

‘Er det mig, lille mig, du vil ha’

Musik og identitet på et kræmmermarked

HENRIK SMITH-SIVERTSEN

Fredag d. 29. august 2008 gav den danske sangerinde Birthe Kjær koncert på Hillerød Kræmmermarked. Ud fra pressematerialet, som indbefatter det officielle markedsprogram samt kræmmermarkedets hjemmeside, fremgår det, at der var tale om årets musikalske hovednavn.¹ Det første kunstnerbillede på det internetbårne markedsprogram er netop et stort portræt af en smilende Birthe Kjær. Dagen efter blev forsiden på hjemmesiden opdateret med følgende rapport fra koncerten:

Birthe Kjær begejstrede – Birthe Kjær tog som altid publikum med storm, da hun fredag aften gav koncert i Markedsteltet på Hillerød Kræmmermarked. Godt 1000 mennesker sang med på de velkendte sange i markedsteltet – en god gave til Birthe Kjær der på mandag fylder 60 år! Tillykke!²

Denne beskrivelse er meget rammende, hvis man vel at mærke forstår begrebet ‘de velkendte sange’ helt bogstaveligt. Der blev nemlig ganske rigtigt sunget med på en stor del af sangene. Dette gjaldt nærmere bestemt titlerne ‘Vi maler byen rød’, ‘Arrivederci Franz’, ‘Sommer og sol’, ‘Tag med ud å fisk’, ‘Eviva Espana’, et potpourri (‘Det er mig, du vil ha’/‘Lange Lars fra Langeland’/‘Casatchok’), ‘Den knaldrøde gummibåd’, ‘Den gamle Tennessee waltz’ og ‘Gid du var i Skanderborg’. Disse 11 numre udgjorde imidlertid ikke hele sætlisten (se figur 1).

I løbet af den små halvanden time lange koncert sang hun nemlig også syv sange, som tilsyneladende ikke var ‘velkendte sange’. I hvert fald var det meget småt med fællessangen, og faktisk forsvandt en stor del af publikum fra dansegulvet under disse sange for så talrigt at vende tilbage, hver gang de indledende toner til en af de andre 11 sange klingede ud over markedspladsen.³

Nærværende artikel tager udgangspunkt i denne iagttagelse, idet den giver anledning til at analysere hendes konkrete valg af repertoire i løbet af hendes optræden med henblik på at vise, hvorledes selve sangudvalget i forbindelse med koncertafviklinger kan bruges som afsæt til en diskussion af, hvordan den enkelte kunstner/gruppe navigerer i forhold til det konkrete publikums forventninger. At jeg har valgt at skrive denne artikel med udgangspunkt i Birthe Kjær skyldes, at der i relation til Kjærs optræden og repertoirevalg optræder nogle meget interessante problemstillinger angående hendes personlige biografi og genreplacering. Birthe

1 www.hillerod-marked.dk (besøgt 15.10.2008).

2 Ibid.

3 Grundlaget for beskrivelsen af koncertens forløb og Birthe Kjærs og publikums reaktioner er, hvor ikke andet er anført, mine feltobservationer fra begivenheden.

Kjær omtales og forstås bredt som ‘dansktoppens dronning’⁴ og har såvel inden for den danske musikbranche som hos et bredt publikum en høj placering som en af de fremmeste kunstnere i denne gren af dansk populærmusik. Denne genreplacering udgør i sig selv et vigtigt problem punkt, ikke mindst for Birthe Kjær selv, hvilket vil blive behandlet indgående i artiklen. Som det ses har jeg valgt at kalde artiklen ‘Er det mig, lille mig, du vil ha’, og heri ligger netop i høj grad en genrerelateret problematik: For tænk, hvis Birthe Kjær faktisk hellere ville være noget andet end ‘Dansktoppens dronning’?

- | |
|---|
| <ol style="list-style-type: none"> 1. ‘Vi maler byen rød’ (1989) 2. ‘Arrivederci franz’ (1968) 3. ‘Længe leve livet’ (2001) 4. ‘En at komme hjem til’ (2006) 5. ‘Sommer og sol’ (1971) 6. ‘Lys i mørket’ (2006) 7. ‘Vil du med’ (1986) 8. ‘Tag med ud og fisk’ (1962) 9. ‘På en fransk altan’ (2003) 10. ‘Hvordan syn’s du selv det går’ (2003) 11. ‘Eviva Espana’ (1973) 12. ‘Som en fugl i det fri’ (1998) 13. Potpourri: <ul style="list-style-type: none"> ‘Det er mig, du vil ha’ (1972) ‘Lange Lars fra Langeland’ (1970) ‘Casatschok’ (1969) 14. ‘Den knaldrøde gummibåd’ (1970)
 <li style="padding-left: 40px;">Ekstranumre 15. ‘Den gamle Tennessee waltz’ (1974) 16. ‘Gid du var i Skanderborg’ (1968) |
|---|

Figur 1. Birthe Kjær’s samlede sætliste ved koncerten på Hillerød Kræmmermarked.

4 Dette prædikat anvendes bl.a. i forskellige omskrivninger i en lang række presseomtaler og reklamemateriale fra diverse bookingbureauer og koncertarrangører. Mest direkte er Lykke Music & Events’ præsentationsside for Kjær, hvor overskriften kort og godt er “Birthe Kjær – dansktoppens dronning”, www.lykkemusic.dk/VisKunstner.asp?id=41 (besøgt 12.2.2009). Også på www.birthesvenner.dk, en meget omfattende fanside for Birthe Kjær, som i praksis med Kjær’s accept nærmest har funktion af hendes hjemmeside, har begrebet en central placering. På en underside, hvor sidens ophavsmand, Martin Løkke, udførligt gør rede for sit forhold til Kjær og formålet med siden, opsummeres det sidste med formuleringen, at hovedopgaven er: “At udbrede kendskabet til Dansktoppens Dronning nr. 1”, www.birthesvenner.dk/bkv-hvem.htm (besøgt 12.2.2009).

PÅ EN MARKEDSPLADS

En given koncert er altid betinget af de rammer, den foregår under. Den koncert, Birthe Kjær gav på Hillerød Kræmmermarked 2008, er ingen undtagelse, og hvis jeg i stedet havde været til en af de jubilæumskonserter, hun gav fra slutningen af september og frem, ville såvel oplevelsen af publikum som selve repertoireet have været noget helt andet.⁵ Netop derfor er det vigtigt i det følgende at give en kort indføring i kræmmermarkedet som musikalsk mødested.

Hillerød Kræmmermarked har i sin nuværende form eksisteret siden 1983, da Handelsstandsforeningen i Hillerød genoptog en gammel markedstradition i forbindelse med sit 100 års jubilæum. Inspirationen blev hentet i Hjallerup i Vendsyssel, hvor man siden 1965 er lykkedes med at modernisere det tidligere kræmmer- og hestemarked ved at fokusere på kræmmerhandel og underholdning. Denne model dannede skole rundt omkring i landet, heriblandt ikke mindst i Hillerød.

Ifølge organisationen bag Hillerød Kræmmermarked er der årligt mellem 150.000 og 200.000 besøgene i løbet af de fire dage, markedet forløber.⁶ Disse besøgstal placerer Hillerød Kræmmermarked helt oppe på siden af Hjallerup Marked som et af Danmarks største. De besøgende kan foruden selve handelen i de over 300 studepladser, som er ligeligt fordelt på private handlende og professionelle kræmmere, bruge det store tivoli og nyde en række musikalske tilbud i de fire markedstelte af forskellige størrelser. Der synes at være et ønske om, at musikken skal ramme bredt forstået således, at det skal afspejle det forhold, at et kræmmermarkeds kundegrundlag som udgangspunkt er et tværsnit af den danske befolkning, eller 'hele familien Danmark', som markedets projektleder Ib Wilhelm formulerede det i 2007. Her berørte han i øvrigt også selve formålet med at præsentere musik på markedet ved at fremhæve, at "[v]i har et flot program med gode musiknavne, så det skal nok trække folk af huse".⁷ Spørgsmålet er så, hvad det er for en musik, der trækker folk til.

Hvis man gennemgår årets program, ser man hurtigt en rød tråd i musikvalget. Hvis man udelukkende ser på de store navne, som optrådte på markedets hovedscene, er der fortrinsvis tale om navne med en del år på bagen. I 2008 var det foruden Birthe Kjær 80'er-orkestret Rocazino, Fenders og Bjørn & Okay. Som det ses, er den danske schlager- og dansktopscene ganske pænt repræsenteret, og hvis man følger logikken med, at musikken er til for at trække folk til, må man antage, at det afspejler tidligere års erfaring fra markedsledelsens side.⁸ De store navne spillede i Markedsteltet, som var placeret i centrum af markedspladsen. Derudover var der en række mindre musikscener, som i 2008 udgjordes af ViseVersTeltet, Prangerteltet og Jazzteltet. På nær sidstnævnte telt, som stilistisk levede op til sit navn, var der musikalsk set tale om en skøn blanding af velkendt dansk og engelsksproget populærmusik fra anden halvdel af det tyvende århundrede. Musikerne var fortrinsvis

5 Dette bekræftes af sætlisten fra jubilæumskoncerten, som jeg venligst har fået stillet til rådighed af Birthe Kjær.

6 www.hillerod-marked.dk/index.php?id=32,0,0,1,0,0 (besøgt 12.2.2009).

7 'Kræmmermarked fejrer sølvbryllup', *Frederiksborg Amts Avis*, 16.8.2007.

8 Jeg har gennemgået programmerne fra 2002 og frem, og billedet er her det samme.

lokale festmusikere og såkaldte coverbands såsom Karl Hermans Trio, som spiller en blanding af gamle John Mogensen-hits og 'egne kompositioner i Mogensens ånd'.

Markedets musikalske højdepunkter placeres altid fredag og lørdag aften, hvor der traditionelt er flest mennesker. Disse aftener vrimler Hillerøds opland til fest på markedspladsen, og efter en lang eftermiddag med handel, pølser og fadøl og udsigt til weekend er folk traditionelt i god stemning fredag aften. Det var de også, da Birthe Kjær gik på scenen denne fredag kl. 21.30.

