

Kulturradikale rødder

Interview med Michael Fjeldsøe

af Erik Lyhne

September 2015

CV

Michael Fjeldsøe (f. 1965) er professor i Musikvidenskab på Københavns Universitet og udgav i 2013 bogen Kulturradikalismens musik, hvor en stor del af bogen handler om den kulturradikale musikpædagogik. Bogen er samtidig hans doktordisputats. Hans forskning og undervisning omhandler primært de sidste 150 års musikhistorie, fra Carl Nielsen til den nyeste kompositionsmusik. Interessen for musikhistorie er tit flettet sammen med spørgsmål om musikkens politiske eller samfundsmæssige potentiale, som kommer til udtryk fx i nationale sange, i den kulturradikale bevægelse, eller i europæisk musik under den kolde krig. For tiden er han med i et forskningsprojekt om Danmarks Radios musik gennem de seneste 100 år.

I din doktordisputats, Kulturradikalismens musik, er der et langt afsnit omkring musikpædagogik. Kan du kort fortælle om det spindelvæv af ideer, der blev udviklet i 1920'erne, 30'erne og 40'erne?

Jeg tog udgangspunkt i en generation af komponister og musikere fra begyndelsen af det 20. århundrede. De bliver i 1920'erne overbeviste om vigtigheden af, at den musik der bliver lavet, skal kunne bruges til noget konkret. Dette udvikles både til en ny måde at tænke komponist- og musikerrollen på og til en ny måde at tænke musikundervisning på, med nye forestillinger om undervisning af børn på musikhold. Man starter med at undervise i hørelære og korsang som grundlag for senere instrumentalundervisning. Dette er en hel ny tilgang til musikpædagogik. Fokus for den nye tankegang, er at man skal kunne høre og tænke musik, fremfor bare at spille den. Altså at børn skal opdrages til musikalsk forståelse.

På den tid, havde eleverne i folkeskolen faget "Sang" og "Musik" eksisterede ikke som fag, før langt senere. Hvordan var folkeskolens forhold til musik?

Folkeskolen underviste i sang, og det var det der var fokus på. Oprindeligt var Musikvidenskab på universitetet også en uddannelse af undervisere i gymnasiefaget sang. Det er oprindelsen til det universitetsfag, vi kender i dag.

Hvordan påvirkede den nye tankegang musikundervisningen?

På den tid er der to retninger inden for arbejdet med musik. På den ene side er folkemusikskolebevægelsen, som blandt andre Finn Høffding (1899-1997) og Jørgen Bentzon (1897-1951) står bag, fra 1930 og frem. De arbejder på et mere klassisk grundlag. På den anden side er jazzpædagogikken med Bernhard Christensen (1906-2004) og Astrid Gøssel (1891-1975) som centrale personer. De to retninger anerkender, at de er en del af den samme bevægelse, selvom de arbejder på hvert sit stilistiske grundlag. Disse to retninger står dermed som fællesmodsatning til den gamle, individualistiske, teknikbaserede musikundervisning.

Hvordan etableres folkemusikskolen?





Den allerførste folkemusikskole oprettes i Horsens i 1929 af Carl Maria Savery og året efter, er han med til at starte Århus Folkemusikskole (skiftede navn i 1996 til Århus Musikskole). I 1930 etableres en folkemusikskole på Vesterbro, og forbilledet for den er de tyske folkemusikskoler. Ordet *folkemusikskole* henviser til en musikskole for folket og har intet med folkemusik at gøre. Høffding og Bentzon besøgte Tyskland fra 1927 og frem, og har ved flere lejligheder mødt den tyske folkemusikskolebevægelse, som var en del af Jugendbevægelsen. I 1930 er de i Berlin, hvor de besøger folkemusikskoleafdelingen i arbejderkvarteret Neukölln. Dette bliver deres forbillede for at lave en folkemusikskole i København, i arbejderkvarteret på Vesterbro. I løbet af tre år oprettes yderligere 8 afdelinger rundt omkring i byen, og tilsvarende

folkemusikskoler oprettes i andre dele af landet.

