bredere ud af en anden gruppe af intellektuelle (primært journalister). De intellektuelle fungerer på den måde som moralske innovatorer, der forandrer samfundsborgernes grundlæggende tænkemåde, hvilket på længere sigt kan få stor samfundsmæssig betydning. Og det er netop denne funktion, som musikkritikerne synes at have haft. Som intellektuelle i Hutchinsons forståelse af ordet tegnede musikkritikerne et billede af en organisk og sammenhængene nation, hvorved de var med til at levendegøre nationen for resten af befolkningen og udstikke rammerne for den nationale identitet som et forestillet fællesskab.

## Den nationale reception af Jean Sibelius

### Fire temaer

I undersøgelsen af hvordan nationen præsenteres og den nationale identitet konstrueres i

---

<sup>222</sup> Hutchinson (1987): 15.

musikkritikken, manifesterede sprogbrugen i den finske musikkritik umiddelbart fire underliggende temaer eller diskurser, som de fleste af dem forholdt sig til i et eller andet omfang. Disse fire temaer drejer sig for det første om koncerten som national begivenhed, for det andet om den nationale musik, for det tredje om den nationale komponist samt til sidst om de andre nationers anerkendelse af den nationale musik og den nationale komponist. Hvad angår forholdet mellem nationen og musikken, som det beskrives i musikkritikken, synes disse overordnede temaer i høj grad at have struktureret, hvad der taltes om, hvordan og med hvilket sprog, og det følgende vil derfor i første omgang blive opbygget omkring disse. I forlængelse heraf vil der endvidere blive set på modsætninger i det billede, som musikkritikerne tegnede af nationen.

### ***högtidsstunder ... och i ren patriotisk mening – Den nationale koncert***

Matti Huttunen har identificeret "Den nationale koncert" som en særlig genre i det 19. århundredes musikkultur – karakteriseret ved, at både nationale og æstetiske aspirationer samt social deltagelse og ikke mindst underholdning vægtedes højt.<sup>223</sup> Denne ide om den nationale koncert synes også at have været af stor betydning for musikkritikerne – både i forbindelse med koncerter med en helt særlig og tydelig national signifikans (fx premieren på *Kullervo*) samt i forbindelse med mere traditionelle, "almindelige" symfonikoncerter som fx premieren på 4. symfoni den 3. april 1911. Netop premieren på den 4. symfoni er interessant i og med, at dette værk fra en kompositionsanalytisk synsvinkel tilsyneladende havde et meget personligt og moderne udtryk og på ingen måde kan siges at have en finsk national karakter.<sup>224</sup> Der lå altså ikke umiddelbart i musikken, på samme måde som det gør sig gældende i forbindelse med *Kullervo*<sup>225</sup>, nogen klar tilskyndelse til en national reception af dette værk.

### ***Kullervos uropførelse***

Den 28. april 1892 blev Sibelius' komposition *Kullervo* uropført. Allerede i samtiden blev netop denne koncert udråbt som en helt særlig national begivenhed.<sup>226</sup> Man kan således i en foromtale af *Kullervo* på selve dagen for førsteopførelsen i *Päivälehti* læse, hvordan Sibelius i "Kullervo smeker våra öron med finska toner, som vi känner igen, även om vi aldrig har hört dem tidigare i denna gestalt".<sup>227</sup> Den "oversættelse" af musikkens nationale betydning, som man her finder i musikkritikken allerede før premieren, har antageligvis medvirket til at identificere den nationale karakter af den forestående begivenhed. Få dage efter koncerten beskrev *Hufvudstadsbladets* kritiker Wasenius (under pseudonymet "Bis") endvidere, hvordan den

förflutna veckas stora, ja största evenemang har varit Jean Sibelius' stora konsert i torsdags. ... Jag var en af de lyckliga som fingo inträde. Med spänd uppmärksamhet afbidade man begynnelsen af

---

<sup>223</sup> Huttunen (2004): 15 ff.

<sup>224</sup> Antokoletz (2001): 296.

<sup>225</sup> Fx jf. Glenda Goss' indlæg "Aspects of Nationalism in Jean Sibelius's *Kullervo* Symphony (1892)" på konferencen *Musikk og nasjonalisme i Norden 1700-2000*.

<sup>226</sup> Jf. fx Huttunen (1998): 75-76 samt Salmenhaara (1998): 22.

<sup>227</sup> *Päivälehti* 28.4.1892. Fra Tawaststjerna (1992): 208.

den musikproduktion, som enligt hvad tidningarnas musikrecensenter, hvilka besökt generalrepetitionen, påstått skulle blifva epokgörande i den finska musikens historie. Och den blef det. Icke blott för att musikkritikerna dagen därpå i ampla ordalag konstaterade att så var förhållandet, utan emedan enhvar som besökte konserten kände det och hörde det.<sup>228</sup>

Det er tydeligt, at koncerten allerede her betragtedes eller i hvert fald forsøgtes stadfæstet som banebrydende, og at Wasenius følte, at alene det at have deltaget i denne begivenhed i sig selv var et privilegium. Han opfattede desuden sig selv som en del af et forestillet fællesskab, idet han var overbevist om, at alle andre koncertdeltagere, som han ikke alle kan have kendt personligt, havde følt det på samme måde som han selv. Det er samtidig værd at bemærke, at koncerten for Wasenius levede op til, hvad andre kritikere – *tidningarnas musikrecensenter* – havde stillet ham i udsigt. Foromtaler, som fx den i *Päivälehti*, må have gjort et vist indtryk. Der spores altså her et symbiotisk og gensidigt forstærkende forhold mellem koncerten som social praksis og den diskursive manifestering af den nationale koncert, som foregik i musikkritikken både i foromtalerne og i de efterfølgende anmeldelser.

*Kullervo* blev opført igen allerede dagen efter premieren samt tre gange i marts 1893, og samtlige 5 koncerter var fuldstændig udsolgte.<sup>229</sup> Umiddelbart efter den sidste opførelse i 1893 trak Sibelius imidlertid værket tilbage, og det blev ikke opført igen i sin fulde længde før efter komponistens død i 1957. På trods eller måske netop pga. de få opførelser af *Kullervo* i 1892 og 1893 fik disse koncerter i eftertiden en nærmest mytisk karakter, som var af stor betydning for den nationale tolkning af hele Sibelius skaberværk. Især værkets urpremiere var en begivenhed, som man blev ved med at vise tilbage til. I 1909 skrev Wasenius således, at:

[j]ag skall ej glömma aftonen då Sibelius' sinfoniske dikt "Kullervo" uppfördes, år 1892. ... Det nationella ämnet, de storartade scenerierna, ... dess originalitet, de finska tonfallen däri ... allt detta verkade öfverväldigande ... Ursprungstonerna till den äkta finska tonkunsten hade ljudit.<sup>230</sup>

Wasenius opfattede det på dette tidspunkt altså stadig som et privilegium at have været til stede netop ved premieren på *Kullervo*; netop den aften, hvor "[u]rsprungstonerna till den äkta finska tonkunsten hade ljudit." Det var ikke kun selve værket, Wasenius aldrig ville glemme, men også denne helt unikke aften, hvor *Kullervo* blev opført for første gang. Wasenius er på den måde med til at italesætte netop den sagnomspundne *Kullervo-koncert* som arketyper på "Den nationale koncert" – en opfattelse, som har været virkningsfuld og sat sit præg på finsk musikkritik, idet den fx gentagne gange spores i de mange hyldestartikler, som aviser og tidsskrifter bragte i anledning af Sibelius 50-årsdag den 8. december 1915.<sup>231</sup>

---

<sup>228</sup> *Hufvudstadsbladet*, 1.5.1892.

<sup>229</sup> Tawaststjerna (1992): 210.

<sup>230</sup> *Hufvudstadsbladet* 25.10.1909.

<sup>231</sup> Fx *Tammerfors Nyheter* 8.12.1915, *Hufvudstadsbladet* 8.12.1915, *Dagens Press* 8.12.1915, samt Anderson (1915): 170.

### Premieren på 4. symfoni

Man kan mod ovenstående gøre den indsigelse, at denne koncert blot udgør enkeltstående begivenheder med en helt særlig national signifikans. Men mange af de samme træk med hensyn til koncerten som en særlig national begivenhed gør sig også gældende i forbindelse med mere "almindelige" såkaldte kompositionskoncerter, hvor Sibelius enten selv medvirkede, eller hvor noget af hans musik blev spillet. Også disse koncerter havde i slutningen af det 19. og begyndelsen af det 20. århundredes Finland en påfaldende dobbeltkarakter som både musikalske og nationale begivenheder.<sup>232</sup> Dette kan fx konstateres i Karl Flodins foromtale i *Nya Pressen* af de første to koncerter med Sibelius' 4. symfoni på programmet (den 3. og 5. april 1911). Heri påpegede han, at

Märkesdagar i vårt lands musikhistoria komma förvisso den 3 och 5 april att blifva ... Enhvar sann konst- och fosterlandsvän är förvisso medveten om att någonting skett, att de stundande konserterna äro att betrakta såsom högtidsstunder icke allenast i musik-kulturellt afseende utan och i ren patriotisk mening.<sup>233</sup>

Det er tydeligt, at Karl Flodin forventede, at koncerten ville blive skelsættende – både kunstnerisk og i særdeleshed nationalt. Man gik ifølge ham som tilskuer således til en koncert som denne på en gang som både "konst- og fosterlandsvän".

Flodins forudsigelse af disse koncerter store betydning både musikalsk og nationalt kom ved første blik på de efterfølgende anmeldelser tilsyneladende til at holde stik. Denne koncerternes dobbeltkarakter kan man eksempelvis læse helt ind i strukturen af en anmeldelse, som bragtes i *Hufvudstadsbladet* den 4. april 1911. I anmeldelsen, som var skrevet af Wasenius, var der på den ene side plads til at kommentere de opførte værkers tekniske og musikalske kvaliteter, men herudover er en stor del af anmeldelsen i overensstemmelse med ideen om den nationale koncert. Anmeldelsen indledtes således sådan:

*Jean Sibelius' kompositionskonsert* i går blef en af dess stora händelser, hvilkas betydelse icke stannar vid aftnons framgång, icke vid året utan hvilkas verkan sträcker sig långt i tiden och hvilkas program bildar en ny sida i vår musikhistorie. Till sitt förlopp var aftonen upplyftande. Att se en publik, ett folk, som hyllar och uppskatter sin största man på tonkonstens område, är i sanning glädjande, hedrande för hvardera parten. Da Jean Sibelius besteg estraden hälsades han af den fullsatta salongen med en lång och varm applåd. Så tonade "In memoriam"...<sup>234</sup>

Efter denne indledning, der ikke efterlader nogen tvivl om, at koncerten af Wasenius blev betragtet som en fremstående begivenhed i den *nationale* musikhistorie, skifter indlægget imidlertid karakter; musikken på koncertens program, som bl.a. ud over symfonien indbefattede *In memoriam*, underkastes en kritisk analyse i jordnære og neutrale musiktekniske vendinger. Tilmed blev den 4. symfoni slet ikke anmeldt – det ville Wasenius ikke, før

---

<sup>232</sup> Huttunen (1998): 76.

<sup>233</sup> *Nya Pressen*, 1.4.1911.

<sup>234</sup> "Bis" i *Hufvudstadsbladet* 4.4.1911.

han havde hørt den endnu en gang. Efter denne konstatering skifter anmeldelsen endnu engang karakter og afsluttes på følgende måde:

Sinfonin är omsider slut. Publiken, som emottagit hvarje sats med bifall, framkallar Sibelius efter programmet flere gånger. Applåderna dåna, orkestern blåser fanfarer. Det stolta ögonblicket efterföljes ännu af ett vackert sådant, då Y. L.<sup>235</sup> hälsar den stora komponisten med sång i vestibulen och med ett af dess ledare, mag. Klemetti, föreslaget, rungande trefaldigt eläkön.<sup>236</sup>

Det er interessant, at Wasenius lige her – i skiftet fra en musikteknisk til en mere national retorik – også grammatisk skifter fra datid til nutid; "Sinfonin är omsider slut". Med dette lille greb får Wasenius med ét placeret læseren midt i begivenhedernes centrum; man er som ved et trylleslag selv til stede ved den nationale koncert, i klapsalverne og i hyldesten af aftenens hovedperson, Sibelius. På den måde får en koncert som denne – via fx Wasenius' anmeldelse – en langt større rækkevidde for den nationale identitetsopbygning end blot de tilskuere som var til stede: Koncerten kom således til at stå som en skelsættende national begivenhed, selv for folk som ikke selv fysisk, men kun gennem denne anmeldelse, var til stede ved koncerten.

Selvom Wasenius endnu ikke ville kommentere selve symfonien, lå der måske i det lille ord "omsider" en antydning af hans egentlige opfattelse af symfonien; man åndede lettet op, da den *omsider* var slut. Wasenius viser sig nemlig, da han endelig anmelder symfonien, at være meget kritisk. Han brød sig tilsyneladende ikke om de nye, mere personlige og mindre nationale takter, som han fandt i 4. symfoni.<sup>237</sup>

Sibelius genkaldte senere sig selv, hvordan publikum efter koncertens afslutning var næsten stumt: Det var først, da laurbærkransene blev båret frem, at der for alvor kom gang i bravoråbene og hyldesten.<sup>238</sup> Sibelius' egen opfattelse af koncerten stemmer altså ikke overens med hverken Karl Flodin<sup>239</sup> eller Wasenius' beskrivelse af publikums uforbeholdne jubel. Dette kan antyde, at koncerten her måske mest var en højtidssund "i ren patriotisk mening", hvor det var det nationale islæt og selve hyldesten af Sibelius, som var de mest markante omdrejningspunkter for størstedelen af publikum – Flodin og Wasenius inklusive. Selvom musikken kunne virke uforståelig, ændrede dette åbenbart ikke ved hyldesten af Sibelius og den nationale fejring – det hele synes iscenesat i forvejen: Laurbærkransene var allerede indkøbte, og Y.L. havde på forhånd indøvet deres sange. Premierer på Sibelius' 4. symfoni i 1911 blev således både diskursivt gennem foromtalen og i de efterfølgende anmeldelser samt gennem selve koncerten som social praksis (hyldesten, laurbærkransene og Y.L.'s sang) sat i scene som en helt særlig national begivenhed.

---

<sup>235</sup> Y. L. var det forkortede navn for Ylioppilaskunnan Laulajat, der var ungfennomanernes studenterkor.

