

# Spontansang - legekulturens lydspor

- Tre synsvinkler på småbørns musikalske udtryk

Kaare W. Nielsen

Artikel fra *Tidsskrift for Børne- og Ungdomskultur* nr. 43/2001 – *At forske i en bevægelig verden – Refleksivitet i børnekulturforskningen*. Artiklen må ikke kopieres eller viderebringes på anden vis uden samtykke fra forfatter og/eller Børne- og Ungdomskultur-Sammenslutningen (BUKS)

"Hvorfor mon jeg synger? Lad os sige jeg har gået i marken, helt alene. Og jeg har i min fantasi kunnet digte, og lave lange historier om noget som jeg hverken har hørt eller set. Eller jeg kan gå og tænke på, hvor sørgeligt noget det kan være. Men indvendig da synger jeg, og hvorfor gør jeg det, det er noget jeg ikke kan komme til livs" Og så tænker jeg på, om der er noget der hedder en sangdjævel. Det er noget jeg ikke kan komme udenom, jeg skal synge." (Munch 1995)

Mon der er mange voksne mennesker, der har et sådant næsten djævelsk behov for at udtrykke sig i sang? Ja, jeg ved det ikke, men jeg ved at nogle børn har og når jeg læser husmandskonen Ingeborg Munchs beskrivelse af sit liv med sang slår det mig, hvordan denne hverdagslivets musik er i slægt med småbørns sang. Blandt børn er det nemlig ikke usædvanligt, at der synges om stort og småt, højt og lavt - hele dagen. Nogle af sangene genkender vi, andre er underlige og flygtige, skabes og forsvinder i samme nu. Musikpædagoger har i mindst 60 år forsøgt at beskrive og begribe dette fænomen - spontansang, drevet af en interesse for at kunne forklare, hvorledes børn tilsyneladende var i stand til at synge noget, som de aldrig havde lært.

Jeg vil i det følgende præsentere tre forskellige forsøg på at nærme sig fænomenet. Fælles for de tre synsvinkler er at spontansang bestemmes, som de kendte og ukendte sange børn synger uopfordret af voksne. Først vil jeg præsentere et synspunkt, hvor spontansang opfattes som et

barnligt sidestykke til kunstnerisk produktion (Gøssel), dernæst et synspunkt, hvor spontansang opfattes som en subkulturel kommunikationsform (Bjørkvold) og til sidst vise eksempler på, hvorledes spontansang kan tolkes, når den forstås som en af legekulturens mangfoldige udtryksformer. (Mouritsen)

### **Spontansang - hverdagens uhørlige sange**

For fem år siden havde jeg forældre orlov fra mit daværende arbejde som pædagog. Min dagligdag bestod pludselig i et meget omfattende samvær med en 2-årig pige som sang og legede dagen lang. At hun legede kom ikke bag på mig, at hun sang egentlig heller ikke. Det var mængden af sang, der slog mig, for der blev sunget i timevis. Heldigvis fik jeg den gode ide at optage sangen og fortsatte med det i 4 år. Jeg har derfor i dag en båndsamling på 50 kassettebånd, der dokumenterer hendes måde at synge på og samtidig den forandring, der sker med hendes sange over tid.

Umiddelbart er spontansang et meget trivielt udtryk, det indgår i dagligdagens lydige univers på samme måde som opvaskemaskinens larmen, køleskabets summen og støjen fra bilerne på ringvejen. Men da jeg først havde krydset denne banalitetens lydmur, da jeg begyndte at lytte til sangen og forsøgte at opfatte den som musik, fik jeg behov for hjælp til at finde struktur og mening i de mange flygtige udtryk. Jeg op søgte derfor to kilder.

Først den musikpædagogiske bevægelse, der tog afsæt i samarbejdet mellem Astrid Gøssel, Bernhard Christensen og Svend Møller Kristensen. I denne blev spontansang allerede omkring 1930 sat på den musikpædagogiske dagsorden som et fænomen, der kunne give os indsigt i forholdet mellem børn og musik. I det musikpædagogiske arbejde ved Grethe Agatz, Lotte Kærsgaard og Jytte Rahbek Schmidt blev de færdigheder, som børn udviste i spontansang, omsat til arbejdsmetoder, der har været gængse i mit fag småbørnspædagogikken. Den anden kilde er Jon Roar Bjørkvolds musikvidenskabelige undersøgelser, primært doktorafhandling en, hvor Bjørkvold konstruerer en typologi for spontansange.