Er der et politisk motiv bag det at folkemusikskolerne etableres i arbejderkvarterene?

Det politiske motiv er, at man også ønsker at udbrede musikundervisningen til arbejderklassens børn. I Berlin var der også folkemusikskoler i Charlottenburg og andre bedrestillede kvarterer, men Høffding og Bentzon lader sig inspirere af arbejderbevægelsen og inddrager arbejdersange i undervisningsmaterialet. Jørgen Bentzon skriver desuden sange, som kommer med i den schweiziske og den tyske arbejdersangbog. På den måde var der en forbindelse mellem arbejderbevægelsens kulturarbejde og Folkemusikskolen, selvom den ikke var direkte koblet.

Komponisterne begynder i 1930'erne at skrive eksempelvis blokfløjteskoler, for at få instrumentalmusikken ind i folkeskolen og i folkemusikskolen. Hvordan påvirker det musikudviklingen?

Det, du beskriver, er sammenspilsmusik, som blev skrevet så amatører kunne spille sammen. Således bliver det at spille musik også en social aktivitet. Nogle af de undervisningsbøger Otto Mortensen (1907-1986) skrev i 1930'erne i blandt andet blokfløjte og klaver, benyttes stadig i undervisning i dag. Af andre komponister kan nævnes Torben Gregersen (1911-1994), Jørgen Jersild (1913-2003), Gunnar Heerup (1903-1989), Herman D. Koppel (1908-1998) og Jørgen Bentzon (1897-1951), som alle har været med til at skrive undervisnings- og sammenspilsmusik til folkemusikskolen. De arbejder med et slags fleksibelt klangideal for forskellige instrumenter og stykkerne er opbygget med en progressiv sværhedsgrad mellem de forskellige lag i musikken. Den type undervisningsmateriale, som blev lavet i 1930'erne har dannet grundlag for en videreudvikling i musikundervisningen i 1960'erne og 70'erne. I stedet for at arrangere krævende klassiske værker, begynder man nu at tænke musik som teknisk enkel og musikalsk udfordrende. Det vil sige, at børn fra starten vendes til at spille musikalsk, og at den musik de spiller skal have en musikalsk betydning – også selvom det er nemt.

Hvordan adskiller jazzpædagogikken sig fra folkemusikskolen?

Den adskiller sig først og fremmest ved at have et andet stilideal, fordi den er udviklet på grundlag af Christensens og Gøssels erfaringer med jazzmusik. Udgangspunktet for deres arbejde med musik, er en forestilling om en naturligt svingende rytme, funderet i kropslige bevægelser. Det oversætter de til en bestemt måde at spille og synge på, som de forsøger at skrive musik til. Mange jazzoratorier og jazzkorsatser fra den tid, blev lavet ud fra en forestilling om at skulle



ramme en naturlig rytme. Dette udvikles i 30'erne til en egen måde at lave musik på og danner grundlag på begrebet *rytmisk musik*. Især Bernhard Christensen var meget optaget af at fastholde, at pointen var at opøve den rigtige, naturlige og sunde musikalske rytmeform. For oven på den mente han, at man kunne bygge enhver form for musikalitet.

Hvilken betydning har jazzoratorierne for musikken i skolen?

Der eksisterede skoleforestillinger før jazzoratorierne og jazzpædagogikken, men med disse retninger, bliver der skabt en ny form for skoleforestillinger. Her kan de unge i højere grad selv være med til at spille musikken, fordi det ikke er svært. Det man på den tid opfatter som 'de unges musik', bliver inddraget i skolens liv. Desuden forsøger forestillingerne nu at tematisere ting der sker i de unges dagligdag. Eksempler på dette er "Skolen på ho'det" (af Bernhard Christensen, 1933) og "De 24 timer" (af Bernhard Christensen, 1932). "De 24 timer" får en utrolig betydning, fordi den opføres med gymnasieorkester og -kor på stort set alle gymnasier i København og omegn, i 1932-1933. Det betyder, at den bliver en fælles erfaring for en hel generation af gymnasieelever, fordi de enten har hørt den eller har været med til at spille den. På den måde får den en symbolbetydning, som ikke mange andre værker har. Værket sig dybe spor, fordi det ikke bare er kommende musiklærere eller musikpædagoger som kender det, men stort set alle som har fået en videregående uddannelse.