'JEG HAR EN SANG, JEG VIL GI' DIG'

Stemningen var allerede høj, da Birthe Kjær gik på scenen. Folk havde åbenlyst forsynet sig godt med fadøl i løbet af aftenen og var klar fra første tone lød. Publikum var i overensstemmelse med markedsledelsens egne forventninger en godt blandet forsamling. Aldersmæssigt forekom fordelingen således at spænde ligeligt fra teenagere til pensionister. Koncerten indledtes ved at orkestret satte i gang med 'Vi maler byen rød', som Birthe Kjær vandt det danske Melodi Grand Prix med i 1989. Birthe Kjær selv stod ved siden af scenen og løb under stor jubel op ad en lille scenetrappe under den 16 sekunder lange intro, som fulgte den ganske effektfulde 4 sekunders optakt. Optakten syntes velkendt, da mange nærmest kom løbende ind i teltet fra siden, som vendte ud mod festpladsens hovedgade. Entréen var meget vellykket, og stemningen i teltet var med det samme meget høj.

Efter at have fremført første vers brugte Kjær den ca. 12 sekunder lange instrumentale bro til næste vers til at byde publikum velkommen og kort introducere orkestret. I løbet af dette første nummer strømmede publikum ind i teltet og placerede sig i rækker foran og med front mod scenen. Der var ingen, der dansede, og publikum opførte sig i det hele taget, som man gør til rockkoncerter. Mange stod og rokkede fra side til side med overkroppen og brugte armene til forskellige gestus. En stor del af publikum sang med på omkvædet, og Kjær havde i det hele taget en særdeles god kontakt til publikum fra det øjeblik, hun gik på scenen.

Kontakten etableredes blandt andet ved en meget rutineret performance fra Kjærs side. Hun flyttede konstant blikket rundt fra side til side som en sonde ved hjælp af små umærkbare dansetrin, således at alle i teltet havde mulighed for fornemmelsen af direkte kontakt. Dette koreografiske greb er meget anvendt i den schlager- og underholdningstradition, som Birthe Kjær er opdraget i, og er et klart ekstrovert signal.⁹ I rocksammenhæng anvendes denne teknik sjældent. Her etableres kontakt i hovedreglen ved, at man fysisk bevæger sig rundt på scenen. Hvis man i denne performancetradition holder sig centralt på scenen, er det ikke sædvanen, at man som Kjær konstant skifter fikspunkt. Omvendt benyttede Birthe Kjær stort set ikke

9 Teknikken er ligeledes velkendt i amerikansk underholdningsmusik. To stileksempler kan ses i Frank Sinatras optræden i Madison Square Garden 1974 (Warner Bros., DVD 6305323577 (1999)) og Dean Martins generelle liveoptræden (se eksempelvis www.youtube.com/watch?v=aS6-b7CONDI). Martins tidlige tv-optrædener er nærmest forbilledlige stileksempler på denne måde at få direkte kontakt til publikum. Det er tilsyneladende en så central del af hans sceneperformance, at han stort set ikke kigger ind i kameraet, hvilket han dog fik lært efterhånden.



Ill. 1. Birthe Kjær blandt sit publikum i Tivoli Karolinelund, Aalborg, i sommeren 2006. © med venlig tilladelse fra Martin Rosander Løkke.

et eneste introvert virkemiddel under hele koncerten, såsom lukkede øjne der kan signalere inderlighed eller koncentration. Det hele foregik med åbne øjne og kropssprog. Eneste performative undtagelse udgjorde nummeret 'Hvordan syn's du selv det går'. Nummeret er en duet, som hun indspillede sammen med musiker og komiker Jakob Haugaard, og i denne sammenhæng blev hans rolle overtaget af bassisten i orkestret. Sangens tekst fingerer et godmodigt skænderi mellem et ægtepar, og Kjær spillede rollen med alle de tilhørende replikker, som findes på indspilningen, og gjorde det ved at synge direkte henvendt til diskussionspartneren. Resultatet var et markant tab af publikumskontakt, som faktisk affødte aftenens svageste applaus.

Efter stort bifald i forlængelse af 'Vi maler byen rød' introducerede Kjær næste nummer ved at referere til sit kommende jubilæum. Herefter fulgte hendes første hit, 'Arrivederci Franz' fra 1968. Også her reagerede publikum særdeles positivt. Der blev ved med at strømme folk til, og stemningen var på kogepunktet. Efter bifaldet havde lagt sig, annoncerede Birthe Kjær, at vi nu skulle have "en dejlig livsbekræftende sang" og satte efterfølgende i gang med sangen 'Længe leve livet' fra 2001. For første gang i koncertforløbet reagerede publikum mærkbart anderledes end tidligere. Der var et markant fald i intensiteten hos publikum, og mange begyndte at småsnakke og vende sig væk fra scenen. Folk blev stående, men der var helt tydeligt et tab af kontakt mellem Kjær og publikum. Det samme gjaldt under næste nummer, som var 'En at komme hjem til' fra 2006, hvor Birthe Kjær dog modtog aftenens første rose af en tilskuer. Under dette nummer begyndte folk sågar at sive væk fra scenen. Kontakten reetableredes først for alvor, da hun efterfølgende

satte i med 'Sommer og sol' fra 1971. Igen strømmede publikum til fra alle sider og satte i med markant fællessang. I tredje koda overlod Kjær helt sangen til publikum, hvilket fungerede fint.

Efter 'Sommer og sol' mente Birthe Kjær, at "nu skal vi ned i tempo og have lidt romantik". Det fik vi med 'Lys i mørket' fra 2006. Publikum var imidlertid tydeligvis ikke enige. Atter udbød markant småsnak, og mange forlod området foran scenen. Det blev ikke meget bedre under det følgende nummer, som var Kjærs 1986-bidrag til det danske Melodi Grand Prix, 'Vil du med'. Sangen blev lidt bedre modtaget af publikum, men generelt var der en afventende stemning. Det fornemmede Kjær muligvis også, for efter det lidt spagfærdige bifald i kølvandet på 'Vil du med' sagde hun: "Jeg tror vi skal ha' en af de go'e gamle. Ikke en af mine, men en der var oppe omkring 1968. Gitte Hønnings 'Tag med ud å fisk'". Sangen var den første, som ikke var hentet i Kjærs eget bagkatalog, og jeg vil senere vende tilbage til dette punkt.

Uanset ophavet var reaktionen fra publikum markant. Atter strømmede folk til, og atter genlød teltet af fællessang. Efter et stort bifald følte Kjær igen, at det var tid til lidt romantik, og igen var der kontant afregning. Sangen var ellers en af hendes senere store succeser 'På en fransk altan' fra 2003, men det var den ikke på Hillerød Kræmmermarked. Publikum skrumpede undervejs ind til det mindste siden koncertens start, og meget bedre gik det ikke med det følgende nummer, 'Hvordan syn's du selv det går', hvor hun som nævnt ovenfor helt tabte kontakten til publikum. Midlet til at genskabe kontakt og stemning var 'Eviva Espana'.

Dette nummer var det andet, som ikke var hentet i Kjærs eget repertoire, men i modsætning til 'Tag med ud å fisk' blev dette ikke annonceret. Under alle omstændigheder var der umiddelbar respons fra publikum, som atter strømmede til scenen og for første gang i løbet af koncerten til dansegulvet. En del publikummer dansede med flamenco-markerende kastagnet-fingerknips til denne i øvrigt hollandske melodi.¹⁰

For sidste gang den aften forsøgte Birthe Kjær efterfølgende at præsentere noget nyere og afdæmpet materiale med sangen 'Som en fugl i det fri' fra 1998. Den blev introduceret med en biografisk reference til hendes eget liv og nærmere bestemt som et spring "tilbage til 99", hvor hun holdt sabbatår fra musikken. Det var publikum åbenlyst ikke særligt interesserede i, og scenariet fra tidligere gentog sig. Folk gik eller begyndte at snakke med hinanden.

Resten af koncerten holdt Birthe Kjær sig til de gamle og 'velkendte sange'. Først kom et potpourri bestående af tre hits fra begyndelsen af hendes karriere, nærmere bestemt 'Det er mig, du vil ha'' fra 1972, 'Lange Lars fra Langeland' fra 1970 og 'Casatchok' fra 1969. Mens der under de to førstnævnte sange var moderat fælles-

¹⁰ Sangen blev oprindeligt lanceret på hollandsk i 1971 af sangerinden Samantha, og gik Europa rundt de følgende år. Sangen var i øvrigt en de forholdsvis få udenlandske sange, som kom først på dansk og siden på svensk. Den danske og den svenske version kom på henholdsvis Dansktoppen og Svensktoppen i februar og juni 1973; jf. Henrik Smith-Sivertsen, *Kylling med soft ice og pølser: Populærmusikalske versioneringspraksisser i forbindelse med danske versioner af udenlandske sange i perioden 1945–2007* (ph.d.-afhandling; Københavns Universitet, 2007), bilag 1.4; *Svensktoppen, Arkiv*, www.sr.se/Diverse/AppData/Isidor/files/2023/3471.txt (besøgt 12.2.2009). Den danske version blev sandsynligvis til efter, at sangen i 1972 havde været en stor succes i Tyskland.

sang, var der helt anderledes markant respons under sidstnævnte sang, ‘Casatchok’ er den danske udgave af sangen om en russisk dans, som nåede Europa rundt i årene 1968-69, og som skiftede sprog mange gange undervejs. Stort set det eneste sprog, den i første omgang ikke blev udgivet på, var russisk, og arrangøren af sangen var en fransk bosat bulgarer.¹¹ Sangen blev lanceret som en russisk folkedans, og at dømme efter hvor mange der gik ned i knæ, mens Birthe Kjær sang sin version på kræmmermarkedet, forbandt også dette publikum den med russisk dans. Stemningen steg til eksplosionsagtige højder ved de indledende toner af aftenens sidste nummer i det ordinære sæt, som Birthe Kjær introducerede ved at sige, at “der er også en mere, vi skal ha’”. Det drejede sig om sangen ‘Den knaldrøde gummibåd’ fra 1970, som mærkbart udgjorde aftenens klimaks for publikum. Der blev skrålet, hoppet og danset i hele teltet. Selv de, som ellers havde siddet fast ved deres bænke langs teltets sider, rejste sig og hoppede på bordene, så fadøl og askebægre fløj til alle sider. Under stor applaus forlod Birthe Kjær scenen med et “tak for i aften” vel vidende, at hun nok ikke slap så nemt. Det gjorde hun da heller ikke, og efter en tids taktfaste klapsalver vendte hun tilbage og satte i med ‘Den gamle Tennessee waltz’ fra 1974. Også her blev der danset meget, og stemningen var stadig meget høj. Endnu engang takkede Kjær for i aften og forlod scenen, og endnu engang måtte hun tilbage, fordi folk blev ved med at klappe og råbe. Birthe Kjær gik direkte over til bassisten og forhandlede åbenlyst med orkestret om, hvad der skulle spilles. Det endte med at blive ‘Gid du var i Skanderborg’, som Dorthé Kollo indspillede i 1968 og dermed den tredje sang, som ikke kom fra hendes eget repertoire. Publikum var glade, sang med og klappede begejstret, da Birthe Kjær for tredje og sidste gang forlod scenen.