## **Astrid Gøssel**

Astrid Gøssel skriver i årene 1929-31 en række artikler, hvor vi kan spore udgangspunktet for den opfattelse af børns spontane sang, der ligger som en understrøm og forforståelse i den "rytmiske" musikpædagogik helt op til i dag. Astrids Gøssels kundskabsinteresse og virke falder så vidt jeg kan læse af hendes mange artikler i to epoker. Det nutidige billede af Gøssel er knyttet til Gøssel-gymnastikken, med hovedvægten på krop, bevægelse og rytmisk musik, med jazzen som den oprindelige musikalske inspiration. Men i de tidlige skrifter tegner sig et andet billede. Her er hovedvægten ofte på sang og musik, med reference til blandt andet traditionel folkemusik og med en interesse for at beskrive "det skabende barn" i forhold til musikken.

"...Barnets skabende kræfter... som har deres udspring i Barnets Natur"  
(Gøssel 1929b)

I den reformpædagogiske bevægelse, som Gøssel er en del af hersker en forestilling om barnet som et naturligt væsen. Udviklingspotentialer er iboende og tankegangen er at dette udfoldes gennem modning, under forudsætning af at barnets omgivelser ikke destruerer disse. Barnet opfattes som et oprindeligt væsen på linie med den antropologiske primitive. Begge er ikke tynget af kultur, og det er derfor muligt gennem observation af barnet og den primitive at få kendskab til menneskets oprindelige udviklingsmuligheder. I vores kultur blev disse ødelagt, først og fremmest af en børnefjendsk pædagogik. Gøssels intention var at:

"...bringe Musikopdragelsen i Samklang med de indre Kilder i Barnet, hvorfra alt skabende Arbejde har sit udspring" (Gøssel1929b)

Der var på dette tidspunkt en optagethed af barnet som kunstner, som især slog igennem i interessen for børnetegninger. Men som man kan læse i Gøssels artikler, opstod en samtidig, men af omfang mindre gruppe,

der forsøgte at give børns musikalske udtryk samme synlighed. Kredsen omkring Gøssel er på dette tidspunkt inspireret af den tyske musikpædagog Fritz Jbde.<sup>2</sup> Han ville udbrede musikudøvelse til en meget bred kreds og havde samtidig en forestilling om det skabende barn i musikken. (Gøssel 1931b)

Gøssel tilhørte den reformpædagogiske kreds omkring "Den frie Skole" En bevægelse, der i flere årtier formulerer sig op imod reproduktion, som det væsentligste element i den råd ende pædagogiske tradition. Bevægelsen ville gøre op med "terpeskolen" og dermed forbundne læreprocesformer. Udtrykt i tidstypisk kulturpessimisme, at i den gængse musikpædagogik.

"...forsvinder barnets egen Produktionsevne - den spontane sang." (Gøssel1931a)

Det er også tidstypisk at barnet, det skabende og det umiddelbare knyttes til kunsten og kunstneriske udtryksformer. Der produceres forestillinger om at barnet er en oprindelig kunstner også udi musikken, som Gøssel skriver i en artikel i Højskolebladet i 1931:

"...at enhver af os og særlig børnene, ...rummer musikalske Evner, der gør ethvert barn til en født Komponist"(Gøssel1931a)

i en musikalsk selvvirksomhed, hvor improvisation - det spontane - udøves.

"...som det lille Barn, der Dagen lang improviserer den ene Sang efter den anden, medens det leger og danser" (Gøssel1931a)

Det er interessant, at improvisation i de tidlige skrifter ikke er entydigt koblet til jazzen. Gøssel er opmærksom på det improvisatoriske ele-

ment og den særlige type improvisation i den nationale og traditionelle folkemusik.

Omkring 1930 har der i en årrække været international (vestlig) interesse for børns tegninger og der gøres forsøg på at skitsere mere eller mindre universelle udviklingslinier for tegneudviklingen. Inspireret af dette forsøger mange musikpædagoger at skitsere udviklingslinier for børns musikalske udvikling. Gøssel begynder selv.'