Gøssel udgiver 1938 bogen "Børnehaven Synger", med børns egne sange. Hvilken betydningen har hendes arbejde med børns sange og spontansang på dette tidspunkt?

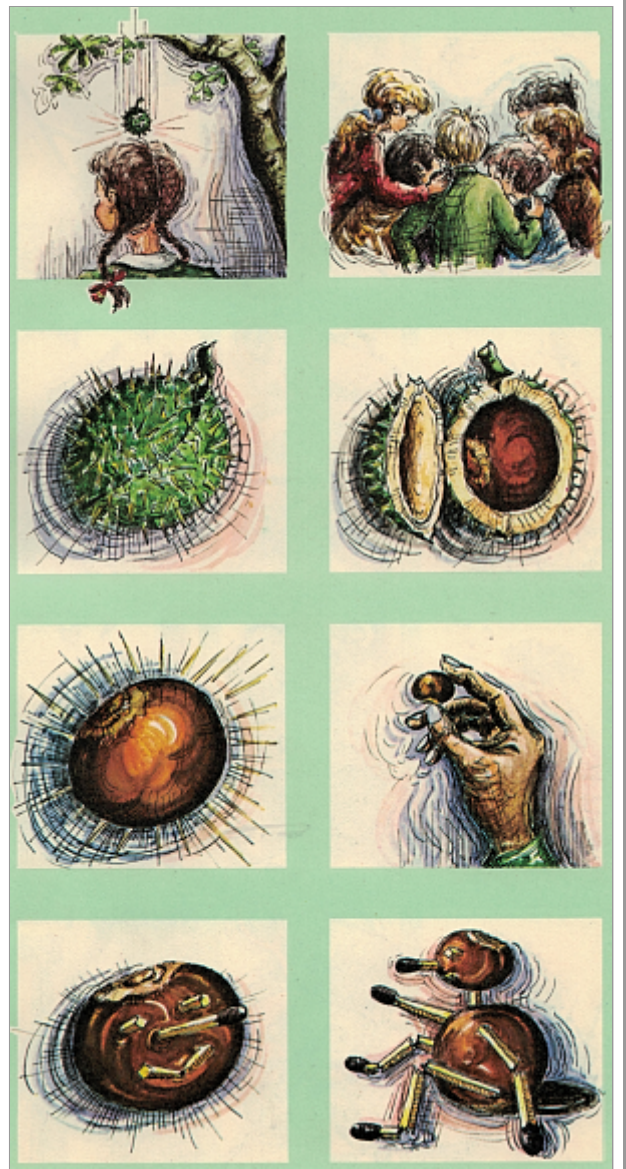
Det er både interessant og væsentligt, fordi det er en værdisætning af det, børn laver. Fremfor at se ned på det, bliver det til noget vigtigt og forbilledligt. En tankegang fra den tid er, at der hos børn er noget oprindeligt, som ikke er ødelagt af vestlig civilisation, kultur og autoritærskolegang. Denne tankegang præger Gøssels forestilling om jazz. Sansen for improvisationens værdi er en valorisering af kreativitet. Så det hun finder hos børn er en form for naturlig musik og i mange af hendes værker har hun børn som medproducenter.

Gøssel beskæftiger sig også med bevægelsesmønstre fra forskellige kulturer og fra børnene. Hvordan påvirker disse bevægelsesstudier hendes arbejde med musikken?