SCHLAGER OG DANSTOP

Det, der skete på Hillerød Kræmmermarked, var en ganske håndgribelig forhandling mellem en kunstner og et publikum om, hvad der skulle spilles. Formuleret lidt anderledes var det også en forhandling af, hvem publikum kom for at se, og hvem pågældende kunstner gerne selv ville fremstå som. Publikum var tydeligvis kommet for at se og høre en Birthe Kjær, som sang sine velkendte sange fra ‘de gode gamle dage’ og fra noget, man kunne kalde dansk schlager- eller dansktopkanon. Det var i hvert fald disse sange, man sang med på og applauderede, og modsat blev Birthe Kjær nærmest afvist, når hun forsøgte noget andet. Hun valgte efterhånden at strække våben og gjorde det ved nærmest demonstrativt at hente sange uden for sit eget repertoire. Ingen af de tre sange fra andres kataloger var med i Birthe Kjærs oprindelige oplæg til koncerten på kræmmermarkedet. I alle tre tilfælde inddrog hun dem spontant, fordi hun følte, at stemningen mere var til denne type musik.¹² Det vil sige, at hun direkte reagerede på publikums opførsel og gav dem, hvad hun mente, de ville have.

¹¹ Jf. sangdatabasen www.coverinfo.de. Denne database er ganske omfattende og pålidelig.

¹² Telefonisk interview med Birthe Kjær, 20.11.2008.

Den første gang var som vist ‘Tag med ud å fisk’, som blev introduceret som “en af de gode gamle ... der var oppe omkring 1968”. På trods af en kronologisk uoverensstemmelse, idet Gitte Hænnings indspillede sangen allerede i 1962, passer sangen stilistisk ind i den del af Birthe Kjærs repertoire, som publikum åbenbart foretrak. Det samme gør ‘Eviva Espana’ og ‘Gid du var i Skanderborg’. Alle tre sange er desuden fast inventar på diverse opsamlinger af dansktop- og schlagermusik på linje med en række af Kjærs egne gamle sange. Der er gennem tiden udkommet ganske mange af sådanne kompilationsudgivelser, senest cd-boksen *Alle Tidens Danske Schlager Hits* fra 2008.¹³ Derudover har mange unge danskere stiftet bekendtskab med musikken via showorkestret Sweethearts, som siden slutningen af 1980’erne har turneret med et repertoire, de selv definerer som dansktopmusik.¹⁴ Deres repertoire var og er primært hentet fra perioden 1968-1977, hvor DR bragte den dansksprogede hitliste Dansktoppen, som de fleste af sangene, de spillede, havde ligget på. Sweethearts blev voldsomt populære på den danske livescene og spillede for fulde huse på landets store scener og festivaler. I samme periode brød den nordjyske duo Sussi & Leo igennem med deres noget særprægede sceneshow. Også Sussi & Leo rodede godt op i gemmerne fra Dansktoppen og gjorde den tilgængelig for yngre generationer. Netop Sussi & Leo danner udgangspunktet for den foreløbigt mest grundige undersøgelse af et dansk livemiljø med hovedvægt på dansktop og schlagermusik, Alf Björnberg og Ola Stockfelts artikel om ‘Kirsten Klatvask fra Vejle’,¹⁵ som jeg vil vende tilbage til i den afsluttende diskussion. I tilfældet Hillerød Kræmmermarked virkede det som om, at i hvert fald den yngre del af publikum var der for at høre Birthe Kjør synge sangene fra Sweethearts, Sussi & Leo, dansktopopsamlingspladerne etc. Og det fik de så, uanset om Kjør hellere selv ville have spillet noget andet. Hun navigerede efter impulserne fra publikum og skiftede repertoire for at give dem en god aften, for som hun siger: “Jeg synger for dig og ikke for mig”.¹⁶

Jeg vil inden jeg forlader Hillerød Kræmmermarked helt gå lidt nærmere ind på begreberne ‘en af mine’ og ‘Gitte Hænnings’. Siden midten af det 20. århundrede har det været et helt afgørende aspekt af populærmusikkens idéhistorie, at et givet stykke musik er blevet og bliver forbundet med en specifik lagret fremførelse. Som jeg har redegjort for i min ph.d.-afhandling om praksissen at lave danske versioner af udenlandske sange fra midten af det 20. århundrede og frem, skete der i løbet af 1950’erne en markant ændring i måden, hvorpå man producerede og markedsførte populærmusik. Uagtet gramfonpladens indtog på markedet var den trykte node fortsat det medie, som musikken og musikindustrien var struktureret omkring op gennem første halvdel af århundredet. Musikken lå som udgangspunkt i nodeform og den traditionelle produktionspraksis var, at en given sang, som blev populær, blev indspillet i mange versioner på baggrund af den via musikforlagene formidlede node. Det gjaldt groft sagt om at få sangen udbredt, og det gjorde man ved at lade

13 Universal UNI 1766989.

14 Se eksempelvis orkestrets hjemmeside www.sweethearts.dk.

15 Alf Björnberg og Ola Stockfelt, ‘Kirsten Klatvask fra Vejle. Danish pub music, mythscapes and “local camp”’, *Popular Music*, 15/2 (1996), 131–47.

16 Telefonisk interview med Birthe Kjør, 20.11.2008.

mange indspille musikken, evt. i nationalsprogsversioner. Af en række årsager, såvel medieteknologiske som sociologiske, ændredes denne logik fra midten af århundredet og frem. På det medieteknologiske plan var det helt evident, at den øgede visualisering med først talefilmen og siden fjernsynets gennembrud havde en stor betydning for en øget sammenkobling mellem værk og afsender. På lydsiden havde den øgede adgang til internationale radiostationer den betydning, at specifikke indspilninger fik en forrang i forhold til andre.¹⁷ Denne udvikling forstærkedes via den øgede opmærksomhed fra de skrivende medier. I løbet af 1950'erne fødtes en række magasiner, som efter forskelligt temperament behandlede populærmusikken med billedmateriale,¹⁸ og der begyndte at udkomme billedbårne hånd- og årbøger i slutningen af årtiet. Dertil kom ikke mindst det vigtige, men oversete, forhold, at det med vinylpladens gennembrud i midten af 1950'erne bl.a. på dansk grund blev almindeligt, at pladerne blev forsynet med fotografier af den fremførende kunstner. Som det altid er med høns og æg, er det svært nøjagtigt at definere årsagsrækkefølgen, men faktum er, at der fra slutningen af 1950'erne fra musikindustriell side blev ændret strategi således, at man ikke længere spredte sangene ud på en vifte af kunstnere, men at man derimod i reglen lod en enkelt kunstner indspille og markedsføre musikken. Hvis han eller hun ikke slog igennem med sangen, kunne man prøve igen med en anden kunstner, men hvis det lykkedes første gang, lod man det som udgangspunkt blive ved det.¹⁹

Denne sammenkobling mellem værk og kunstner var i høj grad på spil ved koncerten. Som nævnt ovenfor introduceredes 'Tag med ud å fisk' med ordene "ikke en af mine", men derimod "Gitte Hønnings". Dette er et tydeligt eksempel på, hvorledes en given sang *tilhører* den kunstner, der først har indspillet den med succes. Birthe Kjær har faktisk selv indspillet sangen i forbindelse med DR's ønskekoncert Giro 413's jubilæum i 2000, men alligevel udnævner hun Gitte Hønning som sangens ejerkinde. Det er ikke sikkert, at alle i publikum lavede denne association, men det gjorde i al fald Birthe Kjær. Omvendt laver hun selv koblingen til de sange, hun selv har indspillet og er lykkedes med at lancere på dansk, ved at kalde dem *mine*. I ingen af tilfældene er der tale om ejerskab i ophavsretslig sammenhæng. Såvel de

17 Smith-Sivertsen, *Kylling med soft ice og polser*, 19–50.

18 Cf. Morten Michelsen, 'Journalister, digtere og "seriøs" musik: Rockkritikken i Danmark', i Ulf Lindberg et al. (eds.), *Amusers, Bruisers & Cool-Headed Cruisers: The Fields of Anglo-Saxon and Nordic Rock Criticism* (Århus: eget forlag, 2000), 307–43.