<sup>236</sup> "Bis" i *Hufvudstadsbladet*, 4.4 1911. Eläkön betyder Leve.

<sup>237</sup> "Bis" i *Hufvudstadsbladet*, 19.4.1911.

<sup>238</sup> Tawaststjerna (1991): 218.

<sup>239</sup> "Stormande applåder och bravorop följde på symfonin" (*Nya Pressen*, 4.4.1911).

### ***Som ett hemligt eko från hjärteomslingrande melodier – Den nationale musik***

I den finske musikkritik eksisterede der endvidere en ide om en særlig national musik under indflydelse af særlige finsk-nationale karakteristika. Denne ide synes at have haft to dimensioner: For det første havde enkelte værker (fx *Kullervo*) en særlig plads i den finske musikkritik og fungerede som iøjnefaldende nationale symboler.<sup>240</sup> Men derudover forekom der ofte mere generelle betragtninger vedrørende det overordnede nationale tema i Sibelius' musik.

#### ***Kullervo***

Italesættelsen af *Kullervo's* helt særlige finsk-nationale karakter synes at begynde allerede før premieren. Som nævnt kunne man således i en foromtale af *Kullervo* på selve dagen for førsteopførelsen i *Päivälehti* læse, hvordan Sibelius i *Kullervo* viser os de smukkeste perler fra vores nationalepos *Kalevala*, samt hvordan han som nævnt *smeker våra öron med finska toner, som vi känner igen, även om vi aldrig har hört dem tidigare i denna gestalt.*<sup>241</sup> Det er bemærkelsesværdigt, at musikoplevelsen i denne foromtale formuleres i vi-form, hvilket indikerer, at avisens kritiker har set sig selv som talerør for hele nationens oplevelse af musikken. Denne anvendelse af begreber som "vi", "os" og "vores" i den nationale musikkritik kan sammenlignes med de af Michael Billig identificerede deiktiske markører, som er med til at påpege det nationale fællesskab på et nærmest ubevidst niveau.<sup>242</sup> "Os" i denne sammenhæng betegner således (idet der fx er tale om finske toner) tydeligvis nationen, hvorved deiktiske markører som fx "vi", "os" og "vores" på den måde i sig selv er med til at identificere nationen som et abstrakt eller forestillet fællesskab. Man behøver således ikke at kende de andre personligt for at have et klart billede af dette – "vores" – nationale, forestillede fællesskab. Det er endvidere tydeligt, at den rette nationale forståelse af *Kullervo* for en finne som udgangspunkt i *Päivälehtis* foromtale samt i efterfølgende anmeldelser<sup>243</sup> betragtes som noget umiddelbart og intuitivt. Som finne (med det rette nationale sindelag) bør man altså straks kunne identificere musikkens nationale træk: "Vi", det vil sige det finske folk, genkender spontant denne finske musik. På den måde skabes der i musikkritikkens diskursive praksis en form for nationalt imperativ: Via kritikkens brug af deiktiske markører (fx "vi" og "vores") i den konkrete tekst identificeres og afgrænses fællesskabet – et fællesskab, hvori den rette instinktive, nationale forståelse af musikken er en forudsætning for deltagelse.

*Hufvudstadsbladets* musikkritiker Wasenius fremhævede i høj grad *Kullervos* store nationale betydning. I 1909 konstaterede han således som nævnt, at det var gennem

---

<sup>240</sup> Ud over *Kullervo* drejer dette sig eksempelvis om *Kareliamusikken* (1993), *En Saga* (1892) eller tableaumusikken til "Pressens dagar" (1899) (hvoraf musikken til sidste tableau senere er blevet kendt under navnet *Finlandia* (opus 26, 1900)).

<sup>241</sup> *Päivälehti* 28.4.1892. Fra Tawaststjerna (1992): 208.

<sup>242</sup> Fx Billig (1995): 114 ff.

<sup>243</sup> Fx *Ej ens det flyktigaste åhörande af den märkliga kompositionen kan undgå att gifva intryck af dess utpräglade nationelt folkliga karaktär. Finland*, 29.4.1892.

*Kullervo*, at [u]rsprungstonerna till den äkta finska tonkunsten hade ljudit.<sup>244</sup> Netop denne formulering og andre lignende går flere gange igen i hyldeartiklerne i forbindelse med Sibelius' 50-årsdag i 1915.<sup>245</sup> Denne intertekstualitet viser, at den diskursive italesættelse af *Kullervos* særlige nationale betydning forplanter sig og får et eget momentum, idet den fastsætter nogle overordnede rammer og bestemte selvfølgeligheder inden for musikkritikken. Man må således antage, at de musikkritikere, som i forbindelse med Sibelius' 50-årsdag udråbte *Kullervo* til den finske musiks fødsel, kun havde en meget svag erindring om eller slet ikke selv havde hørt værket, som på dette tidspunkt ikke havde været opført i over 22 år. Alligevel kunne de entydigt pege på *Kullervos* nationale betydning, netop fordi denne var diskursivt etableret og vedligeholdt af centrale intellektuelle som fx Wasenius.

Den nationale betydning af et musikalsk værk afhænger altså ikke nødvendigvis af, at det pågældende værk er genstand for stadige opførelser, men tilsyneladende i mindst lige så høj grad af, at værkets store nationale symbolværdi bliver italesat og løbende vedligeholdt.

### **Sibelius' musik generelt**

Det var ikke kun i anmeldelser af værker som *Kullervo*, at ideen om den nationale musik var til stede. Denne var også nærværende i omtaler af Sibelius' værker generelt, også i forbindelse med den del af hans musik, hvor der hverken gennem titel eller offentliggjort programmatisk indhold synes at være noget, som tilskynder en national tolkning.

Karl Flodin gav således sit bud på, hvorfor netop Sibelius' musik i det hele taget havde en helt særlig betydning for det finske folk. Som afslutningen på en gennemgang af alle hidtidige kompositioner skrev han i 1905, at:

Svaret på frågan hvad som betingar tonsättarens dyrbara värde för oss, hans landsmän, är icke svårt att utleta ... Där man hör tongångar, beslätade med det egna fosterlandets folkeliga och mytiska sånger, återdallra som ett hemligt eko från hjärteomslingrande melodier; där man igenkänner vindens sång öfver hemtraktens mo, vallhornets ensliga låt från djupa skogen i konstnärliga tonskapelser, - där springa ju kärlekens och sympatins portar upp på vid gafvel och där möter man fosterlandet själf. Och än mer: där outsäglig sorg, länge burna kval och knappast framhvisade förhoppningar ta tonande gestalt i musiken, för att, ju längre det lider, låta en skynt af den friaste himmel och den stoltaste framtid, öppnas för aningen, - där klingar ju den musik vi hälst kalla vår, den musik vi, just vi, älska och yfvas öfver. Fullare, rikare, inspirationskraftigare än någon annan finsk tonsättare har Jean Sibelius låtit sitt fosterlands sång ljuda.<sup>246</sup>

Det er tydeligt, at Flodin opfattede Sibelius' musik som nært beslægtet med fædrelandets sange og sagn og som et ekko af det, der gemte sig (eller burde gemme sig) dybest nede i alle finners hjerte. Også her tilkendegives altså et nationalt imperativ i musikkritikerens

---

<sup>244</sup> *Hufvudstadsbladet* 25.10.1909.

<sup>245</sup> Fx *Tammerfors Nyheter* 8.12.1915, *Hufvudstadsbladet* 8.12.1915, *Dagens Press* 8.12.1915.

<sup>246</sup> Flodin (1905): 426.



beskrivelse af Sibelius' samlede produktion; enhver med ægte finsk sind og hjerte burde genkende sit fædreland i denne musik, som *vi hälst kalla vår*.<sup>247</sup>

Med hensyn til hvad det præcist var i musikken, som virkede nationalt, er det karakteristisk, at Flodin og andre kritikeres formuleringer var meget diffuse. Ingen af kritikerne indlod sig på at definere de nationale karakteristika i musiktekniske termer (som bestemte tonearter, rytmer, musikalske temaer eller figurer). I stedet blev de nationale karakteristika beskrevet i diffuse vendinger. Musikken blev tolket som et udtryk eksempelvis for den melankolske grundstemning hos dette *lugna sorgbundna folk*, for den finske natur (skovene, søerne og "vores" sommerlys) samt for fortidens folkelige og mytiske sange. Musikkens finskhed hang således i beskrivelserne heraf ofte sammen med, at den tilsyneladende beskrev den finske natur, den finske historie eller/og den finske folkekarakter, men det vigtigste var tilsyneladende den følelse af genkendelse og nationalt tilhørsforhold, som musikken vakte.

### ***Personifikationen av nationalandan – Den nationale komponist***

Ifølge Hutchinson er det som nævnt karakteristisk, at kunstnere, som det nationale fællesskabs paradigmatiske figurer, tillægges en særlig betydning i den kulturelle nationalisme. Det er derfor i forlængelse heraf oplagt at se på, hvilken betydning personen Sibelius som national komponist har haft for skabelsen af national selvbevidsthed. Erik Furuhjelm var eksempelvis en af de kritikere, som i høj grad pointerede personen Sibelius' nationale betydning. Med hans poetiske ord udgjorde Sibelius på lige fod med digteren Runeberg

personifikationen av nationalandan hos hela sitt folk. Hans konst är i vår tid framom andras en enande och samlande faktor i Finlands kulturliv. Och Sibelius är den intensivt lysande personligheten i våra dagars Finland.<sup>248</sup>

Ifølge Furuhjelm repræsenterede Sibelius i kraft af sin kunst og personlighed således legemliggørelsen af den finske nation, og han kunne med sit lys samle og oplyse hele nationen, så denne blev opmærksom på sin egen eksistens.

Startskuddet til en sand Sibelius-kult inden for den finske musikkritik kom allerede med den første opførelse af *Kullervo* i 1892<sup>249</sup>, og den udbredte idolisering synes ikke at være aftaget med tiden, tværtimod. Som nævnt påpegede Wasenius fx i forbindelse med premieren på 4. symfoni, at denne aften var særligt opløftende – ikke så meget i kraft af musikken, som fordi netop det at "se en publik, ett folk, som hyllar och uppskatter sin största man på tonkonstens område, är i sanning glädjande, hedrande för hvardera parten."<sup>250</sup> Sibelius fremstilles altså som et helt særligt geni, der efter koncerten får sin velfortjente hyldest. Men det er samtidig tydeligt, at publikums/folkets hyldest af komponisten ifølge Wasenius også virkede tilbage på og styrkede nationen som sådan. I

---

<sup>247</sup> Bemærk igen de deiktiske markører "vi" og "vår".

<sup>248</sup> Furuhjelm (1916): 228.

<sup>249</sup> Tarasti (2001): 5.

<sup>250</sup> "Bis" i Hufvudstadsbladet. 4.4.1911

den forbindelse er det tankevækkende, at Wasenius tilsyneladende satte lighedstegn mellem "publik" (forstået som koncertens tilskuere) og "folk", altså mellem tilskuerne til denne koncert og nationen eller folket som sådant, så publikum ved denne koncert kommer til at stå som et udtryk for og en delmængde af hele folket. På denne måde bliver fejringen af Sibelius diskursivt iscenesat, som var det hele folket, der hyldede den nationale komponist. Hyldesten var på den måde en samlende faktor, der var med til at understrege nationen som et forestillet fællesskab.

Hyldesten af Sibelius som national komponist virkede også tilbage på folket på en hædrende måde, og det er endvidere underforstået, at kun et modent og udviklet folk kan mønstre en komponist af Sibelius' kaliber. Den udbredte idolisering af Sibelius som komponist og nationalhelt kom fx i høj grad til udtryk ved hans 50-års fødselsdag den 8. december 1915.<sup>251</sup> Netop denne dag udgjorde tilsyneladende en sand national festdag<sup>252</sup>, hvor butikkerne i Helsingfors udsmykkedes med komponistens portræt, hvor gaver og blomster strømmede ind, og hvor Sibelius blev fejret med fester, hyldestkoncerter og lange hædrende avisartikler.<sup>253</sup> Og som en rød tråd gennem alle de mange festtaler, koncertanmeldelser og biografier gik en understregning af Sibelius' helt unikke nationale betydning.

### ***Han tillhör nu ej längra Finland allena – De andre nationers anerkendelse***

I artiklen "Danmark: Nation, kultur og køn" (1986) påpeger Michael Harbsmeier, at national identitet i princippet er gensidig, og at enhver nation derfor er afhængig af andre nationers anerkendelse af dens særlige karakteristika og identitet.<sup>254</sup> Ifølge dette rationale og i overensstemmelse med en kulturnational og herdersk polycentrisk kosmologi, hvor hver nation eksisterer mellem andre nationer, er det således vigtigt for nationens overlevelse og videre udvikling at stræbe efter de andre nationers anerkendelse. Netop i denne stræben er det oplagt, at musikken udgør et meget brugbart redskab, da den i modsætning til fx litteratur umiddelbart kan udbredes uden hensyn til sproglige grænser. Antager man, som fx Wasenius, "att stora män ej uppstått inom lågt stående nationer, lika litet som stora träd i en grund och otjänlig jordmån"<sup>255</sup>, kunne det finske folk således gennem Sibelius vise, at det hørte med som en selvstændig nation på linje med alle andre civiliserede nationer. På den måde var musikken med til at forsikre nationen mod at blive tilintetgjort og glemt.

Af blandt andet denne grund var man i Finland uhyre opmærksom på den anerkendelse, som Sibelius høstede i udlandet, hvorfor han på sine mange udlandsrejser blev fulgt tæt af den hjemlige presse, samtidig med at også mange udenlandske anmeldelser af Sibelius'

---

<sup>251</sup> Huttunen (2004): 18.

<sup>252</sup> Jf. fx *Hufvudstadsbladet*, "Jean Sibelius 50 år. En nationall festdag." 9.12.1915.

<sup>253</sup> Fx *Dagens Press* 8.12.1915 samt *Hufvudstadsbladet*, 8.12 og 9.12.1915.

<sup>254</sup> Harbsmeier (1986): 52, 53.

<sup>255</sup> Wasenius i *Hufvudstadsbladet* 25.10.1909.

musik bragtes i oversættelse.<sup>256</sup> På den måde har man i musikkritikken henledt opmærksomheden på Sibelius' internationale karriere og medvirket i en cementering af den finske nations retsmæssige plads i en verden af nationer.