Gøssel er en meget vigtig omdrejningsfigur i formuleringen af disse bevægelsesmønstre - både i ord og i praksis. Fordi hun er bevægelsespædagog, får hun øje på ting, som musikalsk trænede ikke får øje på. Det er i høj grad hende som, i diskussioner med Sven Møller Kristensen (1909-1991), får præciseret hvilke bevægelsesmønstre som ses i forskellige kulturer og hos børnene.

Fra 1927 optræder Kaptajn Jespersen i Statsradiofonien med programmet Morgengymnastik. Fokus er bevægelser fra navlen og opefter. Gøssel indfører rytmik og bevægelse fra navlen og nedefter altså den hele krop, og modtager meget kritik for at inddrage underlivet i bevægelsesmønstre med børn. Det bliver opfattet som en seksualisering af bevægelse og dans i 1930'erne?

Det hænger sammen med en opfattelse af, at den naturlige krop, er den hvor hele kroppen bevæges. Denne opfattelse er ikke specielt seksualiseret, men er mere en måde at arbejde med den hele krop på. Det er altså ikke Gøssel, men hendes modstandere, der betragter bevægelserne som en form for seksualisering. Hun er ikke kun oppe imod et forstokket syn på, at man skulle lave gymnastik i stedet for at danse, hun er også i opposition til andre typer af reformpædagogik - eksempelvis Dalcroze-rytmikken i Tyskland.



Gøssel, og senere Jytte Rahbek Schmidt (1919-2009), undersøger børns bevægelsesmønstre i forskellige typer hop. De finder ud af, at der er mange musikalske strukturer i børns hop, som kan videreføres til eksempelvis jazz og reggae. Hvordan ser du på den udvikling af forståelsen om musik og børns bevægelsesmønstre?

Udgangspunktet er, at man ser på musik som noget der udspringer af bevægelse, fremfor at lave bevægelser, der passer til klassisk musik. Dette er en dybere, mere nuanceret og differentieret forståelse af begrebet rytme. Rytmeformennelse handler om rytmer på forskellige planer, som hænger sammen i én stor bevægelse.

Gøssel arbejder på Kursus for Småbørnspædagoger, hvor hun indfører sine teorier og praktiske kundskaber om musik og bevægelse. Dette er mest rettet mod pædagoguddannelsen, men hvordan blev læreruddannelsen påvirket af hendes tankegang?

På den tid var Gøssels og Christensens pædagogik ikke en del af læreruddannelsen, det blev den først senere. De tydeligste eftervirkninger af deres pædagogik, ses i dag på pædagogseminariet. Her har man arbejdet med den kontinuerligt siden 1920'erne og har derfor en kontinuitet i forståelsen af den. En af de ting, der har gjort det svært at sprede den pædagogik til hele verden, er at det kræver en helt præcis og korrekt udførelse. Christensen var meget tilbageholden med at udgive sine undervisningsmaterialer. Han mente, at hvis han skrev det ned på noder og sendte det til landets skoler, ville det sikkert blive udført forkert. Pædagogikken er altså meget afhængig af at være i et konkret lærer-elev-forhold, for at blive videreført. Derfor bliver den stærk i miljøer på lilleskoler og pædagogseminarier, hvor den har haft en tradition. Derimod er den svær at overflytte til miljøer, hvor andre traditioner har været stærkere, som eksempelvis læreruddannelsen. Læreruddannelsen har rødder i den gamle skolesang fra 1800-tallet. Dvs. man har nogle forestillinger om, at musik og sang går ud på at synge efter noder, helst flerstemmigt, efter nedskrevne sætser. Her er det sværere at komme med en anden opfattelse af musikken, og derfor implementeres Gøssels og Christensens pædagogik først senere på læreruddannelsen.

I 1950'erne er Christensen og Kristensen med til at starte en lilleskole på Gammellosevej. Hvordan ser du at den tradition er med til at starte lilleskolebevægelsen?