"...at indsamle de rige og frodige Kompositioner, som strømmer fra Børnernes skaberglæde" (Gøssel1931a)

På basis af dette indsamlingsarbejde<sup>3</sup> formulerer Astrid Gøssel (Gøssel1931c) en musikalsk udviklingslinie. Færdighed i forhold til det at fremstille melodier og skabe en musikalsk form er de primære karakteristika i de 4 udviklingsstadier

### **Astrid Gøssels udviklingslinie**

Med Astrid Gøssels egne ord:

#### Formløst stadie

Et første for os formløst Stadium, som går fra 0-2 Aars alderen, i hvilken vore Intervaller endnu ikke er udviklede. Herfra stammer de mange "Ærø" Sange, hvori Vuggebarnet fordriver Timerne med at prøve at efterligne sig selv.

#### Motivstadie

Et efterfølgende Stadium fra 2-4 Aars Alderen, som jeg har kaldt "Motivstadiet", fordi børnene nu har udviklet et musikalsk motiv, som gentages med større og mindre Variation og hvori vore intervaller genkendes.

Begyndende stadie

Fra ca. 4-6 år har vi et begyndende Formstadium, i hvilken det oprindelige a-Motiv spalter sig i et a- og et b-Motiv som tilsammen danner en første Form, der ligeledes gentages i Variationer, men stadig i konstante Rækker

Formstadie

Endelig indledes ved 6-7 Aars Alderen, et sidste Formstadium. I dette sker det betydningsfulde, at de konstaterede a- og b-Motiver udvikler sig til variable Rækker, der går fra en Begyndelse til en Afslutning, og dermed dannet, hvad vi almindeligt kalder en melodisk Linie.

I Gøssels tekster optræder flere typer spontansang, hun skriver om ud-råbssange og arbejdssange, hvor børnene synger om, kommenterer det der er til her og nu eller synger om hændelser og egne oplevelser. Kort og godt:

"...Hverdagens Liv og Alvor som Børnene giver Udtryk for" (Gøssel1938b)

Arbejdssangene udspringer af de daglige gøremål og bliver en rytmisk/musisk dimension på børnenes bevægelsesmønstre. Som Gøssel beskriver det har barne-sangen individuelle og fælles udtryksformer. Hun bruger udtrykket "den levende fællessang" om de fælles børneskabte spontansange i modsætning til den "arrangerede fællessang" som indgår i det pædagogiske repertoire.

### **Spontansangtyper**

I den musikpædagogiske praksis, der vokser udaf dette tiårs overvejelser bruges en lang række udtryk om spontansang. Spontansang dækker tilsyneladende over en mangfoldighed af forskellige typer og Gøssels synspunkt vedrørende børns egne sange indgår i dag i flere musikpædagogers arbejde. Jytte Rahbek Schmidt, der har udforsket spontansang i mange år, giver i sin artikel "Børns musik kultur og voksnes forhold til den" et bil-

lede af mangfoldigheden i spontansangstyper. Jytte Rahbek Schmidt skriver, at der er forskel på private sange, som bliver til, når barnet er alene og kommunikerende sange, der opstår i fællesskaber. Der er forskel på de sange, der bliver brugt, når barnet kropsligt er stille - sidder, ligger, står - i kontrast til sange, hvor bevægelse og sang er to sider af samme sag. Der er sange, som er baseret på eksperimenteren med lyd og andre, hvor barnet leger med ord og toner, samt sange, der bæres af en fortælling og igen andre, hvor det handler om udvikling af melodisk form. Sangene ville, ifølge Jytte Rahbek Schmidt, også kunne opdeles ud fra den tekstlige dimension. I et spekter, der går fra tekstløse sange, hvor der synges på lyd og klang til sange, hvor teksten er en leg med lydord, vrøvl ord, rim og remser, udråb, urimede vers, rimede vers og historier i prosa. Alt i alt en række forskelle, der kan give os et fingerpeg om en udtryksform med mange facetter og typer.