19 Eksempelvis blev 'Tag med ud å fisk', der på dansk hittede med Gitte Hønning i første forsøg i 1962, først indspillet igen i 1992. Meget sigende var 1992-udgaven (Pladecompagniet PCMC 8046) indspillet af Bullerfnis, som dækker over skuespillerne Peter Frödin og Hella Joof. De optrådte i en meget succesfuld børneudsendelse på DR, hvor det var et gennemgående træk, at de i hver udsendelse sang en gammel 'dansktop-klassiker'. Det sigende bestod i, at der var tale om en begyndende interesse for den ældre schlager- og dansktopmusik, og at rammerne var lige dele hyldet og kitsch. Næste gang den blev indspillet var det ligeledes som en hyldet til genren af overfor omtalte Sweethearts (CMC 6218-201). Et eksempel på en sang, der krævede flere forsøg, var den oprindeligt amerikanske sang 'Jeg drømte mig en drøm i nat', som i løbet af 1960'erne blev indspillet af både Cæsar (1965) og Grethe Sønck (1967) inden Royal Strings storhittede med sangen i 1970. Herefter var der ikke flere, der forsøgte sig med sangen i mange år. Jf. det danske nationaldiskoteks database, som er tilgængelig på www.statsbiblioteket.dk.

syv foregående Birthe Kjær-sange som den ene Gitte Hønning-sang er, hvad tekst og musik angår, skrevet af andre personer. Ejerskabet består i, at de har indspillet og har lanceret sangene.

Denne form for ejerskab opfattes normalt, og sikkert også af Birthe Kjær og Gitte Hønning, som noget selvfølgeligt og positivt; men der er en dobbelt binding, som bedst beskrives med begrebet biografisk irreversibilitet.²⁰ Den biografiske irreversibilitet består i, at man ikke kan trække det, der allerede er sendt ud, tilbage. Dette gælder i høj grad indspillet musik. Gitte Hønning indspillede for første og foreløbigt eneste gang 'Tag med ud å fisk' i 1962. Hun var 16 år gammel, og det er hun stadig, når man hører pladen. En af konsekvenserne af, at pladen blev populærmusikkens primære lagringsform, er, at musikken og ikke mindst stemmen er den samme, hver gang pladen bliver spillet. Gitte Hønning kunne *gen*-indspille sangen, men den nye indspilning ville i så fald ikke erstatte og udviske den gamle indspilning, men i bedste fald blive opfattet som en ny-fortolkning, som under alle omstændigheder ville relatere sig til 1962-udgaven. Det er den oprindelige indspilning, der bliver betragtet som originalen,²¹ og det er den, som igen og igen er blevet udgivet på opsamlinger.

Dette forhold gælder alle, som har haft et hit. Også Bob Dylan, Bruce Springsteen og David Bowie er uløseligt forbundet med deres gamle materiale. Spørgsmålet er så, hvordan man forholder sig til det i eksempelvis koncertsammenhæng. I Bowies tilfælde spillede han i mange år nærmest demonstrativt ikke sine gamle hits. I Dylans tilfælde har strategien været løbende at lade sit repertoire undergå store stilistiske forandringer, og på den måde har han leget aktivt med originalindspilningsbegrebets status. I tilfældet Birthe Kjær er valget tydeligvis et andet. Hun ikke alene spillede de sange, folk ville have, det var også i arrangementer, som lå meget tæt på indspilningerne. Hendes primære formål er at underholde og give folk, hvad de gerne vil have. Samlet har hun formuleret det således:

Jeg står ikke på scenen for min egen skyld, så hvis en sang ikke virker ude blandt publikum, så synger jeg den hjemme hos mig selv – eller indspiller den på plade. Jeg er ikke interesseret i at påtvinge nogen noget eller opdrage på nogen. Jeg håber bare, at jeg kan gøre folk glade, og den bedste belønning, jeg kan få, er, hvis folk synger med, eller en ældre mand på plejehjemmet smiler mere, end han plejer. Jeg har lært at aflæse de der små tegn hos folk, der viser mig, at jeg har gjort en forskel. Jeg har givet dem en glæde, som de måske ikke kan huske om en time, men som gjorde dem glade i nuet. Det er vel min drivkraft. At jeg har gjort en forskel.²²

Underholdning er til for de andres, ikke for ens egen skyld. Det primære formål er at gøre folk glade, at *give dem det, de vil have*. Det gør Dylan, Springsteen og Bowie også, men strategierne og forventningerne er forskellige. Når disse tre (med de meget sigende aristokratiske kælenavne 'His Bobness', 'The Boss' og 'The Thin

20 Jon Helt Haarder, 'Litteraturvidenskab i den performative biografismes tidsalder' (2004), tilgængelig online på www1.sdu.dk/Hum/jhh/bioartikel3.pdf (hentet 6.11.2008).

21 Smith-Sivertsen, *Kylling med soft ice og pølser*, 30–35.

22 Tonic Yde Mørch, 'Kend hende på knækket', *Berlingske Tidende*, 10.8.2008.

White Duke') går på scenen, er det dem, der bestemmer, hvad der skal spilles og hvordan, hvilket er en del af konventionen. Hvis de spiller hittene, er det fantastisk, men det gør de kun, hvis de har lyst. I det konkrete tilfælde stak Birthe Kjær så at sige en finger i jorden undervejs, og besluttede, at publikum sandsynligvis helst ville gehøre de gamle hits, selvom der faktisk ikke var en eneste verbal opfordring i løbet af aftenen. Hun vurderede ganske enkelt, at hun for i bogstavelig forstand at kunne se sit publikum i øjnene, måtte skifte repertoire, og det gjorde 'Dansk-toppens Dronning' så.

Jeg vil i det følgende forlade Hillerød Kræmmermarked og gå lidt nærmere ind på, hvad det er for en kunstnerstype, Birthe Kjær repræsenterer, og herunder se nærmere på det forhold mellem musik 'for mig og for dig', som lå til grund for den lille magtkamp, som udspillede sig med publikum under koncerten.

BIRTHE KJÆR – DEN VENLIGE SMILENDE DAME

I et interview i anledning af sin 60 års fødselsdag beskrev Birthe Kjær sit forhold til det at være en offentlig person på følgende måde:

Jeg har hele min karriere været meget bevidst om at leve op til det billede, folk har af mig som den venligt smilende dame. Jeg klæder mig også altid pænt på og tager make-up på, når jeg går ud som den offentlige person, jeg er. Jeg er meget forfængelig og har det generelt godt med at være 'på'. Hvis jeg vil være anonym, kan jeg jo bare tage til Flensborg. Der kender ingen mig. Kendtheden, det at være så meget på, var stort for mig, da min karriere startede, men nu har jeg vænnet mig til, at folk er på hat med mig. Folk føler, de kender mig og for det meste for det gode.²³

Birthe Kjær tegner her et billede af sig selv som en person, der altid er på. Der refereres tydeligvis ikke til særlige begivenheder i forbindelse med koncerter eller andre optrædener i forbindelse med hendes professionelle liv, men derimod til hvad man kan betegne som hverdagens offentlige rum. Uanset om det drejer sig om en indkøbstur, et restaurantbesøg eller blot en gåtur er Birthe Kjær "den offentlige person, jeg er". Det fremgår ikke, hvor grænsen mellem det offentlige og det private går, men henvisningen til, at hun skal til Flensborg for at være anonym, signalerer en ganske bred opfattelse af den offentlige scene.

Som det fremgår af citatet, har Birthe Kjær en klar forestilling om, hvilket billede folk har af hende. Hun tror, at folk tror, at hun er *den venlige smilende dame*, hvilket hun så har valgt at bekræfte dem i. Hvorvidt dette billede er rigtigt eller ej, er ikke synderligt interessant. Birthe Kjær fremhæver selv senere i interviewet, at hun har "et lyst sind og kan for det meste vende de dårlige ting til noget godt"²⁴ men dette influerer som sådan ikke på det forhold, at det er den venlige smilende dame, som offentligheden skal kende, og som Kjær dermed har været i store dele af sit voksenliv.

²³ Ibid.

²⁴ Ibid.

Den venlige smilende dame blev født søndag den 2. december 1968. Den dag blev hendes første indspilning, 'Arrivederci Franz', testet til Dansktoppen, som var blevet søsat tre måneder tidligere med Jørn Hjørtning ved roret. Ugen efter strøg hun og sangen direkte ind på Dansktoppens førsteplads, som hun og Franz besatte de følgende syv uger, inden hun 1. februar 1969 måtte vige pladsen for Bjørn & Okay's sang om 'Tro, håb og kærlighed'.²⁵

Ret beset kan hendes fødsel som offentlig figur dateres til 24. september samme år. Her bragte *B.T.* nemlig den første artikel om Birthe Kjær med tilhørende fotografi. Overskriften var 'Ny "Dorthe" på vej mod toppen – synger i aften i Århus-natklub'.²⁶ Konteksten var, at Birthe Kjær som annonceret i overskriften skulle optræde samme aften på natklubben Cabana, og det, at hendes kontrafej havde fundet vej til en landsdækkende avis, er det mest opsigtsvækkende ved omtalen, som nærmest havde notitsform. Birthe Kjær havde nemlig hverken indspillet eller optrådt i større offentlighed på dette tidspunkt. Alligevel var det åbenbart lykkedes hendes manager, Basse Bertram, at få hende talt i *B.T.*, som dagen efter fulgte op med en omtale af hendes debut. Uden nogen egentlig tolkning af, hvorvidt Birthe Kjær var spalteplassen værd, berettedes det, hvordan hun nu havde en god pladechance, fordi pladeproducent Johnny Reimar ville kigge forbi samme aften.²⁷

Johnny Reimar fortæller i sin biografi detaljeret om hele episoden, som blev indledning til Birthe Kjærs professionelle karriere.²⁸ Ifølge ham selv var han nærmest til stede på Cabana under tvang. Den pressenotits, som stod i *B.T.*, var publiceret uden hans viden af den gesjæftige Bertram, og hele denne indledende markedsføring af den hidtil ukendte sangerinde var mildest talt utraditionel men ikke desto mindre effektiv. Om aftenen den 25. september stod pressen, som foruden ovenstående aviser inkluderede *Se & Hør*, klar for at dække Reimars dom, og heldigvis for alle parter viste Kjær sig at kunne synge. To måneder senere var pladen indspillet og klar til at blive testet på Dansktoppen. Som nævnt gik 'Arrivederci Franz' direkte ind på førstepladsen, og en ny stjerne var født. De to sidste uger af 1968 var B-siden på Birthe Kjærs debut-single, 'Sig ja til kærlighed', oven i købet også repræsenteret som et fingerpeg om, at der var en stor efterspørgsel på mere materiale fra den nye sangstjerne. Det kom der i stor stil.