## Rejsen til verdensudstillingen i Paris, 1900

Finland var i årene omkring århundredeskiftet ikke mindst på baggrund af februarmanifestet fra 1899 udsat for en hård russificeringspolitik. Kampen mod russificeringen og for den finske nation blev i høj grad kæmpet med den finske kultur som våben. Derfor kom verdensudstillingen i Paris i 1900 som en kærkommen lejlighed til som modtræk mod russificeringen at manifestere den finske nation udadtil og vise, at også denne nation hørte med blandt verdens nationer. Den finske udstillingspavillon kom ved verdensudstillingen i høj grad til at afspejle netop den finske kulturs og dermed den finske nations, i egne øjne, høje udviklingsstadiet.<sup>257</sup> Og med til dette billede af den finske kultur og nation hørte selvfølgelig musikken. Derfor samledes blandt fremtrædende borgere i Helsingfors en komite med det formål at indsamle penge, så Sibelius og byens filharmoniske orkester under ledelse af dirigenten og komponisten Robert Kajanus i 1900 kunne tage på en længere turne (med koncerter fx i Stockholm, København, Lübeck, Hamburg, Berlin, Amsterdam, og Brüssel), der kulminerede i to koncerter ved verdensudstillingen henholdsvis den 30. juli og 3. august 1900.<sup>258</sup>

En af hovedmændene bag denne komite var *Nya Pressens* musikkritiker Karl Flodin, og til brug under filharmonikernes turne i 1900 forfattede han en pamflet, "Musiken i Finland", om finsk musik i almindelighed og Sibelius' musik i særdeleshed. "Musiken i Finland" blev oversat til både tysk og fransk og blev delt ud som en slags varedeklaration til det udenlandske publikum i forbindelse med de mange koncerter. På pamflettens omslag afbilledes en gammel (og blind?) mand – sandsynligvis en traditionel finsk en runo-sanger. På den måde illustreredes den finske nations ælde, og der blev draget en tydelige parallel til skikkelser som Homer og Ossian, hvilket var med til at understrege eksistensen af et særligt finsk folk (parallelt med det græske og det skotske) og derved legitimere nationen internationalt. Flodin nåede lige af få "Musiken i Finland" trykt i *Nya Pressen* den 30. juni 1900 samme dag, som avisens tilladelse til at udkomme blev inddraget første gang.<sup>259</sup>

"Musiken i Finland" indledes med en præsentation af den finske nations grundlæggende karakteristika:

---

<sup>256</sup> Fx *Nya Pressen* 1.12.1899, 9.1.1906, 10.2.1911 og 9.8.1911, *Dagligt Allehända* 9.6.1901, *Helsingfors Posten* 3.6.1903, 28.2.1904, 23.1.1905, og 30.11.1905, *Hufvudstadsbladet* 29.5.1904, 26.1.1905, 11.1.1906, 2.12.1906, 4.1.1907, 3.3.1907, 23.6.1907, 20.9.1907, 20.11.1907, 12.10.1910 og 18.2.1911 samt *Helsingin Sanomat* 1.12.1907 og 25.1.1908 (de sidste fra Tawaststjema (1991): 101).

<sup>257</sup> Smeds (1996): 278 ff, samt og Tyrväinen (1998): 125.

<sup>258</sup> Ringbom (1932): 73-78.

<sup>259</sup> Högnäs (1995): 39 samt Klinge (1996): 299.

Finland, Suomi, är de tusen sjöarnas, de tysta skogarnas, de ensliga moarnas, sångens, poesins, reflexionens, melankolins, fattigdomens, ärlighetens och trofasthetens land. Dess sång är af sorg upprunnen. Sången och trollrunorna ha från hedenhörs lefvat på folkets läppar. I det finska folkets nationalepos Kalevala äro de visa och starka hjältarne tillika kunnige i sångens hemliga konst; med sång besegra de sina fiender och ursprunget till allting är sången, naturens mäktiga, lifgivande kraft, det gudomligas stämma i tingen.<sup>260</sup>

Finland som "de tusen sjoanas", "de tysta skogarnas", de gamle *Kalevala* hertes og melankoliens land er genkendelige karakteristika i lyset af de særlige finske karakteristika, som musikkritikerne i diskursen om den nationale musik tolkede ind i musikken. Ud over en cementering af disse karakteristika er indledningens funktion endvidere at understrege, hvordan musikken og sangen fra en meget fjern fortid og frem til i dag har været en integreret del af den finske nations sjæl. I og med at den finske nation desuden var opmærksom på sin egen nationale musikalske arv – at den finske sang endnu levede på folkets læber – fremstillede Flodin endvidere det finske folk som en ung, vakt, europæisk nation. Om Sibelius' plads i denne nation skrev Flodin videre:

Af alla Finlands unga tonsättare är dock ... Jean Sibelius (född 1865) den anmärkningsvärdaste både i afseende å fruktbarheten och originaliteten af sin talang. Han har, såsom ingen annan förmått i sina tonsättningar att gifva grundkaraktären i den finska naturen och i det finska folklynnen. Han är den egentlige skaparen af den genuint finska tonen i musiken.<sup>261</sup>

I forlængelse af indledningen karakteriserede Flodin således Sibelius' musik som værende den, der tydeligst illustrerede det finske folks særegne karakteristika – både som de kom til udtryk i de finske sagaer og i den finske natur.

Projektet med at promovere Sibelius' musik i udlandet lykkedes tilsyneladende. Således kunne Flodin allerede i 1901 konkludere, at Sibelius er en

tolk för sitt lands och sitt folks egenart.<sup>262</sup> Det dröjde länge, innan hans namn blef bekant utom Finlands gränser. Men detta berodde på yttre, praktiska omständigheter. Hemma i Finland hade man en liflig förkänsla af att hans ursprungliga skaparegemyt ... omedelbart och med makt skulle bryta sig väg äfven annorstädes, blott blida skickelser skulle tillstädja att tonsättarens värk blefve hörda ute i Europa. Detta har nu skett; instrumentala och vokala tonskapelser af Jean Sibelius ha blifvit hörda såväl i Skandinavien som i Tyskland och Frankrike. Den egentliga presentationen af den unge finske tonsättaren skedde vid konsertorkesterns från Helsingfors europeiska turné i fjol, vid hvilken programmet till öfvervägande del upptog tonsättningar af Sibelius. Han tillhör nu ej längre Finland allena, utan hans geniala tonmålningar af detta lands natur och folklynnen äro hela den skönhetsälskande världens egendom. De skola mäktigt bidraga till att föröka sympatin och förståelsen för vår lilla nation uppe under polcirkeln.<sup>263</sup>

---

<sup>260</sup> "Musiken i Finland". *Nya Pressen* 30.6.1900.

<sup>261</sup> "Musiken i Finland". *Nya Pressen* 30.6.1900.

<sup>262</sup> På samme måde som Grieg er en tolk for det norske og Tchaikovsky er en tolk for det russiske folks egenart.

<sup>263</sup> Flodin (1901): 3-4.

I Flodins optik var det altså via Paris-rejsen lykkedes at overvinde de *praktiska omständigheter*, der forhindrede den finske musik og specielt Sibelius i som fortjent at nå ud og blive anerkendt af de andre europæiske nationer. Flodin tog desuden indirekte en del af æren herfor, idet der for ham lå en bevidst og aktiv handling fra *blida skickelser* (blandt andre selvfølgelig Flodin selv) til grund for den anerkendelse, som Sibelius havde høstet i udlandet. Med hensyn til den udprægede succes, som Flodin tilskrev rejsen, er det interessant at bemærke, at ikke alle koncerter tilsyneladende var lige velorganiserede og vellykkede, og at der uden for Skandinavien, blandt andet pga. en kraftig hedeølge, ikke var så mange tilskuere.<sup>264</sup> Måske man i højere grad skal betegne rejsen som en succes på hjemmefronten: De finske musikkritikere efterlader således det indtryk, at Sibelius og den finske musik havde været på et veritabelt sejrstog ned gennem Europa og nu var anerkendt i en sådan grad, at man kunne spise kirsebær med de helt store europæiske kulturnationer som fx Tyskland og Frankrig. Og der synes for Flodin at gå en lige linje fra denne den finske musiks store succes og anerkendelse til selve den finske nations anerkendelse som en af de etablerede europæiske nationer, idet han påpeger, at Sibelius og finsk musiks succes bidrager "till att föröka sympatin och förståelsen for vår lilla nation uppe under polcirkeln".

## **Kampe om betydningsfastsættelse i den nationale reception af Jean Sibelius**

På trods af at den kulturelle nationalisme i den finske musikkritik frembød disse fire centrale temaer, herskede der samtidig visse uoverensstemmelser mellem de enkelte musikkritikere. Således påpeger Hutchinson, at der inden for den kulturelle nationalisme som oftest samtidig optræder flere konkurrerende nationsopfattelser.<sup>265</sup> I Finland drejer dette sig eksempelvis om national modstand mod det russiske overherredømme samt konflikten mellem landets to sproggrupper.

### **Modstand mod russerne? – Flodin og Wasenius**

En af periodens mest iøjnefaldende musikkritikere er *Nya Pressens* Karl Flodin, der også skrev for tidsskrifterne *Euterpe* (som redaktør) samt *Finsk Musikrevy*. *Nya Pressen* havde blandt andet gennem redaktøren Axel Lille relation til de såkaldte svekomanere<sup>266</sup> og fik pga. en åbenlys modstand mod russificeringen inddraget sin tilladelse til at udkomme den 30. juni 1900. I Flodins anmeldelser aner man en vis modstand mod de russiske magthavere og russificeringen. I 1899, umiddelbart efter udstedelsen af februarmanifestet, skrev Flodin således i forbindelse med premieren på Sibelius' første symfoni:

---

<sup>264</sup> Ringbom (1932): 74 ff.

<sup>265</sup> Hutchinson (1987): 29-30.

<sup>266</sup> Tommila m.fl. (2000): 56.

hvilken njutning bereder det icke, att för en stund glömma allt som tynger hjärtat och låta sig föras hän till fantasins och känslornas sköna rymder... Vi hafva sällan sett en konsertpublik i Helsingfors så entusiasmerad som vid dessa konserter.<sup>267</sup>

Det som "tynger hjärtat" kan meget vel dreje sig om russificeringen, og i sådanne strenge tider kunne musikken altså for Flodin være nøglen til en anden "rymd" – en anden verden eller sfære, som var skøn og fyldt af fantasi og positive følelser. Når Flodin på den måde tilkendegav, at man havde brug for at blive ført til en anden verden, er det sandsynligvis at læse som en indirekte kritik af den situation, præget af februarmanifestet og russificeringen, som nationen, anskueliggjort ved koncertpublikummet, befandt sig i. Det er endvidere bemærkelsesværdigt, at Flodin også var en handlingens mand. Netop pga. den betydning, han især tillagde de andre nationers anerkendelse, opfordrede han som før nævnt kraftigt Sibelius til at søge anerkendelse i udlandet. Men han hjalp også selv med til at overvinde de *yttre, praktiske omständigheter*<sup>268</sup>, der forhindrede Sibelius' internationale gennembrud – både som en af initiativtagerne til Helsingfors filharmoniske orkesters Paris-rejse i 1900, som forfatter til "Musiken i Finland" samt ved at skrive en række artikler beregnet for diverse udenlandske aviser og tidsskrifter.<sup>269</sup>

I modsætning til Karl Flodins mere eller mindre åbne modstand mod de russiske magthavere finder man *Hufvudstadsbladets* faste musikkritiker Wasenius, der i overensstemmelse med denne avis' overordnede profil ikke var så politisk og konfrontatorisk i forhold til russerne.<sup>270</sup>

Denne forskel i modstanden mod den russiske dominans kom tydeligt til udtryk i december 1905, hvor Sibelius fyldte 40 år. Denne dag faldt kort efter den store generalstrejke og udstedelsen af novembermanifestet. Disse begivenheder påvirkede både Wasenius og Flodins skrifter i anledning af Sibelius' fødselsdag – men de to kritikere drog vidt forskellige konsekvenser. Wasenius skrev således i den anledning, at Sibelius overbevisende havde "besjungit sitt hemlands hårda öde, våra sorger, våra strider och våra förhoppningar men at nu då frihetens sol åter lyser öfver hans älskade fosterland, kunna och böra vi af "Finlands sångare" vänta något ännu skönare."<sup>271</sup> For Wasenius havde den seneste udvikling således bevirket, at frihedens sol igen skinnede over den finske nation. Frihed betød for Wasenius ikke nationens fuldstændige politiske autonomi – hans fokus lå i stedet primært på en kulturel uafhængighed. I modsætning hertil skrev Flodin om Sibelius' musik, at "där ousäglig sorg, länge burna kval och knappast framhviskade förhoppningar ta tonande gestalt i musiken, för att, ju längre det [folket] lider, låta en skymt af den friaste himmel och den stoltaste framtid, öppnas för aningen, – där klingar ju den musik vi hälst kalla vår, den musik vi, just vi, älska och yfvas öfver."<sup>272</sup>

---

<sup>267</sup> *Nya Pressen* 3.5.1899.

<sup>268</sup> Flodin (1901): 3-4.

<sup>269</sup> Flodin (1902) og Flodin (1903-1904).

<sup>270</sup> Tommila m.fl. (2000): 50, 94.

<sup>271</sup> *Hufvudstadsbladet* 8.12.1905.

<sup>272</sup> Flodin (1905): 426.

For Flodin var missionen altså stadig ikke fuldført; nationens frihed kunne kun anes i horisonten som ”knappast framhviskede förhoppningar.”<sup>273</sup> Dog er det vigtigt at understrege, at forskellene mellem Wasenius og Flodin ikke er et udtryk for forskellen mellem politisk og kulturel nationalisme. Når Flodin i "Musiken i Finland" beskrev Finland som "de tusen sjöarnas, de tyste skogarnas, sångens, poesins, reflexionens, melankolins ... och trofasthetens land" er dette et udtryk for en klar kulturel nationalisme. For hverken Flodin eller Wasenius udgjorde nationen et valgfællesskab, som bundet sammen fx af fælles love; den er et skæbnefællesskab funderet i en fælles afstamning og kultur. Forskellene mellem Wasenius og Flodin udspringer til gengæld tilsyneladende af, at de drager forskellige politiske konsekvenser af deres kulturnationalisme og har forskellige opfattelser af, hvilke politiske vilkår, som er nødvendige for at sikre kulturen og nationen de bedst mulige forhold.