Jeg ser den som en klar videreførelse og genoptagelse af det, man forsøgte at lave i 1930'erne. Men jeg ser det også som et mere lukket miljø. Når man etablerer sig i et netværk af lilleskoler, så opgiver man i en vis forstand at være den generelle musikpædagogik. På den måde bliver det et lidt afsondret og mindre offentligt miljø.

Kulturradikalismens musikpædagogik har sat sig nogle kraftige spor dagens Danmark. Hvor synes du den har sat sig de dybeste spor?

Jeg synes at det tydeligste spor er i børnehavepædagogiske miljøer - både for små børn og børnehavebørn. Men også i den position rytmisk musik har fået i folkeskolen, som en del af undervisningen.

I 1930'erne afholdte Christensen og Kristensen en række kurser, blandt andet i den socialdemokratiske ungdomsorganisation DUI - LEG og VIRKE, hvor man underviser børn i den rytmiske musik. Dette står i skærende kontrast til den eksisterende musikundervisning. Hvilken betydning har den slags kurser haft?

Det er svært at vide, hvor meget breddebetydning det har haft, fordi det var forholdsvis få og små grupper af DUI-børn som arbejdede med disse ting. De, der gjorde, blev dygtige og optrådte til socialdemokratiske fester og begivenheder. Men fordi der ikke var nogen organiseret musikskolestruktur omkring det, uddøde det efter, at Christensen og Kristensen forlod miljøet. Det eksisterede i 5-6 år, og der ses ingen stærk musikbevægelse i DUI efter krigen.

Hvilken betydning har det at have sine rødder i en politisk bevægelse?

Der er en meget stærk social bevidsthed, som en del af det ideologiske grundlag for pædagogikken. Her var det vigtigt for dem at arbejde med børn som ikke ellers havde mulighed for at arbejde med musik, på grund af deres sociale status. Måderne at arbejde med musik på, var indrettet efter at børnene eksempelvis ikke havde et klaver at øve sig på hjemme og ikke havde råd til dyre instrumenter. På den måde havde musikken også en social dagsorden.

Er der noget du gerne ville have haft med i din bog?

Jeg ville gerne have haft "Kastanjesangen" med af Grete Agatz (1913-2004), fra sangbogen og cd'en "Hvem vil med være med til at synge?" Den sang, synes jeg, er et godt eksempel på hvor avanceret børnemusikken er i sin måde at være naturlig på. Den skifter taktart, den har mærkelige tonale forhold, som man ikke opdager. Den er indrettet sådan, at der hvor den skifter taktart, skifter sprogrytmen også. Pauserne mellem de forskellige afsnit er indrettet efter, hvor lang tid et barn typisk ville være om at nå videre. Derfor bliver den meget naturlig at synge. For folk, der kan noder, bliver den til gengæld vanskelig fordi det bliver for avanceret for dem, hvis de skal forstå den intellektuelt. Det er et eksempel på en sang som ethvert barn kan synge, men som ikke nødvendigvis enhver voksen kan. Min erfaring er, at 5, 6, 7 årige børn kan lære at spille musikalsk vanskelige ting. Hvis man viser dem noderne bagefter, kan de stadigvæk spille stykket. I stedet for at tro at de først skal forstå det før de kan spille det, kan man lære dem at spille det før de kan forstå det. Det er også den måde både Christensen og Gøssel arbejder på.

Jeg fik en kastanje i ho'det



- 1 Jeg fik en kastanje i ho'det.
(Alle:)
Må vi se, må vi se, må vi se!
- 2 Se, skallen er grøn, og den stikker.
Må vi se, må vi se, må vi se!
- 3 Men inden i den er kastanjen.
Må vi se, må vi se, må vi se!
- 4 Den skinner, som om den var pudset.
Må vi se, må vi se, må vi se!
- 5 Og den vil jeg bruge til no'et.
Må vi se, må vi se, må vi se!
- 6 Nu laver jeg næse og øjne.
Må vi se, må vi se, må vi se!
- 7 Se, nu har jeg lavet en mand her.
Må vi se, må vi se, må vi se!

Melodi og tekst: Grete Agatz