I marts 1969 vendte hun tilbage til Dansktoppen, denne gang i selskab med 'Cæsar og Cleopatra' som igen blev afløst 4 uger senere af Birthe Kjærs danske bud på, hvordan tidens store europæiske trend, den russiskinspirerede 'Casatschok', skulle danses. Her gentog hun i øvrigt kunststykket med at gå direkte ind på Dansktoppens

25 Samtlige oplysninger om placeringer på Dansktoppen i perioden 1968-1977 refererer til Smith-Sivertsen, *Kylling med soft ice og pølser*, bilag 1.4. I forbindelse med mit ph.d.-projekt indsamlede og registrerede jeg samtlige Danmarks Radios hitlister fra perioden 1963-1977. Disse oplysninger har ikke tidligere været tilgængelige i samlet og overskuelig form. Hitlisterne vil blive offentliggjort i løbet af 2009.

26 Qui, 'Ny "Dorthe" på vej mod toppen – synger i aften i Århus-natklub', *B.T.*, 24.9.1968.

27 Qui, 'Ny 19-årig pop-sangerinde med stor debut-succes i hjembyen', *B.T.*, 25.9.1968.

28 Johnny Reimar i samarbejde med Kenneth Wöhlisfelt, *Mr. Showbiz: Fra rock til ridder* (København: Aschehoug, 2000), 147.

førsteplads. Denne gang blev det kun til to uger på førstepladsen og i alt fem uger på listen, hvilket dog skyldtes, at Dansktoppen holdt ufrivillig pause fra april til september 1969. Da listen genåbnede, var der atter bud efter Birthe Kjær, der de følgende fem uger sang om 'Mucho Amore', og siden gik det slag i slag. I alt blev det i årene fra 1968 til 1977 til 23 Dansktop-placeringer, hvoraf ti lå i top tre.²⁹ Hvis man slår alle placeringer sammen, lå Birthe Kjær på Dansktoppen i 133 uger. Hvis man nærkigger på disse sange, er der nogle interessante oplysninger at hente.

For det første er 22 ud af 23 sange danske versioner af udenlandske sange.³⁰ Den eneste danskkomponerede melodi er 'Lange Lars fra Langeland'. De øvrige 22 sange fordeler sig på 8 tyske, 3 franske, 3 amerikanske, 2 britiske, 2 svenske og en enkelt fra henholdsvis Holland, Irland, Luxembourg og Spanien. Det vil sige, at der med en enkelt undtagelse var tale om udenlandske melodier, som var blevet forsynet med dansk tekst. Teksterne stod en lille skare på i alt syv tekstforfattere for. 12 af sangene havde Thøger Olesens signatur, mens Johnny Reimar, som producerede alle Birthe Kjærs indspilninger, selv kom ind på andenpladsen med tre bidrag. De sidste stod Susanne Palsbo og Per Juul for med hver to og med en hver Viggo Happel, Robert Arnold og sidst men ikke mindst Sejr Volmer-Sørensen. Fremhævelsen af Volmer-Sørensen skyldes, at han stod fadder til 'Den knaldrøde gummibåd', som har fået en særlig position.

Hvis man nærlæser sangenes oprindelse, tegner der sig nogle yderligere tendenser. 17 af de 22 udenlandske sange, som blev indspillet i danske versioner, stammer fra ikke-engelsktalende europæiske lande. Dette afspejler det forhold, at den danske musikindustri i slutningen af 60'erne og i 70'erne stadig var tæt knyttet til det europæiske populærmusiknetværk, som havde musikforlæggerne som vigtige aktører og som bindeled mellem de forskellige lande og sprogområder.

En kort gennemgang af de fem engelsksprogede sange tydeliggør, hvordan systemet fungerede. De tre amerikanske melodier er alle ældre og velkendte sange, som på det tidspunkt, hvor de blev indspillet på dansk, var blevet indspillet mange gange af forskellige kunstnere.³¹ Der er samlet tale om 'oldies but goodies', som sandsynligvis har været handlet mellem musikforlagene lang tid i forvejen. Hermed menes, at retighederne til at lave danske udgaver allerede har ligget på skandinaviske hænder.

29 De øvrige 18 sange var: 'Dance og syng' (1969), 'Lange Lars fra Langeland' 1970, 'En elefant' (1970), 'Luk butikken' (1970), 'Den knaldrøde gummibåd' (1970), 'Drømmen om et land' (1971), 'Træet på min barndomsvej' (1971), 'Sommer og Sol' (1971), 'Et rødt æble' (1972), 'Rundt i Rundetårn' (1972), 'Kom med ombord' (1974), 'Lov kun det du kan holde' (1974), 'For evigt forbi' (1974), 'Dinge Dong' (1975), 'En enkelt gang' (1976), 'Vil du eller vil du ikke' (1977). Derudover lå hun i 1972-73 på DR's salgsbaserede hitliste, Hitparaden, i 17 uger med revyvisen 'Jeg Skal Aldrig Til Bal Uden Trusser'; Smith-Sivertsen, *Kylling med soft ice og pølser*, bilag 1.4.

30 Det følgende bygger på Smith-Sivertsen, *Kylling med soft ice og pølser*, 8-16 samt bilag 1.1. Det empiriske arbejde, som ligger til grund for min ph.d.afhandling, inkluderer en omfattende gennemgang af Kodas værkdatabase og gennemlytning af talrige versioner af sangene.

31 Det drejer om 'Tennessee Waltz' (1947)/'Den gamle Tennessee Waltz' (1974), hvor Birthe Kjær-udgaven på arrangementssiden tydeligvis refererer til Alma Cogans udgave fra 1964, som bl.a. lå på DR's Top 20 dette år; endvidere om 'The End of The World' (1962)/'For evigt forbi' (1974), hvor den nærmeste reference er The Carpenters' indspilning af sangen fra 1973; samt om 'The Chapel of Love' (1964)/'Vil du eller vil du ikke' (1977), hvor forlægget er den svenske duo Svenne & Lotta's engelsksprogede version fra samme år.

Indtil midten af 1960'erne var det ganske almindeligt, at lokale musikforlag i forlængelse af den traditionelle markedslogik på populærmusikområdet erhvervede sig de såkaldte sub-rettigheder, som indebar, at indehavere frit kunne forvalte en given sangs videre skæbne i et lokalt sprogområde.³² Denne logik ændredes, hvad angår engelsksprogede sange, i takt med den angloamerikanske populærmusiks sejrsgang. Det blev ganske enkelt sværere og dyrere at erhverve sig rettighederne til engelsksprogede sange, fordi de så at sige klarede sig selv uden hjælp fra lokale kunstnere og musikforlag.

De to sange med britisk ophav har en lidt anden historie. Begge er fra 1974 og er desuden sange hentet fra det internationale Melodi Grand Prix. Det drejer sig nærmere bestemt om det engelske og det irske bidrag, som begge blev udsendt på dansk i 1974.³³ I alt er seks sange hentet fra det Internationale Grand Prix. Udover ovennævnte drejer det sig om den eneste spanske melodi, en enkelt tysk, Luxembourgs bidrag fra 1972 samt det hollandske bidrag fra samme år.³⁴

At der er seks Melodi Grand Prix-sange repræsenteret siger noget om de kanaler, sangene kom til Danmark gennem. Det årlige Melodi Grand Prix var et af stederne, hvor alverdens musikkøbmænd mødtes og udvekslede kataloger. Andre centre var MIDEM-festivallen i Cannes og den italienske San Remo-festival. Her flokkedes man om fortidens og fremtidens hits, som man så placerede hos pladeselskaberne, som igen fandt en egnet kunstner til at indspille sangene. Jeg vil i det følgende gå lidt nærmere ind på, hvad det var for sange, der blev handlet og ikke mindst, hvordan Birthe Kjær repertoire var bygget op i perioden 1968-77.

GUMMIBÅDE, TYROLERHATTE OG ANDRE 'HOOKS'

Historien om, hvordan Birthe Kjær blev opdaget takket være en foretagsom manager, som ifølge Johnny Reimar oven i købet i bogstaveligste forstand forsøgte at sælge hende ved få sit eget navn indføjet i kontrakten,³⁵ er illustrativ for den unge Kjærs indgang til kunstnerlivet. Hun leverede stemmen og smilet og lod andre om resten. I hele den periode fra 1968 til 1977, hvor Birthe Kjær etableredes som en af dansk slagermusiks frontfigurer, var det ikke hende selv, men derimod hendes producer, Johnny Reimar, som stod for det overordnede valg af materiale og dermed den kunstneriske linje. Johnny Reimar havde tætte relationer til den tyske og svenske musikindustri og fik i Birthe Kjær en solist, som passede perfekt til det en af tidens sværvægttere, den svenske musikforlægger og tekstforfatter Stig 'Stikkan' Anderson, betegnede som 'Umpa-bumpa'-musik.³⁶ Hermed sigtes til den march-

32 Jf. Smith-Sivertsen, *Kylling med soft ice og pølser*, 43-52.

33 Henholdsvis 'Long Live Love'/'Kom med ombord' og 'Cross Your Heart'/'Lov kun det du kan holde'.

34 Henholdsvis 'Vivo Cantado'(1969)/'Danse og syng'(1969), 'Ein hoch der Liebe' (1968)/'Sig ja til kærlighed' (1968), 'Pomme Pomme Pomme' (1972)/'Et rødt æble' (1972) og 'Dinge Dong' (1972)/'Dinge Dong' (1972).