### **Finsk eller svensk sind? – Kajanus og Furuhjelm**

I Sibelius' musik göra sig såväl finska som svenska kärnelement gällande, särskildt sådana de utkristalliserats i Kalevala och Runebergs skaldskap.<sup>274</sup>

Finske og svenske kernelementer – *Kalevala* og Runeberg. Så simpelt var det altså for skribenten på *Tammerfors Nyheter*. Det synes at være en naturlig konsekvens heraf, at hvis man ønskede at etablere et billede af Sibelius som en komponist med en udpræget finsk-finsk natur, så var det hans inspiration fra *Kalevala*, som skulle understreges, mens en understregning af Sibelius' samhørighed med den svensksprogede Runeberg i begyndelsen af den 20. århundrede tilsyneladende var overensstemmende med en svensk-finsk Sibelius-reception.

Matti Huttunen har undersøgt den finske musikhistorieskrivning i det 20. århundrede<sup>275</sup>, og i lyset af denne undersøgelse synes der at have været mange paralleller mellem musikhistorieskrivningens opfattelse af Sibelius' musik, og den som præsenteredes i musikkritikken. I perioden før Anden Verdenskrig var det i Finland ifølge Huttunen alment accepteret, at Sibelius' kunstneriske produktion udtrykte en helt særlig finskhed og ikke kun bundede i hans særlige talent, men også i selve essensen af den finske nation; det finske folk, den finske historie og det finske landskab.<sup>276</sup> Men derudover identificerer Huttunen en splittelse mellem på den ene side svensk-finske musikhistorikere (herunder Erik Furuhjelm), der understregede Sibelius' brug af en særlig skandinavisk tone, og på den anden side finsk-finske musikhistorikere som Toivo Haapanen, der protesterede mod opfattelsen af Sibelius' tilknytning til det skandinaviske. I stedet understregede Haapanen Sibelius' *Kalevala-inspirerede* musik, og *Kullervo* udråbes også af ham som selve den finske musiks fødsel.<sup>277</sup>

---

<sup>273</sup> Ibid: 426.

<sup>274</sup> *Tammerfors Nyheter* 8.12.1915.

<sup>275</sup> Huttunen (1997).

<sup>276</sup> Ibid: 223.

<sup>277</sup> Ibid: 222-223.

Fra 1890'erne, hvilket falder sammen med begyndelsen af Sibelius' karriere, synes den fælles front mod russerne, i hvert fald inden for musikkritikken, at overskygge sprogkonflikten. Dette kom eksempelvis til udtryk i forbindelse med lotteriarrangementet *Pro Carelia*, der, på trods af at det blev arrangeret af ungfennomaner ved den Viborgske Studenterafdeling på universitetet, også var med deltagelse af fx arkitekten Jacob Ahrenberg, der 1900-01 var redaktør for den svekomanske avis *Dagligt Allehanda*.<sup>278</sup> Endvidere bakkede *Nya Pressen* tydeligvis op om arrangementet og var i sin fyldige dækning af begivenheden – både før og efter – meget begejstret.<sup>279</sup> Begivenhederne i 1905-06 kom dog i høj grad til at dele vandene mellem finsk- og svensksindede, hvilket resulterede i en bølge af nysvekomani blandt de svensksprogede,<sup>280</sup> der trak konflikten mellem landets to sproggrupper skarpere op – også i musikkritikken.

En tilbundsgående undersøgelse heraf vil kræve en undersøgelse af den finsksprogede musikkritik, som ikke er muligt på nuværende tidspunkt, men i en tentativ undersøgelse heraf synes det relevant at gribe fat i Robert Kajanus, for på trods af, at han ikke har skrevet meget, er netop hans itale- og især iscenesættelse af den nationale betydning af Sibelius' musik interessant. Kajanus var i 1890'erne aktiv ungfennoman og var som komponist i høj grad inspireret af det finske nationalepos Kalevala, hvilket bl.a. kom til udtryk i værkerne *Kullervon surumarssi* (Kullervos begravelsesmarch, 1880) og *Aino* (1885).<sup>281</sup>

I skyggen af Sibelius' store succes opgav Kajanus dog med tiden selv at komponere store orkesterværker. Hans gjorde i stedet en stor indsats for at fremme sin landsmands musik.<sup>282</sup> I denne forbindelse er det bemærkelsesværdigt, at Kajanus især tillagde *Kullervo* en helt særlig betydning. Betydningen af *Kullervo* forsøgte han således at understrege helt tilbage på premiereaftenen, hvor netop Kajanus overrakte Sibelius en laurbærkrans med blåhvide bånd, hvorpå der på finsk i *Nya Pressens* oversættelse stod: "Härifrån går vägen, här leder den nya stigen".<sup>283</sup> I april 1912 understregede Kajanus igen *Kullervos* for ham helt skelsættende betydning ved i forbindelse med en koncert at overrække Sibelius en laurbærkrans med et *Tack för de tjugo åren* (siden premieren på *Kullervo*)<sup>284</sup>, og ved Sibelius' 50-årsdag sluttede Kajanus til sidst ringen ved i sin tale at påpege, at Sibelius "Genom sitt stora arbete Kullervo ... i ett slag [hade] förverkligat drömmen om en finsk musikstil".<sup>285</sup> I denne tale var det endvidere karakteristisk, at Kajanus foruden *Kullervo* på samme måde som Haapanen fremhævede al Sibelius' Kalevala-inspirerede musik, idet han kundgjorde, at "vad som icke rymdes inom detta

---

<sup>278</sup> Väinö (1965).

<sup>279</sup> *Nya Pressen* 10.11, 11.11, 14.11 samt 20.11.1893.

<sup>280</sup> Högnäs (1995).

<sup>281</sup> Korhonen (2003): 35.

<sup>282</sup> Oramo (2004): 158.

<sup>283</sup> *Sittäpä nyt tie viepi, Ura uusi urkenevi. Nya Pressen*, 29.4.1892.

<sup>284</sup> Tawaststjerna (1991): 279-280.

<sup>285</sup> TFM (1915): 202.



digra partitur [Kullervo] ... gav han i form av sina övriga Kalevala legender."<sup>286</sup> Kajanus försøger tydeligvis at dreje Sibelius-receptionen i en finsksindet retning ved at understrege Sibelius' musiks samhørighed med det store finsksprogede nationalepos *Kalevala*. Dette understreges endvidere af, at Kajanus eksempelvis i sin tale på Sibelius' 50-årsdag intet nævner om dennes sangkompositioner til finlandssvensk digtning som fx Runebergs.

Det gør til gengæld Erik Furuhjelm, der skrev for *Tidning for musik* samtidig med, at han var musikanmelder på *Dagens Press* (afløseren for *Nya Pressen*).<sup>287</sup> I anledning af 50-årsdagen påbegyndte Furuhjelm desuden en Sibelius-biografi, som udkom i 1916. I denne påpegede han gentagne gange netop Runebergs store betydning for Sibelius, samt hvordan der eksisterede "et lynesfrändskap" og "et själsfrändskap" mellem disse to store kunstnere.<sup>288</sup> Som nævnt udgjorde netop Sibelius og Runeberg således ifølge Furuhjelm "personifikationen av nationalandan hos hela sitt folk"<sup>289</sup>, og han påpegede, hvordan Sibelius allerede:

under skoltiden hyste ... en stark litterär håg. Denna lust för ordpoesin väcktes tidigt och omfattade framförallt den svenskspråkiga vitterheten, den skandinaviska inte mindre än den finländska. Men Kalevala satte visserligen också hans fantasi i rörelse, säger han, i synnerhet Kullervosagan... Att hans sympatier fördelades på ett slikt sätt, var för övrigt någonting självfallet ... Den unge Sibelius omgavs i hemmet av svenska böcker, svenskt tungomål och även av svenskt gemyt ... Under sådana omständigheter hade det till en början icke så mycket att betyda, att ynglingen besökte en finskspråkig skola ... Sibelius säger sig inte ha fullt behärskat finskan ännu då han tog studentexamen.<sup>290</sup>

For Furuhjelm synes den svensk-finske (finländska) og skandinaviske litteratur og åndskulturs indflydelse på Sibelius' kunstnervirke at have været meget vigtig. Furuhjelm minimerer ligeledes *Kalevalas* betydning som inspirationskilde med et *säger han* (men vi ved bedre?) og giver i resten af fremstillingen desuden både *Kullervo* og især *Kareliamusikken* en temmelig stedmoderlig behandling. Furuhjelm angiver således med hensyn til premieren på *Kullervo*, at det "fosterländska ämnet ... som sådant, säkerligen [fick] en del av bifallet"<sup>291</sup>, mens han anså *Kareliamusikkens* afslutning med nationalsangen *Vårt Land* som en *billig symbolik*.<sup>292</sup> Det er altså tydeligt, at Furuhjelm ønskede at bruge Sibelius og hans kunst i en styrkelse af det svenske sprogs og den svensk-finske (finländska) og skandinaviske kulturs indflydelse.

---

<sup>286</sup> Ibid: 202.

<sup>287</sup> Väinö (1965).

<sup>288</sup> Fx jf. Furuhjelm (1916): 143, 183.

<sup>289</sup> Ibid: 228.

<sup>290</sup> Ibid: 62-63.

<sup>291</sup> Ibid: 124.

<sup>292</sup> Ibid: 189.

## Den nationale reception af Niels W. Gade

Den danske musikkritik og den samtidige reception af Niels W. Gade og hans musik i slutningen af det 19. og begyndelsen af det 20. århundrede var på samme måde som den finske i overvældende grad præget af en kulturel nationalisme. Det er endvidere bemærkelsesværdigt, at den kulturelle nationalisme, som den kommer til udtryk i den danske musikkritik, også primært organiseredes om de samme fire grundlæggende temaer, som den finske – dvs. ideen om henholdsvis den nationale koncert, den nationale musik, den nationale komponist og de andre nationers anerkendelse.

Dette gjorde sig eksempelvis gældende i forbindelse med avisanmeldelserne af koncerterne under *Den Nordiske Musikfest* i København i juni 1888. Disse anmeldelser er således karakteriserede ved at være særligt positive, når det gælder de danske bidrag – især fra den store nationale komponist Niels W. Gade. I den fest hvor de tre nationer skulle vise hinanden, hvad de formåede rent musikalsk, blev Danmark således gang på gang af de danske kritikere kåret som en slags vinder. Eksempelvis startede alle koncertanmeldelserne i forbindelse med musikfesten i *Nationaltidende* med at måle bifaldenes størrelse. Og i forbindelse med den sidste store koncert blev det påpeget, hvordan

[b]ifaldet var helt igjennem meget animeret, med speciel Hyldest til hver af Komponisterne, og det steg til en jublende Ovation, da Gade forlod Dirigentpladsen efter "Elverskud." Dette vor hæderkronede Landsmands mest "danske" og maaske tillige hans mest friske og poesirige Værk gik fortræffeligt under Komponistens inspirerende Taktstok og tog sig strålende ud i de store Omgivelser... Griegs "Den Bjergtagne" dannede denne Gang – var det et Tilfælde eller en Tanke? – det strenge, realistiske norske Pendant til Gades lysere og mildere, romantiske "Elverskud".<sup>293</sup>

Dette citat illustrerer, hvordan *Nationaltidendes* kritiker Angul Hammerich når omkring alle fire temaer i et relativt kort tekstuddrag. Det var således Niels W. Gade, "vor hæderkronede Landsmand" (*den nationale komponist*), der dirigerede opførelsen af sit mest danske værk *Elverskud* (*den nationale musik*) – et værk, som ved koncerten spejlede sig i musikken fra en anden nation (den norske) (*de andre nationers anerkendelse*) og samtidig i sin tilsyneladende åbenbare danskhed tog sig "strålende ud" og medførte "en jublende Ovation" (*den nationale koncert*).

Om aftenen den 21. december 1890 døde Niels W. Gade i sit hjem i København, hvilket ligeledes gav anledning til en storartet hyldest af denne nationale komponist og hans værk, og i dagene herefter domineredes aviser og tidsskrifter af biografier, digte og nekrologer, som alle hædrede Gade og understregede hans musiks store nationale betydning.<sup>294</sup> Tre dage efter Niels W. Gades død bragte *Berlingske Tidende* således en

---

<sup>293</sup> *Nationaltidende* 9.6.1888.

<sup>294</sup> Eksempelvis i *Berlingske Tidende* 22.12.1890, *Nationaltidende* 22.12.1890, *København* 23.12.1890, *Politiken* 22.12.1890 samt *Aftenbladet* 22.12.1890.

hyldest til "Vor hæderkronede Landsmand", som bl.a. indbefattede et digt af Johannes Friis, der i uddrag lød som følger:

I Tonernes fine og kunstfulde Spind  
Du væved de skjønneste Billeder ind.

De billeder kjendes i fremmed Land;  
Der nævnes med Hæder den danske Mand.

Men her var dit Hjem. Og af Hjemmets Grund,  
Du hentede frem dine rige Fund.

En Mester Du var, og en Mesterens Tolk:  
I Kunstens Tempel Du førte dit Folk.<sup>295</sup>

Det var her tydeligvis opfattelsen, at komponisten gennem sin kunst kunne videreformidle sit genis særlige indsigt i folkets ånd og tone (hentet af "Hjemmets Grund") til resten af nationen. Kunstneren synes altså at have en særlig privilegeret adgang til nationens sjæl, hvori han kunne hente inspiration. Men samtidig virkede han også som en bevidstgører, der kunne føre "sit Folk" ind i "Kunstens Tempel." På samme måde som i forbindelse med den finske Sibelius-reception tegnes altså her konturerne af et dialektisk forhold mellem nationen og kunstneren, hvori nationen virker som en kilde til inspiration for kunstneren, der til gengæld gennem sin kunst medvirker i en forædling og bevidstgørelse af folket og nationen. Samtidig ser man i dette digt endnu engang, hvordan udlandets kendskab til og anerkendelse af Gades musik optræder som et meget fremtrædende tema. Det er tydeligvis vigtigt at understrege, hvordan Gades musik er kendt i udlandet, og når dette samtidig betyder hæder til den "danske Mand", henvises der sandsynligvis i første omgang selvfølgelig til Gade, men i anden omgang kan formuleringen også være ensbetydende med alle danske mænd eller det danske folk. Der udtrykkes altså på samme måde som i den finske Sibelius-reception en overbevisning om musikkens og komponisten Gades store betydning for den vigtige opgave det er, at den danske nation opnår de andre nationers anerkendelse.

Hundredeårsdagen for Niels W. Gades fødsel den 22. februar 1917 blev på samme måde som Sibelius' 50-årsdag i 1915 fejret som en sand national festdag. Flagene gik til tops over det meste af København, der blev afholdt en række mindekoncerter, og der blev lagt krans med røde og hvide bånd både ved Gades sarkofag i Holmens Kirke og ved den statue af ham, som på dette tidspunkt stod på Sct. Annæ Plads i København. Også avisernes spalter bugnede af begejstrede koncertanmeldelser og hyldestartikler, og samtidigt blev der udgivet hele to biografier; henholdsvis Charles Kjerulfs *Niels W Gade. Til Belysning af hans Liv og Kunst* samt William Behrends *Niels W Gade*. Således påpegede *Aftenbladet*, hvordan Gade havde været "saa ægte dansk, at hver Strofe i hans

---

<sup>295</sup> *Berlingske Tidende* 24.12.1890.

Musik syntes født af danske Enge og en blaa Himmel drivende Sommerskyer, af dansk Land og danske Følelser."<sup>296</sup> Tydeligst kommer denne sammenhæng dog til udtryk hos musikkritikeren Charles Kjerulf, som både var forfatter til en af de to Gadebiografier og som *Politikens* faste musikkritiker ophavsmand til en kronik om Gade den 22. februar 1917. Kjerulfs omtale af Gade og hans kunst havde et klart nationalt sigte. Om Gades musik skrev han således i *Politiken*:

Dette er Toner af vore Toner, som vel nok kan høres udenfor vore Grænser, men alligevel ingen Steder vil høres og forstaaes som dér, hvor de fødtes og skød op af Mulden.<sup>297</sup>

Gades produktion var altså ifølge Kjerulf karakteriseret ved dens nationale oprindelse – hans musik sprang af den danske muld, og det er "vore" toner, vi her hører. Som dansker vil man derfor ifølge Kjerulf automatisk qua sin nationalitet have en særlig forståelse af denne musik. Og ud af Gades samlede produktion var det endnu engang *Elverskud*, som fremhævedes. Kjerulf påpegede således, hvordan dette værks indledning burde være nok til, at *ikke en dansk med Øre for Musik er i Tvivl om, hvad det er for en Slags Historie, der følger ovenpaa*.<sup>298</sup> Igen synes det nationale imperativ virksomt: Den rette nationale forståelse af musikken burde for en dansker være umiddelbar og intuitiv. Temaet omkring den nationale komponist var også fremherskende hos Kjerulf, idet han eksempelvis angav, at Gade var *saa velsignet dansk i allerbedste Forstand*.<sup>299</sup> På trods heraf er Kjerulf (primært i biografien) kritisk over for Gade som kunstner, og dette skyldes, at Gade ifølge Kjerulf på et tidspunkt i sin karriere forlod den nationale linje. Tilsyneladende endte Gades kunstneriske udvikling i kunstnerens egen bevidsthed "med ligefrem Nihilisme, ja, en formelig Opsigen det "nationale" Huldskab og Troskab."<sup>300</sup> Men på trods af, at Gade i slutningen af sin karriere tilsyneladende ønskede at løsrive sig fra det nationale indflydelse på hans musik, så kunne han ikke fuldbyrde dette – han "vedblev at være dansk i langt højere Grad end han selv vidste af."<sup>301</sup> Vurderingen af Gades uforanderlige danskhed modsvarer en kulturnational opfattelse af nationalitet som medfødt og uudslættelig. Selv en kunstner som Gade kan altså tilsyneladende ikke løbe fra sin nationalitet, der uophørligt ville sætte sit aftryk på alle dele af hans kunstneriske produktion.

Som så mange andre musikkritikere lægger Kjerulf tillige stor vægt på de andre nationers anerkendelse – på, hvordan Gades "store Berømmelsens Lys [har kastet] sine Straaler langt udenfor vort lille Lands Grænser"<sup>302</sup>, og at han var den eneste virkelige hørte og

---

<sup>296</sup> *Aftenbladet* 22.2.1917.

<sup>297</sup> *Politiken* 22.2.1917.

<sup>298</sup> Kjerulf (1917): 212.

<sup>299</sup> *Ibid*: 283.

<sup>300</sup> *Ibid*: 238.

<sup>301</sup> *Ibid*: 271

<sup>302</sup> *Ibid*: 70.

forstaaede Talsmand, vort lille Lands Musik har haft og har derude."<sup>303</sup> Kjerulf viede endvidere både i kronikken og i sin Gade-biografi megen plads til at behandle Gades forhold til Tyskland. I forbindelse med Gades hjemvenden i 1848 skrev han i biografien, at "[v]i ved alle, at Gade valgte den lille Laage. Og det skylder alle Danske ham Tak for, det skal regnes ham til uvisnelig Ære i hans Fædreland."<sup>304</sup> Kjerulf var dog opmærksom på, at Gades hjemvenden ikke skyldtes krigen, men at han længe havde haft planer om på dette tidspunkt at bosætte sig i København. Af den grund "bliver Gades Lavrbær jo ikke færre, hans Ære ikke mindre – tværtimod." Det viste i stedet "at hans Kærlighed til Danmark altid har været sjælden sand og ægte."<sup>305</sup>

## Finsk og dansk musikkritik i et komparativt perspektiv

Analysen af forholdet mellem musik og national identitet i Danmark har vist, at de samme fire temaer eller diskurser, som gjorde sig gældende i forbindelse med den finske Sibelius-reception, også var virksomme i en dansk kontekst. I den danske såvel som den finske musikkritik benyttedes endvidere både det nationale imperativ og deiktiske markører, og, som det gjorde sig gældende i forbindelse med Sibelius' musik, understregedes også i Danmark det nærmest dialektiske forhold mellem kunstneren og nationen, fx idet Gade ifølge digtet af Joh. Friis i *Berlingske Tidende* henter sin inspiration i *Hjemmets Grund* og til gengæld fører folket ind i *Kunstens Tempel*.<sup>306</sup> På samme måde som i Finland finder man også i Danmark, at betragtningerne, vedrørende hvad der er så særligt dansk ved musikken, er meget tvetydige, og det gør den nationale tolkning af musikken meget fleksibel og inklusiv. I Danmark såvel som i Finland præges musikkritikken således af nogle meget diffuse betragtninger omkring, hvordan henholdsvis Gades og Sibelius' musik afspejlede folkekarakteren og den nationale historie og natur. I Danmark antydedes ofte noget med bøgeskovens og de lyse enges<sup>307</sup>, folkevisens<sup>308</sup> eller Gades lyse danske sinds<sup>309</sup> betydning for musikken, mens fx komponisten Fini Henriques påpegede, hvordan Gades musik "springer lige ud af os selv, af vor danske Natur og den danske Natur."<sup>310</sup> I den finske musikkritik fokuserede man fx på runosang og *Kalevala*, på de tusind søer, de dybe skove og den i finnerne iboende melankoli, men en præcis definition af netop hvilke nationale karakteristika, som afspejlede sig i musikken, synes ikke umiddelbart at være givet. Som før nævnt kan man

---

<sup>303</sup> *Politiken* 22.2.1917 samt Kjerulf (1917): 316.

<sup>304</sup> Kjerulf (1917): 164.

<sup>305</sup> Kjerulf (1917): 169.

<sup>306</sup> *Berlingske Tidende* 24.12.1890.

<sup>307</sup> Fx Kjerulf (1917): 95, 132.

<sup>308</sup> Fx *Berlingske Tidende* 9.6.1888.

<sup>309</sup> Fx *Nationaltidende* 9.6.1888 eller Kjerulf (1917): 57.

<sup>310</sup> Henriques (1917): 39.

definere national identitet som følelsen af at tilhøre nationen som et forestillet fællesskab, men i min optik må nationen udgøres af lige så mange forestillede fællesskaber, som der er individer i nationen: Det nationale fællesskab, som en person forestiller sig, behøver jo ikke at være identisk med det, som andre personer forestiller sig. Men da musikken blev tilskrevet så mange og så generelle nationale karakteristika, har det efter al sandsynlighed ikke gjort så meget, om man fx som finne mest identificerede sig med *Kalevala*, de tusinde søer eller den finske melankoli: Langt de fleste må alligevel have kunnet harmonere netop deres forestillede nationale fællesskab med det billede af nationen, som de nationale komponister og deres værker ifølge musikkritikken udtrykte. Netop derfor synes musikken, som den blev fremstillet i musikkritikken i Finland og Danmark, at have fungeret som et fremragende nationalt symbol, idet det var inklusivt og fleksibelt og levned rum for en individuel national fortolkning.

I den danske såvel som i den finske musikkritik var man særdeles opmærksom på den anerkendelse, som den store nationale komponist høstede i udlandet – i de andre nationer. Men i forbindelse med de andre nationers anerkendelse var der dog i en dansk kontekst andre emner på spil end i en finsk. Dette ses især i relation til Tyskland. I Danmark herskede der åbenbare uoverensstemmelser i musikkritikken mellem på den ene side ideen om den nationale komponist, ifølge hvilken det var vigtigt at understrege, hvordan Gade efter 1848 var vendt hjem til sit fædreland efter flere års ophold i Leipzig, og på den anden side ideen om de andre nationers anerkendelse, i forbindelse med hvilken man stadig higede efter den store tyske kulturnations anerkendelse af denne danske nationale komponist. I indkredsningen af dette dilemma ramte Kjerulf hovedet på sømmet, idet han retorisk spurgte: "Gade som dansk stor Komponist ude – eller som stor dansk Komponist hjemme? ... Hvem drister sig til at udmaale den virkelige største Værdi for dansk Tonekunst af disse to Alternativer?"<sup>311</sup> De fleste musikkritikere, som fx Robert Henriques og Behrend, forsøgte tydeligvis at balancere på en knivsæg mellem de to diskurser<sup>312</sup>, mens Kjerulf, i sin bestræbelse på at skrive i overensstemmelse med dem begge, demonstrerede en bemærkelsesværdig inkonsekvens, idet han som nævnt påpegede, at kun danskere virkeligt forstod Gades musik<sup>313</sup>, men samtidig understregede, at Gade var "vores" eneste rigtigt forståede talsmand "derude".<sup>314</sup>

I den finske musikkritik synes forholdet mellem netop disse to ideer at have været mere uproblematisk. Dette hænger sandsynligvis sammen med, at den eksterne fjende (russerne), som den nationale komponist ifølge musikkritikken i større eller mindre grad forsøgte at frigøre nationen fra, i modsætning til i Danmark ikke samtidig var identisk med den eller de nationer, hvori man ønskede anerkendelse.<sup>315</sup>

---

<sup>311</sup> Kjerulf (1917): 171.

<sup>312</sup> Henriques (1891) samt Behrend (1917).

<sup>313</sup> *Politiken* 22.2.1917.

<sup>314</sup> Kjerulf (1917) 316.

<sup>315</sup> Karl Flodin signalerede, hvilke nationer man ønskede anerkendelse i, idet han understregede, hvordan Sibelius' musik efter koncertturnéen til Paris i 1900 nu var "blifvit hörda såväl i Skandinavien som i Tyskland och Frankrike." (Flodin (1901): 3-4).

I Danmark synes man også at ane visse interne modsætninger i musikkritikken i det billede, der tegnes af folket og nationen; eksempelvis i forbindelse med Musikfesten i 1888. Skribenten ved *Nationaltidende* var således meget højtidelig i sin beskrivelse af forløbet af den første store koncert: Det nationale højdepunkt opstod i hans optik, da publikum rejste sig i forbindelse med kongesangen.<sup>316</sup> I modsætning hertil synes især *Politiken* at understrege et mere folkeligt element. Der rapporteres fra den hyggelige fællesspisning i pausen og med et humoristisk glimt i øjet omtales, hvordan cellisterne, der ikke rejste sig under kongesangen, var lovligt undskyldt.<sup>317</sup> I forbindelse med musikfesten er det vigtigt at holde sig for øje, at den løb af stablen under provisorietiden og lige oven på de politiske kampår (1884-87)<sup>318</sup> – en periode i Danmarkshistorien, som var præget af et højspændt politisk klima. Betragter man i forlængelse heraf henholdsvis *Politiken* og *Nationaltidende* kan forskellen i disse avisers fremstilling af musikfestens første koncert bunde i, at *Nationaltidende* var tilknyttet *Højre* og meget royalistisk, mens *Politiken* på dette tidspunkt var tilknyttet *Venstres* radikale "europæiske" fløj.<sup>319</sup> Derfor kan det tænkes, at det billede af nationen, som *Nationaltidende* ønskede skulle komme frem ved musikfesten, var mere formelt, royalistisk og højtideligt end den mere folkelige nation, som *Politiken* identificerede. Modsætningerne var dog ikke større end, at Charles Kjerulf, som også i 1888 var *Politikens* faste musikkritiker, i 1917 dedikerede sin Gadebiografi til Angul Hammerich – *Nationaltidendes* musikkritiker.

Parallelt hermed afspejledes i den finske musikkritik (og ifølge Huttunen (1997) i finsk musikhistorieskrivning) visse interne nationale modsætninger – i dette tilfælde mellem de finsksindede (fx Kajanus) og svensksindede (fx Furuhjelm). På den måde afspejledes den samfundsmæssige kontekst, som musikkritikken var indlejret i.

## Statsnationer og nationsstater

En del af baggrunden for konferencen "Musikk og nasjonalisme i Norden 1700-2000" skal findes i et ønske om at belyse eventuelle forskelle på sammenhængen mellem musik og nationalisme i henholdsvis nationsstater og statsnationer. Kort fortalt udgøres statsnationer af de nationer, hvor statsdannelsen skete før nationalismens gennembrud, mens der i nationsstater dannedes en national identitet før en egentlig uafhængig stat. Dette drejer sig selvfølgelig om nærmest weberske idealtyper, men i Norden forholder det sig i princippet sådan, at Danmark og Sverige bedst kan beskrives som gamle statsnationer, mens både den norske og den finske nation voksede frem på baggrund af nationale bevægelser, der var virksomme før en egentlig statsdannelse fandt sted. Blandt andet derfor er det interessant at se på, om der er forskel på den måde, hvorpå den kulturelle nationalisme kom til udtryk inden for musikkritikken i en statsnation som

---

<sup>316</sup> *Nationaltidende* 5.6.1888.

<sup>317</sup> *Politiken* 5.6.1888.

<sup>318</sup> Rerup (1989): 173.

<sup>319</sup> Søllinge (1989): 162-164, 171-172 samt Rerup (1989): 176.

Danmark, hvor der allerede eksisterede en forholdsvis stærk statshistorie, da den nationale identitetsdannelsesproces påbegyndte, og i en nationsstat som Finland, der manglede en selvstændig politisk historie fra før 1809, hvor storhertugdømmet blev en realitet, men kun som en overordnet ramme, der efterfølgende skulle udfyldes.