35 Reimar, *Mr. Showbiz*, 147-48.

36 Oscar Hedlund, *Stikkan - Den börsnoterade refrängsångaren* (Stockholm: Sweden Music Förlags AB, 1983), 85.

prægede germanske slagertradition, som i europæisk sammenhæng har langt dybere historiske rødder end den angloamerikanske populærmusik. 'Umpa-bumpa' var stort i slutningen af 1960'erne, og en af de tyske hovedleverandører af tidens schlagermusik, komponist og producer Christian Bruhn, placerer sig selv centralt som en af igangsætterne af denne bølge ved i sin selvbiografi at referere til en samtale med sin musikforlægger Peter Meisel i foråret 1962:

"Lass uns doch mal einen Marsch machen." – "Einen Marsch?" sage ich, "Peter, es ist Beatles-Zeit, Rock'n'Roll is angesagt, aber doch kein Marsch!" – "Lass uns einen Marsch machen", sagte er nur.³⁷

Det gik ganske godt med marchen, som ikke kun nåede de tyske hitlister i 1963, men også under skiftende titler blev indspillet flere gange i løbet af 1960'erne. Omend der er nogle kronologiske problemer i citatet, da The Beatles først slog igennem i 1963, er Bruhns lille historie om det, der blev til havenissesangen 'Gartenzwerg-Marsch', et godt eksempel på, hvad der fulgte. Musikforlæggeren havde set rigtigt. Marchen var vejen frem og åbenbart et godt redskab til at konkurrere med tonerne fra USA og England. I årene der fulgte, blev der produceret en lang række march-inspirerede slagere på tysk grund, og marchen blev sågar en stor eksportvare til ikke mindst de nordiske lande, hvilket tydeligt vises med et andet eksempel fra 1962.

Dette år indspillede afroamerikanske Billy Mo nemlig sangen 'Ich kauf' mir lieber einen Tirolerhut'. Faktisk lå sangen i den tyske udgave hele 13 uger på DR's Top 20 i 1963. Seks år senere blev den indspillet på dansk af Johnny Reimar, som siden har slidt mange tyrolerhatter i stykker. Som det ofte var tilfældet på den tid, var det dog ikke den tyske, men derimod en ny svensk udgave, 'Du borde köpa dig en tyrolerhatt' med Östen Warnerbring, som lå til grund for den danske version. Den svenske tekst var skrevet af førortalte Stikkan Anderson. Anderson var via tætte forbindelser til den tyske schlagerindustri hovedleverandøren i Norden og satte selv svensk tekst til en lang række af disse sange. Foruden ovenstående eksempler findes fra hans hånd eksempelvis sangene om 'Romeo och Julia', 'Ingenting går upp mot gamla Skåne', og ikke mindst 'Arrivederci Frans', som Birthe Kjær som bekendt slog igennem med på dansk.³⁸ Sangene formidledes videre til Danmark og havnede blandt andet i vid udstrækning på Johnny Reimars bord.³⁹

Birthe Kjær var Reimars stærkeste 'Umpa-bumpa'-kort, hvis man ser bort fra hans egen produktion, som med tyrolerhatten gled over i stærkt tyskinspireret partymusik. Hendes stemme passede åbenlyst godt til disse up-tempo-melodier

37 Christian Bruhn, *Marmor, Stein und Liebeskummer* (Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 2005), 146. Christian Bruhn har bl.a. leveret melodien til velkendte danske slagere som 'Gid du var i Skanderborg', 'Flower Power Tøj' og Birthe Kjærs 'Cæsar og Kleopatra'.

38 Førstnævnte sang blev på dansk indspillet af Gustav Winckler og Sys Gregers i 1968. I hitlistesammenhæng var det dog den tyske udgave med Peggy Marsh, som gjorde sig i Danmark. Den lå således på DR's Top 20 i hele 18 uger i 1967–68. 'Ingenting går upp mot gamla Skåne' er i Danmark bedre kendt som 'Gid du var i Skanderborg', sunget af Dorthé Kollo, som selv oprindeligt havde lanceret sangen på tysk.

39 Reimar, *Mr. Showbiz*, 159; Smith-Sivertsen, *Kylling med soft ice og pølser*, 94.

med markante messingblæsere som bærende instrumentgruppe. Birthe Kjær indspillede trofast, hvad hun blev præsenteret for op gennem 1970'erne, men faktisk luftede hun allerede dengang forsigtigt nogle tanker om at udvide sit arbejdsområde i et tidligt interview:

Birthe har været på toppen i 2 år og er glad og tilfreds “– så længe det går, og når det ikke går mere, kan jeg altid komme ned i Sparekassen igen!” Hun kunne dog godt tænke sig at prøve kræfter med en revy eller noget lignende og *smugler* små stille *viser* ind i sit repertoire “– når publikum er stille og opmærksomme ...” Såsom ‘Pige træd varsomt’, ‘Kærlighed’ og ‘Vinden gi’r dig svar’ – “simpelthen for at prøve at komme ud over *rytmestadiet* og få lejlighed til at *fortolke* et og andet ...”.⁴⁰

Citatet er fra 1970, og henvisningen til *viser* som et afsæt til at fortolke “et og andet” og at “komme ud over *rytmestadiet*” signalerer en egentlig meget skarp forståelse af, hvad der er på spil i schlagermaterialet fra Dansktoppen.

I visesammenhæng har tekstens semantiske indhold som udgangspunkt en central placering. Viser er med andre ord *tekstsensitive*. I slagtersammenhæng har teksten en helt anderledes funktion. Ovenfor omtalte Stikkan Anderson, som selv var en af slagertekstens mestre, henviste ofte til, at tekstens klangmæssige funktion i slagtersammenhæng er overordnet det semantiske indhold. De bedste eksempler på dette er de mange tekster, som han selv skrev til det svenske orkester ABBA. Dette gælder bl.a. teksterne til ‘Waterloo’, ‘Mamma mia’, ‘Fernando’, ‘Honey honey’, ‘S.O.S.’, ‘I do, I do, I do, I do, I do’, ‘Knowing me, knowing you’, ‘Hasta mañana’ og ‘Ring, Ring’. Alle disse sange er lysende eksempler på Stikkan Andersons fornemmelse for sangtekstens hooks. Stikkan Anderson formulerede det selv rammende på følgende måde: “Den vanliga schlageren brukar inte vara berättande, inte inrymma en sluten story. Den är mest upphängd på löst sammanlänkade nyckelord”.⁴¹

Eksempler på sådanne nøgleord, eller såkaldte *hooks*, kroege som hænger fast i hjernen, findes i overflod i Birthe Kjærs gamle repertoire. Det var disse kroege, tekstforfattere som Stikkan Anderson og hans danske sidestykke, Thøger Olesen, havde øre for, og det var denne type sange, Birthe Kjær blev kendt for i den første dansktopperiode. Den eneste deciderede pladeanmeldelse, jeg har fundet af Birthe Kjærs debutsingle, indfanger ganske præcist, hvad der er på spil:

Det er mærkeligt med melodien ‘Arrivederci Franz’. – Den hænger bedre fast end nogen sang, jeg meget længe har hørt. Den klæber som en fluefanger, og lytteren er fluen. – Teksten virker som om den er strikket færdig i studiet, men den fungerer. Det væsentlige er ordene i titlen – og det er dem, man hummer med på, så snart man har hørt pladen bare én gang.⁴²

40 Torben Hoyer, ‘Birthe Kjær’, *Dansktoppen*, 1 (dec. 1970), 6, mine fremhævelser. Denne udgivelse var tænkt som første nummer af et tidsskrift, og serien indledes med en præsentation af alle centrale kunstnere, som havde været placeret på Dansktoppen, herunder Birthe Kjær. Der kom dog så vidt vides ikke flere numre.

41 Hedlund, *Stikkan*, 83.

42 Grev Christian af Rosenborg, ‘Nyt talent’, *Billed Bladet*, 1968/51 (20.12.1968), 47.

Bedre beskrivelse af, hvordan et tekstligt hook fungerer, findes næppe, og samme karakteristik kunne anvendes om 'Sommer og sol', 'Lange Lars fra Langeland', 'Casatchok' og ikke mindst 'Den knaldrøde gummibåd', som alle er nærmest arketypiske hook-sange, hvor tekstens semantiske indhold som udgangspunkt har en sekundær betydning.

Føromtalte schlagerkomponist Christian Bruhn fremhæver i en ekskurs om den tyske tekstforfatter Hans Bradtke, hvordan denne kun sjældent skrev abstrakte tekster, men derimod *malede* sine tekster. Bradtke var oprindeligt vittighedstegner, hvilket Bruhn ser som en nøgle til hans tekstforfatterskab:

Was zeichnet nun alle Texte von Hans Bradtke ..., dem Maler, Zeichner und Grafiker, aus? Sie wimmeln von Mausefallen mit Speck, von Bauchtanztruppen mit Tüllgardinen, von Fussballtoren, Badehosen, Botten in jeder Form, Gartenzwerge und Müll-eimern, Sparschweinen und Verlobungsringen.⁴³

Der har allerede været nævnt et eksempel på Bradtkes tekstmaleri med marchen om havenisser, men man behøver ikke drage til Tyskland for at finde relevansen af at inddrage ham i denne sammenhæng. Det var nemlig ham, der skrev den oprindelige tekst til 'Den knaldrøde gummibåd'.

Denne sang, som er blevet noget nær Birthe Kjær's kendingsmelodi, er fyldt med billeder. Der er udover selve gummibåden i alt ni genstande (en skumbus, et sejl, en motor, søstøvler, en kikkert, et skæg, vand, en cykelpumpe og en sikkerhedssele) samt to ikonografiske historiske personer, Lord Nelson og Christoffer Columbus. Sangen handler kort fortalt om et forelsket par i en båd, som muligvis får båden frem ved hjælp af elskov. I den tyske tekst kompenserer parret for manglen på motor og sejl ved at vugge eller gynges⁴⁴ "mit Liebe und sehr viel Humor in's große Glück hinein!". Hvad 'den store lykke' er, fremgår ikke direkte, men det er svært at forstå teksten som andet end fyldt med erotiske antydninger. Det kræver eksempelvis ikke stor fantasi at (mis)forstå cykelpumpen som billede på noget helt andet. Det er i denne forbindelse en vigtig del af det musikalske akkompagnement, at den meget markante vekselrytme udgør en pumpebevægelse, som i sig selv kan tolkes som en erotisk markør. Det kan også den markante optakt, som ender med et knald. I den danske tekst er det erotiske nedtonet til: "er man forelsket er drivkraften stor, man når nok, det man vil", men hele grunden til, at man skal passe på gummibåden, er, at den vender rundt, hvis man kysser, hvilket må være ensbetydende med, at det er det, de "alligevel" gør.⁴⁵

I forlængelse af Bruhns henvisning til Bradtkes fortid som vittighedstegner er det nærliggende at beskrive sangen som netop dette: En melodibåren tegneserie-

43 Bruhn, *Marmor, Stein und Liebeskummer*, 140–50.

44 Det tyske ord, som anvendes, er 'schaukeln', som både kan betyde den bevægelse et skib laver i vandet, at vugge et barn i armene eller i en vugge, at gynges på en gynges eller en gyngeshest samt andre svingende bevægelser af denne type.

45 Birthe Kjær, som har optrådt med sangen i 40 år, har selv meldt pas med en tolkning af tekstens mening. Min tolkning er hjulpet af den tyske tekst, og det forekommer, at der ganske enkelt er forsvundet noget mening under den sproglige rejse til Danmark.

striben hentet fra et af tressernes meget populære *En halv bumørtime*-blade. Teksten er billedlig og i høj grad sluttet om sig selv. Hermed menes, at det ikke er en tekst, der tillader den fremførende kunstner at tilføje den andet end stemmen. Billederne taler og maler for sig selv.

Birthe Kjærers repertoire fra 1960'erne og 1970'erne bestod overordnet set af tysk-inspireret materiale, hvor tekstens klanglige og billedlige funktion var dominerende. Faktisk kan man også inddrage hendes største hit siden 1970'erne i denne gruppe sange. 'Vi maler byen rød' er et maleri, som nærmest kan bruges som tolkningsnøgle til Kjærers tidlige materiale: "Vi maler byen rød og himlen hvid af stjerneskår/ Det grå og triste får en ekstra farveklat."

Som nævnt allerede i indledningen var det dette materiale, publikum reagerede positivt overfor på Hillerød Kræmmermarked. Jeg vil afslutningsvis se nærmere på, hvordan Birthe Kjær selv forholder sig til den musik, hun optræder med.

TEKSTENS BETYDNING FOR BIRTHER KJÆR

Hvis man kigger ned over Birthe Kjærers 40 år lange professionelle karriere, kan man groft lave en skillelinje mellem tiden før og efter 1980. I 1980 udkom LP'en *Tak for al musikken*,⁴⁶ og denne titel fik nærmest symbolsk betydning, da den samtidig var den sidste frugt af samarbejdet med Johnny Reimar. Året efter skiftede Kjær nemlig til plademærket Eminent, som Reimars mangeårige kapelmester og producer Helmer Olesen startede. I første omgang var der ikke den store forandring, da såvel stilen som produktionsformen var den samme som hos Reimar, men alligevel indvarslede det nye tider. Kjær fik efterhånden mere indflydelse på, hvad hun ville indspille og hvordan, det skulle lyde, og i dag er hun selvbestemmende i alle aspekter. Hun skriver stadig ikke selv hverken tekst eller musik, men det hende, der tager alle de afgørende beslutninger. Dette har haft stor betydning.

I det tidligere nævnte fødselsdagsinterview fra 2008 reflekterer Birthe Kjær over teksternes betydning for hende og nævner i denne sammenhæng netop denne tekst på følgende måde:

"[D]et [er] vigtigt for mig, at teksterne siger mig noget. Jeg kan ikke selv skrive dem, det forsøgte jeg en gang, men det gik ikke, så jeg vælger ud fra andre. Men jeg kan da godt fremhæve nogle sange, hvor man sagtens kunne spørge, hvad siger den tekst dig lige?"

– Hvilke?

"'Den knaldrøde gummibåd' f.eks. Den tekst ville jeg ikke sige ja til i dag. Jeg er glad for at synge sangen, jeg er glad for, at den har fået en revival, men jeg spørger da mig selv om, hvad det lige er, den siger mig. Jeg har været igennem en udvikling de seneste 10-15 år, der har gjort mig mere kritisk over for teksterne, fordi det er vigtigt, at jeg kan sætte mig ind i dem. Jeg holder specielt meget af sange som 'Livets have' og 'Længe leve livet'. Den tekst siger mig en hel del."⁴⁷

⁴⁶ STARBOX LX 60028.

⁴⁷ Mørch, 'Kend hende på knækket'.

I interviewet skelner Kjær mellem tekster, der siger hende noget, og tekster, som ikke gør. Hun fremhæver et par sange, som har et budskab om livsglæde, men har omvendt svært ved at "sætte sig ind i" 'Den knaldrøde gummibåd'. Det interessante er, at hun hermed laver en skelnen med baggrund i teksternes semantiske indhold, som korresponderer fint med de tekstsensitive visetekster, hun forsøgte at smugle ind i repertoireet allerede i 1970. Det er i denne sammenhæng interessant, at Kjær i 1968 i den allertidligste artikel, som omtaler hendes egne musikalske præferencer, udnævner Ella Fitzgerald og Mahalia Jackson som sine to favoritsangerinder.⁴⁸ Der lå altså en jazz-elskende fortolker gemt i Birthe Kjær, som gerne ville ud. Det blev dog ikke jazzen, men derimod revy og viser, som Kjær kastede sig over for at få lov til at fortolke 'et og andet'.

Op gennem 70'erne prøvede hun således flere gange kræfter med revygenren, men på pladesiden fulgtes fortolkerlinjen for første gang op i 1976 med udgivelsen af LP'en *Det var en yndig tid* med ældre danskkomponerede viser.⁴⁹ LP'en adskiller sig stilistisk ganske meget fra hendes tidligere udgivelser ved for det første at være stort set blottet for præget af den marchprægede schlagerstil, Birthe Kjær gerne ville væk fra. Akkompagnementet er generelt afdæmpet og på instrumentsiden blottet for de ellers så dominerende blæsere og rytmegrupper fra slagerrepertoiret. At verden ikke ændres på en gang, vidner Kjærs næste LP *Fuglen og barnet* fra 1977 om.⁵⁰ Her er hun tilbage i mere vante rammer, såvel stilistisk som materielt. Samtlige sange er dansksprogede versioner af udenlandske sange og ligger stilistisk i naturlig forlængelse af pladerne før *Det var en yndig tid*. Der var altså ikke tale om et gennemgribende stilskifte, men alligevel signalerede *Det var en yndig tid*, at Kjær kunne og ville andet og mere end at synge slagere.

I 1980'erne fortsatte Kjær med at indspille rytmisk baseret popmusik, men der er såvel rytmisk som tekstligt stor forskel i forhold til Reimar-tiden. Denne udvikling er fortsat til i dag, hvor hun dels via et samarbejde med violinisten Kim Sjøgren og guitaristen Lars Hannibal "i mere end én forstand [var] med til at bygge bro mellem klassisk musik og underholdning"⁵¹ og dels løbende har leveret materiale til den genopståede Danskophitliste i DR-regi⁵² i en langt mere afdæmpet stil end tidligere. Birthe Kjær har således været vidt omkring og har udviklet sig væk fra sit oprindelige udgangspunkt, som hun så alligevel ikke kan slippe, fordi det er det, der gør folk glade.

48 Wez., 'Pigen på Danstoppen på vej til Tyskoppen', *B.T.*, 18.12.1968.

49 PHILIPS 6403 547.

50 PHILIPS 6403 900.

51 Artiklen 'Birthe Kjær', www.bandlist.dk (besøgt 23.10.2008). Bandlist.dk er en præsentationsside for danske kunstnere. De enkelte profiler er skrevet af kunstnerne selv eller bureauer og pladeselskaber, som repræsenterer dem.

52 18 bidrag fra 2004–7 med bl.a. 8 førstepladser som resultat, jf. www.birthesvenner.dk/danskstoppen2.htm (besøgt 14.2.2009). Registranten går kun til 2007.

KULT, KITSCH OG KJÆR

Jeg har i ovenstående ud fra en konkret koncertoplevelse beskrevet, hvordan en kendt og anerkendt dansk kunstner undervejs i koncertforløbet umærkeligt tilpassede sit repertoire til det tilstedeværende publikum. Følgelig har jeg forsøgt at nå frem til en forståelse af, hvad der var på spil. Min konklusion er, at hændelsesforløbet skal forklares ud fra Birthe Kjærs udgangspunkt i schlager- og underholdningsmusikken, hvor det, der fra kunstnerens egen side definerer en god performance, er evnen til at give publikum det, de vil have. I dette tilfælde var det primært den marchinspirerede schlagermusik fra perioden 1968-1977.

Der foreligger kun ganske få tidligere videnskabelige beskrivelser af danske schlager- og dansktopmusik-miljøer, og jeg vil runde af med at inddrage de to undersøgelser, som har beskæftiget sig med dette. Den ene er Lars Oles Bondes artikel fra 1988, 'Himlen er en valseblå mark'.⁵³ Udgangspunktet for denne artikel var en enkelt koncertoplevelse med dansktopkunstneren Jodle Birge. Artiklen fokuserer ikke på selve musikken men derimod på kunstneren og på Bondes oplevelse af Jodle Birge som *autentisk*. Med Bondes egne ord beskrives dette som "ægte indlevelse ... [d]en troskyldige begejstring, den enkle identifikation med sangenes musikalske og tekstlige udsagn, den smittende evne til at kommunikere i kraft af sin personlige fremtræden – det jeg for nemheds skyld vil kalde *autenticitet*".⁵⁴ Ud over denne personlige iagttagelse af, hvad Jodle Birge var og kunne, interviewede Bonde en række publikummer, som hver for sig fortalte om, hvorfor de godt kunne lide Jodle Birge.