I denne forbindelse er det karakteristisk, at musikken i Finland på mange måder fremstilles som essensen af nationens sjæl. I den finske nationale identitet, som den kommer til udtryk i den finske musikkritik, er *ursprunget til alting sången*, som Flodin påpegede det i "Musiken i Finland." I Danmark blev der ikke på samme måde talt om musikken som nationens kerne – den var i højere grad til for at illustrere og hylde en allerede eksisterende nation og endvidere i høj grad knyttet til en officiel (stats-)nationalisme centreret omkring kongehuset. Det kunne altså tyde på, at den kulturelle nationalisme, som den kom til udtryk i musikkritikken i nationsstaten Finland i høj grad medvirkede i selve den grundlæggende nationsopbygning, mens den kulturelle nationalisme, der kom til udtryk i musikkritikkens reception af Niels W. Gade og hans musik, derimod i højere grad bidrog til at illustrere og cementere en allerede eksisterende nation og den nationale identitet.

Endvidere er det interessant, at Sibelius betydning for den finske nationale identitet tilsyneladende har vist sig betydeligt mere holdbar end Gades betydning for den tilsvarende danske. Dette kan selvfølgelig hænge sammen med de to komponisters musikalske kvaliteter. Alligevel er det dog påfaldende, at mens statuen af Niels W. Gade er blevet forvist fra sin fremtrædende plads på Sct. Annæ Plads i København, og det i dag er de færreste danskere, som kender til Niels W. Gade og hans musik, så har Sibelius tydeligvis stadig stor betydning – både for finsk musikliv og finsk national identitet – fx som nationen præsenterer sig selv som værter for Eurovision Song Contest eller i forbindelse med konferencen om musik og nationalisme i Norden, hvor alle indlæg om finsk musik og nationalisme i et eller andet omfang forholdt sig til Sibelius og hans betydning – selv Terhi Skaniakos' indlæg "'Fenno-rock" and national identity in the early 1980s". At også den anden nordiske nationsstat Norge har en tilsvarende betydelig figur i Grieg, men statsnationen Sverige ikke synes at have en komponist, som samtidigt er etableret som et betydende national ikon, gør ikke dette perspektiv med statsnationer og nationsstater mindre interessant.

## Konklusion

Formålet har været at vise, hvordan primært finske og sekundært danske musikkritikere tegnede et billede af nationen gennem receptionen af Jean Sibelius og Niels W. Gade. Fælles for de to landes musikkritikere var, at de primært bibragte musikken en national identitet via fire temaer eller diskurser: For det første om den nationale koncert, for det andet om den nationale musik, for det tredje om den nationale komponist og for det fjerde om de andre nationers anerkendelse af den nationale musik og komponisten bag. De fire diskurser synes i høj grad at være et produkt af en kulturel nationalisme blandt musikkritikerne. Således fremhæves musikoplevelsen i forbindelse med den nationale koncert som en konsekvens af det nationale tilhørsforhold, mens musikkens nationale karakteristika fremstilles som et resultat af en unik historie, en særlig kultur og en



karakteristisk natur – netop de tre dimensioner, som i en kulturnational optik karakteriserer nationen. Ideen eller diskursen om den nationale komponist udspringer endvidere tilsyneladende af en karakteristisk kulturnational opfattelse af et dialektisk forhold mellem nationen og kunstneren, mens der gennem det store fokus på de andre nationers anerkendelse tegnes et typisk kulturnationalt billede af alle verdens nationer som autonome og indadtil homogene enheder, der opnår identitet ved at spejle sig i hinanden. Samtidigt afspejlede musikkritikken også nationens interne og eksterne konflikter både i Danmark og Finland.

I musikkritikkens reception af henholdsvis Jean Sibelius og Niels W. Gade synes der altså at være sket en "oversættelse" af musikkens og komponistens nationale betydning, og netop i denne "oversættelse" synes en begrebsløs kunstart som musik at opvise en særlig fleksibilitet i hænderne på musikkritikerne. Idet en bestemt tolkning ikke altid var givet, var det således nødvendigt, men også i høj grad muligt, gennem musikkritikken at italesætte musikken og komponisternes nationale betydning. I andre kunstarter som fx billedkunst og litteratur vil der hurtigt tegne sig et billede af nationen ud fra et bestemt perspektiv, som måske ikke så let lader sig forrykke og derved kan virke ekskluderende, idet det ikke er givet, at alle i nationen har præcist den samme forestilling om nationen. Derimod var musikkritikernes beskrivelser af musikkens nationale indhold ofte så generelle og diffuse, at kun meget få kan have følt sig ekskluderet fra dette nationale fællesskab. Musikkens betydning for opbygningen af den nationale identitet bør derfor ikke undervurderes. Musik og koncertoplevelsen bidrog sammen med foramtaler og anmeldelser til at skabe et billede af det forestillede nationale fællesskab, og i hænderne på musikkritikerne udgjorde musikken (og komponisten bag) et fremragende nationalt symbol, som var inklusivt og fleksibelt, som levede rum for individuel national tolkning og som med fordel kunne anvendes til at opnå anerkendelse i andre nationer. På den måde synes musikkritikken i slutningen af det 19. og begyndelsen af det 20. århundrede både i Finland og Danmark at have medvirket til at indkredse nationen som et forestillet fællesskab, og derved skabe grobund for den nationale identitetsdannelse. Måske kan man derfor spørge sig selv, om det ikke i lige så høj grad var i musikkritikken som i selve musikken, at man for at bruge Flodins ord *möter fosterlandet själft*.

## Litteraturliste

- Anderson, Benedict (1991). *Imagined Communities*, 2. udgave, London.
- Anderson, Otto (1915). "Jean Sibelius. En konturteckning", *Tidning för musik, Sibelius-nummer I*, nr. 14-15: 165-174.
- Antokoletz, Elliot (2001). "The musical language of the Fourth Symphony". Fra Jackson m.fl. (red.) (2001).
- Behrend, William (1917). *Niels W. Gade*, København.
- Billig, Michael (1995). *Banal Nationalism*, London.
- Dahlhaus, Carl (1980a). *Between Romanticism and Modernism. Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century*, London.
- Dahlhaus, Carl (1980b). "Nationalism and Music". Dahlhaus, Carl (1980a).
- Flodin, Karl (1901). "Jean Sibelius, en finsk tondiktare". *Euterpe. Veckotidskrift för Musik, Teater och Skönliteratur*, nr. 52: 3-6.
- Flodin, Karl (1902). "Jean Sibelius", *Norden*: 123-130.
- Flodin, Karl (1903-1904). "Die Erweckung des Nationalen Tones in der Finnischen Musik". *Die Musik*, nr. 4: 287-289.
- Flodin, Karl (1905). "Jean Sibelius, fosterlandets tonsättare". *Finsk Musikrevy*, nr 1-2: 426.
- Furuhjelm, Erik (1916). *Jean Sibelius*, Borgå.
- Grimley, Daniel M (red.) (2004). *The Cambridge Companion to Sibelius*, Cambridge.
- Harbsmeier, Michael (1986). Danmark: Nation, kultur og køn. *Stofskifte*, nr. 13.
- Henriques, Fini (1917). Niels W. Gade ved Hundreårsfesten, *Musik. Tidsskrift for tonekunst*, nr. 4:39.
- Henriques, Robert (1891). *Niels W. Gade*, København.
- Högnäs, Sten (1995): *Kustens och skogarnas folk: om synen på svenskt och finskt lynne*. Stockholm: Atlantis.
- Hutchinson, John (1987). *The dynamics of cultural nationalism: the Gaelic revival and the creation of the Irish nation state*, London.

- Huttunen, Matti (1997). "Nationalistic and Non-Nationalistic Views of Sibelius in 20<sup>th</sup>-century Finnish Music History Writing". Mäkelä (red.) (1997).
- Huttunen, Matti (1998). "How Sibelius Became a Classic in Finland". Murtomäki m.fl. (red.) (1998).
- Huttunen, Matti (2004). "The national composer and the idea of Finnishness: Sibelius and the formation of Finnish musical style". Grimley (red.) (2004).
- Jackson, Timothy L. og Veijo Murtomäki (red.) (2001). *Sibelius Studies*, Cambridge University Press.
- Kjerulf, Charles (1917). *Niels W. Gade. Til belysning af hans liv og kunst*, Kjøbenhavn.
- Klinge, Matti (1996). *Finlands Historia 3. Kejsartiden*. Helsingfors.
- Korhonen, Kimmo (2003). *Inventing Finnish Music. Contemporary Composers from Medieval to Modern*. Finnish Music Information Centre, Jyväskylä.
- Mäkelä, Tomi (red.) (1997). *Music and Nationalism in 20th-century Great Britain and Finland*. Hamburg: von Bockel Verlag.
- Murtomäki m.fl. (red.) (1998). *Sibelius Forum. Proceedings from The Second International Jean Sibelius Conference*. Helsinki: Sibelius Academy.
- Oramo, Ilkka, (2004). "Sub umbra Sibelii: Sibelius and his successors". Fra Grimley (red.) (2004).
- Rerup, Lorenz (1989). *Danmarks historie 6. Tiden 1864-1914*, København.
- Ringbom, Nils-Eric (1932). *Helsingfors orkesterföretag 1882-1932*, Helsingfors.
- Salmenhaara, Erkki (1998). "Jean Sibelius and the University of Helsinki". Murtomäki m.fl. (red.) (1998).
- Smeds, Kerstin (1996). *Helsingfors-Paris: Finlands utveckling till nation på världsutställningarna 1851-1900*, Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland.
- Søllinge, Jette D. og Niels Thomsen (1989). *De danske aviser 1634-1989. Bind 2 1848-1917*, Odense: Odense Universitetsforlag.
- Tarasti, Eero (2001). "An essay in post-colonial analysis: Sibelius as an icon of the Finns and others.". Jackson m.fl. (red.) (2001).
- Tawaststjerna, Erik (1991). *Jean Sibelius. Åren 1904-1914*, Keuruu.

Tawaststjerna, Erik (1992). *Jean Sibelius. Åren 1865-1893*, Keuruu.

Tawaststjerna, Erik (1994). *Jean Sibelius. Åren 1893-1904*, Keuruu.

Tawaststjerna, Erik (1996). *Jean Sibelius. Åren 1914-1919*, Keuruu.

TFM (Uden forfatter) (1915). "Tal vid Sibeliusfesten", *Tidning för musik, Sibelius nummer II*, nr. 16: 196-205.

Tommila, Päiviö og Raimo Salokangas (2000). *Tidningar för alla: den finländska pressens historia*, Göteborg: Nordicom.

Tyrväinen, Helena (1998). "Sibelius at the Paris Universal Exposition of 1900".  
Murtomäki m.fl (red.) (1998).

Väinö, Karna og Kaarina Winter (red.) (1965). *Suomen Sanomalehdistön Bibliografia 1771-1963 (Bibliografi över Finlands tidningspress 1771-1963)*, Helsinki.

Finske dagblade:

*Hufvudstadsbladet, Tammerfors Nyheter, Dagens Press, Nya Pressen, Finland, Dagligt Allehanda, Helsingfors Posten* m.fl.

Danske dagblade:

*Nationaltidende, Berlingske Tidende, København, Politiken, Aftenbladet* m.fl.

# Avslutning

## Musik og nationalisme i Norden 1700-2000

### Av Niels Kayser Nielsen

#### Opsummering av konferansens andre dag

På konferencens 2. dag var der to centrale problemstillinger, som kom i fokus, nemlig henholdsvis spørgsmålet om nationalismens relation til musikken og musikken som en "absolut" kunstart. I forhold til begge problemstillinger blev der holdt foredrag, som kastede et interessant lys over sagerne.

Henrik Sinding-Larsen tog i sit indledende foredrag tråden op fra Harald Herresthal og Glenda Goss' foredrag dagen forinden og pegede på, at de første anmeldelser af Griegs musik ikke så ham som specifikt norsk; det kom først senere, da man begyndte at operere med særlige krav til national musik. Herunder også nordisk musik og forventningerne til, at den skulle være i mol og endda gerne i a-mol. Sinding-Larsen betonedede i den forbindelse vigtigheden af at se på musikreceptionens aktører: hvem deltog? Hvad kommunikerede man om? Og hvad kommunikerede man med; i argumentativ henseende? Disse generelle spørgsmål fik på frugtbar vis nærmest metodisk model-karakter.

Det var i den sammenhæng interessant at iagttage, hvorledes Stine Isaksen i sit foredrag også forholdt sig til disse spørgsmål og til Glenda Goss' forskning. Hun betonedede vigtigheden af den nationale påkaldelse og gjorde dermed gældende, at der ikke findes en national musik an sich, men at en sådan kræver udråbelse og anerkendelse; dels på hjemmehavne, dels internationalt. I den forbindelse knyttede hun i teoretisk henseende an til Carl Dahlhaus' ideer om, at hvad der tæller som værende enten nationalt eller ikke-nationalt beror i første omgang på den kollektive meningsdannelse og først i anden række på melodisk og rytmisk substans.

Disse sidste elementer var i høj grad i fokus hos Karin Eriksson, men her ikke i national henseende. Tværtimod betonedede hun, hvorledes de regionale og "landskapliga" musikalske dialekter i Sverige i så udpræget grad i løbet af 1900-årene blev mere og mere fremhævet på bekostning af den nationale spillemandsmusik. Særegenhederne forsvandt ikke, men kom især til udtryk i "låttyper" og ikke så meget i form af et fællesnationalt repertoire. Polska og gånglåt var ikke så hyppigt forekommende i Syd- og Vestsverige som i fx Dalarna og Hälsingland. Om et overgribende nationalt hegemoni kunne man således ikke tale i Sverige.

Netop kampen om hegemoni og nationalisme tog Linda Maria Koldau op til behandling med særligt henblik på den dansk-tyske konflikt i Slesvig-Holstens grænseland i 1800-årene, hvor der udspillede sig en slags mimetisk krig mellem dansk og tysk. Også

Koldaus foredrag, der på smukkeste vis blev ledsaget af hendes egen musikalske fremførelse af centrale melodier og tekster, viste, hvorledes det nationale aspekt kunne fremhæves ved (u)passende lejligheder og forbandt sig dermed afrundende til en række af de øvrige foredrag ved konferencen.

Tilsammen viste de fire foredrag og et par stykker fra konferencens første dag, at tiden nu er inde, hvor man er begyndt at forholde sig kritisk nuancerende til de alt for betontunge marxistiske konstruktionsteorier vedrørende nationalismen. I stedet for ideologikritiske og normative behandlinger af nationalismen, som man har set det hos folk som Eric Hobsbawm, Ernest Gellner og Benedict Andersson, der anskuer nationalismen som en forførelsesmekanisme og elitær massemanipulerende instans, skelner man i øget omfang mellem national identitet og nationalisme. På samme måde er man i stigende grad begyndt at undersøge de historiske processer og de specifikke aktører, som ved særlige lejligheder og under særlige omstændigheder har luftet og påberåbt sig nationale ideer.

Nationalismen er ikke en virkningsfaktor i sig selv, men en størrelse der påberåbes ad hoc. Med de Certeaus begreber strategi og taktik kan man sige, at én ting er, hvorledes magthavere, kongehus, førende akademikere og politikere har højtideligholdt den strategiske nationalismes indretninger og institutioner; noget andet er, hvorledes samfundet og enkeltindivider – taktisk bestemt, dvs. mere afslappet og pragmatisk – har forholdt sig hertil. Man har nok haft kendskab til den nationale retorik, men har i øvrigt haft en jordbunden og ”realpolitisk” holdning til den. Slesvig-holstenerne har ikke til stadighed tænkt i hverken danske eller tyske baner, hvor de gik og stod, men har haft andet og mere vigtigt at tage sig til i dagligdagen. Tilsvarende har de svenske spillemænd utvivlsomt kendt til den ”store” spillemandsarv fra Skansen, Anders Zorn og Nils Andersson, men dette har ikke forhindret dem i at lave ”buskspil” ved de lokale spillemandsstævner. Som Glenda Goss formulerede det på konferencens første dag, var der før 1890 ikke nogen garanti for, at Sebelius blev ”hørt på finsk”. Finskheden i musikken som sådan drejede sig snarere om et dobbelttryk fra henholdsvis Sverige og Rusland og kunne som sådan blive påkaldt og derefter – i permanent alarmberedskab – være parat til at udøve nationalt tjenestearbejde.

Modsat essentialisternes tro på en ”evig” og uforanderlig nationalisme siden Arilds tid og modsat konstruktivismens tro på en én gang for alle konstrueret, etableret og fast national kerne og retorik, påpeger nationalismeforskningen af i dag, at nationalismen bliver aktualiseret, når den har relevans for eller kan sættes i forbindelse med folks liv. Det er derfor forkert at se nationalisme som en udelukkende rationel og målrettet politisk strategi. Det er tilsvarende også formålsløst at søge efter én storlået teori, der kortlægger nationalismens væsen, ligesom det er vildledende at tænke sig én enestående løsning på nationale konflikter. Nationalismen kan ikke tingsliggøres som en selvstændig kraft, men må ses som et sæt af idiomer, praksisser og retoriske ”possibilismer”, som kan bringes til at virke i samklang med andre politiske og kulturelle muligheder.

Frem for at deltage i en generel, teoretisk svævende debat om nationalisme med fokus på den statssøgende, nationsfremmende nationalisme viste de fire foredrag direkte og indirekte, at det er mere frugtbart at lægge sig efter undersøgelser af nationalismen som et felt med forskellige, divergerende og konkurrerende aktører med adskilte positioner eller

standpunkter, der indtages af forskellige politiske organisationer, partier, bevægelser eller personligheder, som hver især gør krav på at repræsentere det nationale. Man kunne måske betegne det som en kontingent konstruktivisme.

Samtidig må der tages hensyn til det nationale rammeværk i form af institutioner, fora, offentligheder, infrastrukturer etc., der med den svenske historiker Torkel Janssons ord kan betegnes som nationalisme an sich. Herved sigtes der til de stats- og samfundsinkluderende instanser, der – uden at der står skrevet nationalisme over portalen – alligevel er nationsfremmende; uden at være konstruerede som bevidste nationsstrategier, som de marxistiske nationalismeteorikere har udlagt det. Eksempelvis er et frimærke del af en sådan nationalisme an sich; også uden et billede af Gustav Vasa, Selma Lagerlöf eller Senatshuset i Helsingfors.

Tilsvarende giver det ikke mening at operere med en alt for robust forestilling om, at musikken betyder dette og hint. Vi kan tage Sjostakovitj som eksempel.

28. januar 1936 udkom der i Pravda en artikel med overskriften "Kaos i stedet for musik". Årsagen var den, at Stalin med følge et par dage forinden for en gangs skyld havde vovet sig uden for Kreml og været i operaen, hvor de overværede en opførelse af Sjostakovitjs anden opera *Lady Macbeth fra Mtsensk*. Den vakte ikke genklang. Stalin kunne ikke lide den. Havde det været i den anden af Europas to største diktaturstater, ville den være blevet betegnet som "entartet". Nu gjaldt anklagen "formalisme", som det så ofte var tilfældet i Den store Terrors tid i Sovjetunionen i årene 1935-38. Sjostakovitj blev bange og ville efter sigende tage sit eget liv. Imidlertid kaldte Stalin ham til sig og anbefalede ham i stedet at skrive noget opbyggelig musik og i første omgang begynde at indsamle folkesange. Vi befinder os ikke kun i terrorismens tidsalder, men også midt i den sovjetiske nationalismedyrkelse, der slog igennem midt i 1930'erne, hvor der blev slået til lyd for enheden mellem sovjetiske og russiske egenskaber. Den nationale selvforståelse blev mere Moskva-centreret og stadig mere infamt utålsom overfor afvigelser, samtidig med at den blev populistisk national-romatiserende.

Velvidende at risikoen for at blive sendt til Gulag eller blive slået ihjel var til stede, måtte Sjostakovitj krumme ryg og gøre afbigt. Resultatet blev hans femte symfoni, komponeret mellem april og juli 1937, der fik undertitlen "en sovjetkunstners praktisk, kreative svar på berettiget kritik". Den er da også langt mindre "langhåret" end hans foregående "vilde" værker og synes sammen med hans patriotiske kantater, hans krigssymfonier og musikken til en række heroiske film at være et tegn på, at han rettede ind. Imidlertid har man også gjort gældende, at Sjostakovitj talte med to tunger. End ikke hans femte symfoni er vistnok helt éntydig. Nok er der færre dissonanser og en klarere formplan, men den gamle satiriker og ironiker lader sig dog - tilsyneladende – fortsat høre. Én ting er undertitlen, noget andet selve musikkens polysemiske og "possibilistiske" karakter. Førstesatsens gennemføringsdel, der begynder hvor klaveret sætter ind, kendetegnes af både marchrytmer i blæseinstrumenterne og en bestandig tempoforcing.

Samtiden "aflæste" symfonien enten som en slags selvbiografisk udviklingsroman, hvor hovedpersonen/komponisten efter alskens trængsler kommer til mandig ro og afklaring i fjerdesatsen, eller som udtryk for et enigt folks kampberedthed, medens senere tider har

gjort gældende, at det drejer sig om et grotesk amokløb, der enten kan henvise til terroren og angsten i slutningen af 1930'erne eller til folkets nødskrig. Selv sagde komponisten ingenting ved denne lejlighed - men lod musikken tale. Senere tilkendegav han, at han havde lyst til at løbe skrigende væk, når folk udlæggende mente at kunne høre en sovjetisk embedsmand i en obo og den røde hær i orkestrets messingblæsere.

Hermed har vi nærmet os problemet om, hvorvidt musikken betyder noget i sig selv, eller om den er afhængig af "hjælp udefra", nemlig ord og tekst. Imidlertid er vi ikke kommet problemets løsning meget nærmere. Sjostakovitj kunne jo med sin undertitel – enten i ren selvopholdelsesdrift eller med morbide ironi – have valgt at lade magthaverne trække rundt ved næsen i manegen, for at få lov at skrive den musik, han fandt "rigtig"; uden at skele til andet end musikkens egetliv. - Altså må vi gå et skridt videre.

At Sjostakovitj næppe var en æstetisk og verdensfjern esoteriker, der kun helligede sig musik og en bajadsrolle som "gadedreng", har vi andre vidnesbyrd om. Fra hans egen hånd. Her tænkes på hans "jødiske" musik. Ganske vist synes der også her af taktiske årsager at være blevet foretaget skyldig reverens til den hegemoniske overmagt, men en klar og éntydigt kritisk stillingtagen til antisemitismen i Sovjetunionen kan næppe betvivles. Kort efter Stalins sidste udbrud heraf i årene før hans død - det første var Den store Terror, som især ramte fremtrædende jøder - hvor han anklagede en række jødiske medicinere for at efterstræbe hans liv, komponerede Sjostakovitj som nr. 11 af sine jødiske sange et værk, der indeholder ordene: "Vore sønner er blevet læger! En stjerne lyser over vores hoveder". Teksten efterlader ikke tvivl om referencen til både nazismen og stalinismens jødeforfølgelser. Teksten er skrevet i 1948, hvor ingen kunne drømme om nye jødeforfølgelser, men Sjostakovitj valgte at tage den med, da værket blev uropført i 1955. En tøsedreng var han aldrig.

Sjostakovitj var ikke "uskyldig" og naiv. Men kan man høre på hans musik, at den var "jødisk"? Ikke når man sammenligner med fx Ernest Bloch og Max Bruchs *Kol Nidrei*. I hans jødiske sange er der ingen "klezmer-sound", dvs. referencer til, hvordan jødisk musik skal lyde, når den er "rigtig" jødisk. Her er ikke klicheer som en frygisk, opadgående skala med en stor tert. Vi gentager spørgsmålet: kan musikken noget i sig selv, eller behøver den ord, tekst og betydningstildeling? Men nu med den tilføjelse, at problemet snarere drejer sig om, hvorvidt vi er vant til at høre noget som særligt "jødisk", "norsk" eller "russisk" - eller om det blot drejer sig om fysiske processer affødt af brugen af musikinstrumenter. Man kan sige, at problemstillingen er, at vore forventninger er større end musikkens egetliv og spiller den et puds. Det sker af den grund, at musikken i sig selv ikke har betydning, men nok mening.

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 påkaldes ved givne lejligheder og under givne omstændigheder. Det er fx i kraft af nominalisering som værende "national" samt efterfølgende celebration og anerkendelse – ikke mindst i udlandet, som Stine Isaksen påpegede i sit foredrag - at musikken fremtræder som "national", og vore øren bliver stemte i national retning. Taruskin slår – i inspiration fra såvel Gadamer som Bakhtin - til lyd for musikkens dialogiske karakter og gør gældende, at musikkens åbne karakter muliggør forskellige "læs-



ninger” af den til bestemte tider og ved bestemte lejligheder. I tilfældet Sjostakovitj vil han hverken være med i koret, der hylder ham som ”dissident”, eller være med blandt dem, der har anset, at han uden videre gjorde knæfald for Stalin og Sjdanov. I sig selv har musik ikke nogen mening. Den er i første omgang ”absolut” som Richard Wagner vistnok som den første kaldte den. Men den bliver tilskrevet mening og national værdi. Kontekstualiseringen i form af enten reception eller andre former for nationale nominaliseringer er en yderst central del af denne værditilskrivning, fremgik det af flere af konferencens foredrag på både første og anden dag.

Én gang tilskrevet institutionaliseret værdi møder vi musikken med et vis ”stemthed”, hvor vi forventer at finsk, norsk og svensk musik lyder på en bestemt måde. På den måde bliver der let tale om selvopfyldende profetier, hvor der – på kontingent vis – etableres nationale stilarter. Blot er de ikke bevidst producerede eller konstruerede som sådanne, men netop kontingente.

Med understregningen heraf banede konferencens foredrag nye veje, der må kunne inspirere til ny forskning på området – også derved at populærmusikken ikke blev anskuet som stående i et modsætningsforhold til klassisk musik. Dette var måske, overordnet set, konferencens største nyskabelse, sammen med en konstatering af, at der ikke – som de marxistiske konstruktivister ellers regnede med - er udsigt til svækkelse af nationalismen og det nationale særpræg i musikken. Tværtimod peger de seneste par tiårs erfaringer i retning af, at globaliseringen og internationaliseringen styrker de nationale særtræk og påkalder ønsker om forskellighed. Store politiske enheder synes at fremelske kulturel diversitet. Det skal man næppe være ked af, hvis man altså er glad for kulturel mangfoldighed.

## MUSIKK OG NASJONALISME I NORDEN 1700-2000

### Torsdag 20.09.07

- Kl. 09.00-10.00 Ankomst og registrering  
Kl. 10.00-10.10 Åpning ved dekan Arild Hovland, Avd. for allmennvitenskapelige fag
- Kl. 10.10-11.00 Harald Herresthal, professor i musikk ved Norges Musikkhøgskole:  
*Norske musikeres politiske engasjement og musikk som politisk og identitetsskapende virkemiddel i perioden 1814-1905*
- Kl. 11.00-11.40 Glenda Goss, professor ved Sibelius-Akademiet, Helsingfors:  
*Aspects of Nationalism in Jean Sibelius's Kullervo Symphony (1892)*
- Kl. 11.40-12.20 Ursula Geisler, Phil. Dr. ved Institutionen för konst- och musikvetenskap:  
*"Svensk", "tysk" och "nordisk" musik. Det nationellas musikaliska kodering 1930-1950*

### Kl. 12.20-13.10 LUNSJ

- Kl. 13.10 Hans Weisethaunet, professor ved Universitetet i Oslo:  
*Popular music and national narration*
- Kl. 13.40 Morten Michelsen, førsteamanuensis ved Universitetet i København (IASPM-Norden chair):  
*Popular music and nationalism from Danish perspective*
- Kl. 14.10 Antti-Ville Kärjä, Lecturer ved Musicology, University of Turku, IASPM-Norden secretary:  
*Popular music studies and the construction of nationality*
- Kl. 14.40 Fruktpause**
- Kl. 15.00 Janne Mäkelä, Phil. Dr. ved Renvall Institute, Universitetet i Helsingfors:  
*Pop export success as a form of modern-time nation-building*
- Kl. 15.30 Terhi Skaniakos, Lecturer ved Dept. of Art and Cultural Studies, University of Jyväskylä, IASPM-Norden treasurer:  
*"Fenno-Rock" and national identity in the early 1980s*
- Kl. 16.00-16.30 Spørsmål og debatt, ved Ragnhild Knudsen og Per Åsmund Omholt, IF
- Kl. 16.30-16.50 Oppsummering ved Peter Stadius, universitetslektor ved Universitetet i Helsingfors

Kl. 18.30 KONSERT: **Opus 72. Slåtter.** I samarbeid med Telemarkfestivalen.  
Hardingfele: Anne Hytta  
Klaver: Rune Alver  
Storsalen i Gullbring kulturanlegg

Kl. 20.00 Middag.  
Kjøkemester: Kristian Hanto, instituttleder IKH  
Musikk ved studenter fra Institutt for folkekultur, HiT

**Fredag 21.09.07**

Kl. 09.30-10.10 Henrik Sinding-Larsen, forsker ved Universitetet i Oslo:  
*Tradisjon og identitet i norsk folkemusikk*

Kl. 10.10-10.50 Linda Koldau, professor ved Historical Musicology i Frankfurt:  
*German political songs used against the Danish in the 1840s to 60s*

Kl. 10.50-11.00 Pause

Kl. 11.00-11.40 Karin Eriksson, Phil. Dr. ved Intermediale Studier, Växjö Universitet:  
*Att välja rätt låt - den svenska spelmansrörelsen och musiken*

Kl. 11.40-12.20 Stine Isaksen Larsen, projektmedarbejder ved Bornholms Kunstmuseum:  
*"..där möter man fosterlandet själft". Konstruktionen af national identitet i receptionen af nationalromantisk musik*

**Kl. 12.20-13.00 LUNSJ**

Kl. 13.00-13.40 Spørsmål og debatt, ved Ragnhild Furholt og Ånon Egeland, IF

Kl. 13.40-14.00 Oppsummering ved Niels Kayser Nielsen, lektor ved Universitetet i Århus

Kl. 14.13 Vi besøker Hardingfeleprosjektet. Avreise med Bø bussen til Bø Museum for omvisning og presentasjon, ved Kjell Bitustøyl.  
Deretter direkte til stasjonen.