På baggrund af sin oplevelse af Jodle Birge som en autentisk sanger, stiller Bonde i resten af artiklen en række kritiske spørgsmål til den traditionelle analyse af schlagermusikken og de musikkulturer, den er en central del af. Det problematiske ser han i, at de journalister, musikvidenskabsfolk og andre privilegerede stemmer, som vurderer og kritiserer schlagermusikken, gør det med baggrund i "en forenklet, og egentlig elitær, opfattelse", hvis resultat er, hvad Bonde betegner som "[d]en sociokulturelle centrisme".⁵⁵

Den anden artikel er som nævnt ovenfor Alf Björnberg og Ola Stockfelts artikel fra 1996, 'Kristen Klatvask fra Vejle. Danish pub music, mythscapes and "local camp"'.⁵⁶ Udgangspunktet for denne artikel er en koncertoplevelse på Skansen i Skagen, hvor den danske duo Sussi & Leo på det tidspunkt og i alt i 23 år spillede seks dage om ugen på en økonomisk særdeles lukrativ langtidskontrakt. Sussi & Leo blev landskendte i begyndelsen af 1990'erne som et udpræget kitsch-fænomen, hvormed menes, at deres overordnede image var, at de ikke spillede og sang særligt godt. Alligevel, eller måske netop derfor, blev de efterhånden en decideret attraktion i Skagen og tiltrak, som Björnberg og Stockfelt beskriver, et stort og uhomogent publikum. I

53 Lars Ole Bonde, 'Himlen er en valseblå mark. Et møde med Jodle-Birge, med segmenterne E og F – og nogle tanker om en helt uvurderlig musik', *Modspil*, 10/41 (1988), 24–29.

54 Ibid. 26.

55 Ibid. 28.

56 Björnberg og Stockfelt, 'Kirsten Klatvask fra Vejle'.

artiklen beskrives, hvordan Sussi & Leo kompenserer for deres manglende musikalske færdigheder ved hjælp af en række såkaldte taktikker, som sammenfattes i begreberne *banding* og *bonding*. Det, de kunne, var at skabe et fællesskab, og som Björnberg og Stockfelt opsummerer det: "When we arrive, Sussi & Leo are unknown celebrities. When we leave, they are old friends with whom we must keep in touch, whom we must visit soon again"⁵⁷ Det er især Sussi, som beskrives som den aktive part i denne proces med sin særdeles ekstroverte performance, som indbefatter at hun løbende kommenterer på, hvad der foregår i lokalet og henvender sig direkte til enkelte tilskuere. Hun er konstant kontaktsøgende og inviterende overfor publikum, som under hendes kyndige orkestrering omdannes til "one big beer-drinking family"⁵⁸ I lighed med Bonde tages autenticitetsbegrebet i anvendelse mod slutningen af artiklen, hvor Sussi citeres for, at hun godt ved, at mange mennesker griner af deres musik og kostumer, men at det ikke gør noget, fordi det gør folk glade:

In their self-appreciation Sussi & Leo seem to be aware of being laughed at, but avert this by accepting it at face value and consciously playing on it as part of creating the mythscape. Hence they get the last laugh themselves *together with* the audience: If they are camp, this is a peculiar, inclusive rather than exclusive version of camp. For the audience, a distanced critical stance is rendered untenable; the only remaining options are to join the laughter or leave the party.⁵⁹

Begge ovenfor refererede artikler berører problemstillinger, som er relevante i forhold til nærværende undersøgelse. På bundlinjen er det en grundlæggende præmis, at de musikalske udtryk og begivenheder, som beskrives, traditionelt ikke tillægges nogen større kulturel værdi. Den fælles konklusion, hvor autenticitetsbegrebet tages i anvendelse, peger indirekte på, at man har fundet noget, man ikke regnede med at finde. I begge tilfælde er der tale om musikforskere, som tydeligvis er på udebane, forstået således, at de befinder sig i musikalske og kulturelle sammenhænge, de ikke normalt bevæger sig i. Som bl.a. Keir Keightley, Allan Moore og Lars Lilliestam har beskrevet, er autenticitetsbegrebet et alment anvendt værktøj, som især er blevet anvendt indenfor det, Lilliestam betegner som rockdiskursen.⁶⁰ Keightley opsummerer denne sammenhæng på følgende måde:

Authenticity can be thought of as the compass that orients rock culture in its navigation of the mainstream ... 'Authentic' designates those music, musicians, and musical experiences seen to be direct and honest, uncorrupted by commerce, trendiness, derivativeness, a lack of inspiration, and so on.⁶¹

57 Ibid. 142.

58 Ibid.

59 Ibid. 146.

60 Keir Keightley, 'Reconsidering Rock', i Simon Frith, Will Straw og John Street (eds.), *The Cambridge Companion to Pop and Rock* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), 109–42; Allan Moore, 'Authenticity as Authentication', *Popular Music*, 21/2 (2002), 209–23; Lars Lilliestam, 'Bilderna av Kent. En fallstudie av musikjournalistik, autenticitet och musikmytologi', *STM-Online*, 6 (2003), online on www.musik.uu.se/ssm/stmonline/vol_6/index.html.

61 Keithley, 'Reconsidering Rock', 131.

Ved at anvende autenticitetsbegrebet i forbindelse med henholdsvis Jodle Birge og Sussi & Leo blødes der op på disse hårde linjer genrer og musikkulturer imellem med den underliggende pointe, at 'den ægte vare' også kan findes dér, hvor man mindst venter det. Og det er i den traditionelle optik i schlager- og dansktopmusikken. Begge artikler afspejler således i høj grad øjenåbnende oplevelser af, at der også er værdi at finde i musik og hos kunstnere, som traditionelt roder rundt på bunden af høj-lav-skalaen.

Der er dog en væsentlig forskel på den måde, det autentiske beskrives på. I Bondes tilfælde er det selve Jodle Birge, som vurderes som 'den ægte vare'. Han *er* ganske enkelt sin dansktopmusik, og grænsen mellem figuren Jodle Birge og privatpersonen Birge Lønquist Hansen er ikke eksisterende. I Björnberg og Stockfelts tilfælde ligger det autentiske i, at Sussi & Leo vedkender sig deres roller i det sociale fællesskab. Det *er* roller, men det gør tilsyneladende ikke noget i praksis. Det vigtige er, at de gør folk glade, og så syr de gerne nogle grimme kostumer og griner lidt af sig selv. Den stemning og fællesskabsfølelse, de skaber, er ægte og opleves i forlængelse heraf som værdifuld. Her indfanger de i mine øjne det væsentlige i schlagertraditionen, som forbinder såvel Jodle Birge og Sussi & Leo som Birthe Kjær: Man spiller for de andre, men det betyder ikke, at man *lyver*, sådan som den traditionelle udlægning har været siden 1960'erne. Præmisserne er bare nogle andre end til rockkoncerter, og disse kunstnere har måske mest af alt en del til fælles med den traditionelle folke-musiks spillemænd, som netop har haft samme udgangspunkt for deres musikalske virke. Denne tradition har man ikke de samme kvababelser med at anerkende, og måske burde man i højere grad forstå dansktop og schlagermusikens kunstnere som livemusikanter og ikke pladekunstnere?

Også Birthe Kjær forsøgte at skabe et fællesskab via sin optræden, men til forskel fra Sussi & Leo foregik det helt umærkeligt. Hun gik ikke i direkte dialog, men hun tilpassede sig det forhåndenværende publikum under den samme devise om, at det vigtigste var at gøre folk glade. I forhold til Sussi & Leos optræden på Skansen og for så vidt også Jodle Birge-koncerten, var der den afgørende forskel, at kræmmermarkedet udgjorde en meget åben scene, hvor der egentlig ikke var noget 'indenfor'. Alle var lidt på udebane, og det var det, der gjorde scenariet så interessant. På scener som denne er det meget svært for kunstneren på forhånd at vide præcist hvilket publikum, der dukker op med hvilke forventninger, hvilket ikke spiller så stor en rolle i tilfældet Sussi & Leo, som jo i den grad var på hjemmebane og selv definerede rammerne. Det samme gjorde Kjær selv ved sin jubilæumsturné måneden efter, hvor rammerne var helt anderledes stramme, fordi koncerten var bygget op over et fastlagt biografisk forløb. På Hillerød Kræmmermarked vidste Birthe Kjær ganske enkelt ikke i forvejen, om hun skulle være kult, kitsch, den modne romantiske sangerinde eller noget helt fjerde, men det fandt hun ud af undervejs. Hun ville helst være den modne sangerinde, men endte nok mest med kult og kitsch. Det var ikke det, hun helst ville være, men omvendt var det fint nok, for det kan Birthe Kjær også, hvis det er det, der gør folk glade. Og det er ifølge hende selv det vigtigste. Det, de fik, var hverken en *autentisk* Birthe Kjær, forstået som Jodle Birge-figuren,

eller *rollen* Birthe Kjær a la Sussi i sit hjemmesyede kostume. De fik en forhandlet løsning, hvilket ingen bortset fra Birthe Kjær, orkestret og undertegnede sandsynligvis opdagede. For som det stod på Kræmmermarkedets hjemmeside dagen efter: "Birthe Kjær begejstrede – Birthe Kjær tog som altid publikum med storm".

SUMMARY

In this article I discuss a specific concert performance by the female Danish singer Birthe Kjær at a major Danish market fair in Hillerød. Birthe Kjær is known as 'The Queen of Dansktop', which is a specific genre term derived from a Danish chart solely for songs in Danish called Dansktoppen. The chart was introduced in 1968 as a tool for competing with Anglo-American popular music which dominated the Danish charts during the sixties. Birthe Kjær had several hits on Dansktoppen before it was closed down in 1977. Stylistically her repertoire was closely related to a German schlager tradition, with up-tempo march tunes. Since the 1980s she has tried to change her profile towards a more sensitive and mature repertoire, but as this case study shows, the audience present at the fair still associated her with her early song material. In this specific concert situation Kjær tried to present some of her later material, but changed the set list as she felt a lack of response from the audience. Thus the concert could be read as a field of negotiation of identity, where the performer, because of her self-understanding as a performer and entertainer, puts her own preferences aside in order to give the audience what they expected.