Kl. 16.46 Avreise med tog fra Bø stasjon

## HiT skrift / HiT Publication

**Anne Svånaug Haugan, Niels Kayser Nielsen og Peter Stadius (red.):** Musikk og nasjonalisme i Norden. (HiT-skrift 3/2008). 162 s.

**Niklas Kreander, Vivien Beattie & Ken McPhail:** Charity ethical investment: Policy practice and disclosure. (HiT Publication 2/2008). 49 s.

**Ragnar Prestholdt:** Fotomotivundersøkelsen på Geilo, Hovden og i Rauland 2007. (HiT-skrift 1/2008). 54 s., 1 cd

**Anne Aasmundsen, Per Isaksen og Ragnar Prestholdt:** Reiselivsundersøking i Setesdal 2006. (HiT-skrift 1/2007). 47 s., vedlegg.

**Jan Heggenes og Jostein Sageie:** Rehabilitering av Måna, Tinn i Telemark: Tilstand og tiltak (HiT-skrift 6/2006). 73 s.

**Nils Per Hovland:** Bygg nettverk – stå på! En studie av entreprenørielle prosesser i Buskerud, Telemark og Vestfold. (HiT-skrift 5/2006). 45 s.

**Sigrun Hvalvik og Ellinor Young:** ”Et sted hvor hun kan finne seg til rette og bo...”. Om ugifte mødre og fødehjem i Telemark i perioden 1916-1965. (HiT-skrift 4/2006). 36 s.

**Halvor Kleppen:** Etikette i golf. (HiT-skrift 3/2006). 71 s.

**Arne Hjeltnes:** Kartlegging av habitater til hjort i deler av 4 kommuner i Telemark. Utprøving av objektbasert klassifikasjon på Landsat 5 satellittdata. (HiT-skrift 2/2006). 35 s., 1 kart.

**Arne Hjeltnes:** Høyoppløselige bilder som grunnlag for overvåking av endringer i fjellvegetasjon. Skisse til nytt registreringssystem. (HiT-skrift 1/2006). 47 s.

**Ole Martin Høystad:** Tempo og paradoks i MENTALITETSHISTORISKE ENDRINGAR. Undset-Elias-Foucault. 40 s. (HiT-skrift 7/2005)

**Ole Martin Høystad:** Hjertet i hjernen. Det biologiske grunnlaget for kjenslene. 49 s. (HiT-skrift 6/2005)

**Else Marie Halvorsen:** Forskning gjennom skapende arbeid? 61 s. (HiT-skrift 5/2005)

**Synne Kleiven:** Overvåking av Prestevju rensesepark. Sluttrapport 2002-2004. 15 s., vedlegg. (HiT-skrift 4/2005)

**Anne Aasmundsen, Per Isaksen og Ragnar Prestholdt:** Reiselivsundersøking i Setesdal 2004. 48 s. (HiT-skrift 3/2005)

**Bjørn Egeland, Norvald Fimreite and Olav Rosef:** Liver element profiles of red deer with special reference to copper, and biological implications. 32 s. (HiT Publication 2/2005)

**Arne Lande, Kjell Lande og Torstein Lauvdal (2005):** Fiskeundersøking i 4 kalka vatn på Gråhei, Bygland kommune, Aust-Agder. 22 s. (HiT-skrift 1/2005)

**Oddvar Hollup (2004):** Educational policies, reforms and the role of teachers unions in Mauritius. 37 s. (HiT Publication 8/2004)

**Bjørn Kristoffersen (2004):** Introduksjon til databaseprogrammering med Java. 33 s. (HiT-skrift 7/2004)

**Inger M. Oellingrath (2004):** Kosthold, kroppslig selvbilde og spiseproblemer blant ungdom i Porsgrunn. 45 s. (HiT-skrift 6/2004)

**Svein Roald Moen** (2004): Knud Lyne Rahbeks Dansk Læsebog og Exempelsamling til de forandrede lærde Skolers Brug. 491 s. (HiT-skrift 5/2004)

**Tangen, Jan Ove, red.** (2004) Kyststien – tre perspektiver. 27 s. (HiT-skrift 3/2004)

**Jan Ove Tangen** (2004): Idrettsanlegg og anleggsbrukere-tause forventninger og taus kunnskap. 59 s. (HiT-skrift 2/2004)

**Greta Hekneby** (2004): Fonologisk bevissthet og lesing. 43 s. (HiT-skrift 1/2004)

**Ingunn Fjørtoft og Tone Reiten** (2003): Barn og unges relasjoner til natur og friluftsliv. 83 s. (HiT-skrift 10/2003)

**Else Marie Halvorsen** (2003): Teachers' understanding of culture and of transference of culture. 40 s. (HiT-skrift 9/2003)

**P.G. Rathnasiri and Magnar Ottøy** (2003): Oxygen transfer and transport resistance across Silicone tubular membranes. 31 s. (HiT Publication 8/2003)

**Else Marie Halvorsen** (2003): Den estetiske dimensjonen og kunstfeltet - ulike tilnæringer. 17 s. (HiT-skrift 7/2003)

**Else Marie Halvorsen** (2003): Estetisk erfaring. En fenomenologisk tilnærming i Roman Ingardens perspektiv. 12 s. (HiT-skrift 6/2003)

**Steinar Kjosavik** (2003): Fra forming til kunst og håndverk, fagutvikling og skolepolitikk 1974-1997. 48 s. (HiT-skrift 5/2003)

**Olav Solberg, Herleik Baklid, Peter Fjågesund, red.** (2003): Tekst og tradisjon. M. B. Landstad 1802-2002. 106 s. (HiT-skrift 4/2003)

**Ella Melbye** (2003): Hovedfagsoppgaver i forming Notodden 1976-1999. Faglig innhold sett i lys av det å forme. 129 s. 1 CD-rom (HiT-skrift 3/2003)

**Olav Rosef m.fl.** (2003): Escherichia coli-bakterien som alle har –men som noen blir syke av – en oversikt. 22 s. (HiT-skrift 2/2003)

**Olav Rosef m.fl.** (2003) Forekomsten av *E.coli* O157 ("hamburgerbakterien") hos storfe i Telemark og i kjøttdeig fra Trøndelag (2003) 25 s. (HiT-skrift 1/2003)

**Roy Istad** (2002): Oppretting av polygon. 24 s. (HiT-skrift 3/2002)

**Ella Melbye, red.** (2002): Hovedfagsstudium i forming 25 år. 81 s. (HiT-skrift 2/2002)

**Olav Rosef m.fl.**(2001) : Hjorten (*Cervus elaphus atlanticus*) i Telemark. 29 s. (HiT-skrift 1/2001)

**Else Marie Halvorsen** (2000): Kulturforståelse hos lærere i Telemark anno 2000. 51 s. (HiT-skrift 4/2000)

**Norvald Fimreite, Bjarne Nenseter and Bjørn Steen** (2000) : Cadmium concentrations in limed and partly reacidified lakes in Telemark, Norway. 16 s. (HiT-skrift 3/2000)

**Tåle Bjørnvold** (2000) : Minimering av omstillingstider ved produksjon av høvellast. 65 s. (HiT-skrift 2/2000)

**Sunil R. de Silva , ed.** (2000): International Symposium. Reliable Flow of Particulate Solids III Proceedings. 11.- 13. August 1999, Porsgrunn, Norway. Vol. 1-2 (HiT-skrift 1/2000)

## HiT notat / HiT Working Paper

**Heidi Haukelien** (2008) I velferdsstatens randsone. Evaluering av Boteam, Porsgrunn. 75 s. (HiT-notat 3/2008)

**Olav Tangvald-Pedersen , red.** (2008) ”Å komme seg”. Pasientformulert rehabilitering. 50 s. (HiT-notat 2/2008)

**Jan Heggenes** (2008) Tinfos I – kanalisering av undervannet, fiskebiologiske vurderinger. 14 s. (HiT-notat 1/2008)

**Olav Dalland og Kjersti Røsvik** (2007) Fra intensjon til realitet og tilbake til intensjonen igjen. Evaluering av fleksibelt bachelorstudium i sykepleie. 77 s. (HiT-notat 3/2007)

**Per Gunnar Disch m.fl.** (2007) Feltarbeid på nett. En oppsummering av erfaringer fra feltarbeid på fleksibel sykepleierutdanning kull 2002. 11 s. (HiT-notat 2/2007)

**Per Gunnar Disch og Anne K. Malme, red.** (2007) Selvevaluering av fleksibelt bachelorstudium i sykepleie. Fra intensjon til realitet. 77 s. (HiT-notat 1/2007)

**Sidsel Beate Kløverød** (2004) Tap av verdighet i møte med offentlig forvaltning. 135 s. (HiT-notat 2/2004)

**Roy M. Istad** (2004): Tettere studentoppfølging? Undervegsrapport fra et HiT-internt prosjekt. 15 s. (HiT-notat 1/2004)

**Eli Thorbergesen m.fl.** (2003): ”Kunnskapens tre har røtter...” Praksisfortellinger fra barnehagen. En FOU-rapport. 42 s. (HiT-notat 5/2003)

**Per Arne Åsheim , ed.** (2003) : Science didactic. Challenges in a period of time with focus on learning processes and new technology. 54 s. (HiT Working Paper 4/2003)

**Roald Kommedal and Rune Bakke** (2003): Modeling Pseudomonas aeruginosa biofilm detachment. 29 s. (HiT Working Paper 3/2003)

**Elisabeth Aase** (2003): Ledelse i undervisningssykehjem. 27 s., vedlegg. (HiT-notat 2/2003)

**Jan Heggenes og Knut H. Røed** (2003): Genetisk undersøkelse av stamfisk av ørret fra Måna, Tinnsjø. 10 s. (HiT-notat 1/2003)

**Erik Halvorsen, red.** (2002): Bruk av Hypermedia og Web-basert informasjon i naturfagundervisningen. Presentasjon og kritisk analyse. 69 s. (HiT-notat 2/2002)

**Harald Klempe** (2002): Overvåking av grunnvannsforurensning fra Revdalen kommunale avfallsfylling, Bø i Telemark. Årsrapport 2000. 24 s. (HiT-notat 1/2002)

**Jan Ove Tangen** (2001): Kompetanse og kompetansebehov i norske golfklubber. 12 s. (HiT-notat 6/2001)

**Øyvind Risa** (2001): Evaluering av Musikk 1. 5 vektall. Desember 2000. Høgskolen i Telemark, Allmennlærerutdanninga på Notodden. 39 s. (HiT-notat 5/2001)

**Harald Klempe** (2001): Overvåking av grunnvannsforurensning fra Revdalen kommunale avfallsfylling, Bø

i Telemark. Årsrapport 1999. 22. s. (HiT-notat 4/2001)

**Harald Klempe** (2001): Overvåking av grunnvannsforurensning fra Revdalen kommunale avfallsfylling, Bø i Telemark. Årsrapport 1998. 22 s. (HiT-notat 3/2001)

**Sigrun Hvalvik** (2001): Tolking av historisk tekst – et hermeneutisk perspektiv. Et vitenskapsteoretisk essay. 28 s. (HiT-notat 2/2001)

**Sigrun Hvalvik** (2001): Georg Henrik von Wright. Explanation of the human action : an analysis of von Wright's assumptions from the perspective of theory development in nursing history. 27 s. (HiT-notat 1/2001)

**Arne Lande og Ralph Stålberg, red.** (2000): Bruken av Hardangervidda – ressurser, potensiale, konflikter. Bø i Telemark 8.-9. april 1999. Seminarrapport. 57 s. (HiT-notat 3/2000)

**Nils Per Hovland** (2000): Studentar i oppdrag : ein rapport som oppsummerer utført arbeid og røynsler frå prosjektet "Nyskaping som samarbeidsprosess mellom SMB og HiT", 1998-2000. 24 s. (HiT-notat 2/2000)

**Jan Heggenes** (2000): Undersøkelser av gyteplasser til ørret i Tinnelvas utløp fra Tinnsjø (Tinnoset), Notodden i Telemark, 1998. 7 s. (HiT-notat 1/2000)

HiT-skrift og HiT-notat kan bestilles fra Høgskolen i Telemark, kopisenteret i Bø:  
e-post: [kopi-bo@hit.no](mailto:kopi-bo@hit.no)  
tlf. +47 35952834

HiT Publications and HiT Working Papers can be ordered from the Copy Centre,  
Telemark University College, Bø Campus:  
email: [kopi-bo@hit.no](mailto:kopi-bo@hit.no)  
tel.: +47 35952834

De fleste HiT-skrift og HiT-notat finnes elektronisk i TEORA -Telemark Open Research Archive  
<http://teora.hit.no/dspace/>

You will find most of the HiT Publications and HiT Working Papers in full-text in TEORA -  
Telemark Open Research Archive <http://teora.hit.no/dspace/>