Det er disse musikpædagogers fortjeneste, at vi nu i mange år har haft øje for det produktive i børns omgang med musikken. Det er efter min mening vitalt at fastholde synspunktet: børn er skabende i forhold til deres musikalske udtryk. Men på den anden side ville det være frugtbart om vi i dag kunne løsne spontansang fra utidssvarende koblinger. I dag forstår vi ikke barnet som naturligt eller oprindeligt, ej heller som en kunstner i kimform og kan derfor ikke begribe spontansang som udtryk, der "... strømmer fra indre kilder". Jeg deler derfor ikke Gøssels synspunkt, når hun omtaler spontane sange som børnekompositioner og derved forsøger at lave koblinger til kunst. Kompositioner er et begreb jeg gerne vil reservere til en skriftlig kultur og forstår spontansang som en udtryksform, der er knyttet til en mundtlig kulturform. Jeg forstår komposition som er mere bevidst proces end den der udøves i spontansang.<sup>4</sup> Det jeg vil fastholde er, at børn giver udtryk, skaber æstetiske, symbolske udtryk i en proces, der har meget til fælles med komposition. Men de sidste afgørende elementer i processen mangler - udtrykkene er flygtige som mundtlige udtryk er. Af samme grund er det også nyttigt at problematisere-

re modstillingen mellem produktion og reproduktion, sidstnævnte er en væsentlig faktor i mundtlig kultur. De reproducerede

### **Bjørkvolds undersøgelse af spontansang**

Bjørkvold gennemfører i 1974-75 en undersøgelse af spontansang i 3 norske børnehaver og dette udmunder i en doktorafhandling i 1981 med overskriften "Den spontane barnesangen - vort musikalske modersmål" (Bjørkvold 1985). I denne forsøger forfatteren:

"...å vinne ny, teoretisk innsikt i spontansangens egenart og betydning i grunnleggende år av menneskets liv."

Bjørkvold store fortjeneste er, at han i modsætning til mange tidligere musik-videnskabelige undersøgelser, arbejder i et for børnene naturligt miljø. Han optegner sangene, som udtryk indlejret i børns egen kultur og operere oprindeligt med et børnekulturbegreb, hvor børnekultur forstås, som det der er imellem børnene, som noget fælles, der kendetegner en subkulturel gruppe.

Undersøgelsens overordnede hypotese er at:

"Det eksisterer en systematisk sammenheng mellom den spontane barnesangens bruk og dens musikalske form, grunnet på et sangspråklig, kulturbetinget kodefelleskap"

Bjørkvold ønsker at dokumentere spontansang som en børnekulturel kommunikationsform, en meddelelsesform analog til sproget. Han forsøger at påvise at spontansang udgør en intersubjektiv kode i den særlige subkultur, som udgøres af børnehavegruppens børn. Udfra et pilotprojekt opstiller han en typologi bestående af 3 formkategorier og 3 brugskategorier:

### **De 3 formkategorier:**

**Færdigsange:** Kategorien omfatter sange som vi kender dem, i fast grundform, fastlagt intervalmæssig, melodisk og rytmisk. Dog ofte med nye tekster, som fragmenter eller med mindre variationer. Denne kategori indeholder de sange som vi nemmest kan genkende, de indgår i vort musikalske univers og er enkle at notere. Et eksempel kunne være en del af børnesangen "Se den lille kattekillling".

**Formelsang:** Kategorien omfatter ikke kendte melodier, men sangene er karakteriseret af få faste intervaller og med en fast melodisk kerne, der kan noteres i et vestligt nodesystem. De i undersøgelsen bedst repræsenterede og de bedst kendte eksempler er hvad jeg vil kalde "Avra for Laura" og "Peter - kom ud og leg" motiver.

**Flydende/amorf sang:** Disse sange har ingen fast struktur, hverken hvad angår intervaller, melodiføring eller rytme. De er derfor vanskelige at notere og i undersøgelsen registreres de blot og gives ikke konkret form i nodeeksempler. Leg med lyden indgår i denne kategori.

Indsamlingsmetodikken, i form af nedskrift på stedet med det konventionelle node system som referenceramme, udgør den væsentlige faktor, der determinerer mulighederne for senere analyse, samt muligheden for at bearbejde materialet ud fra en ny synsvinkel. Bjørkvolds optegnelser gøres til genstand for en række kvantitative analyser, men eksemplerne på konkrete spontansange får primært substans i formkategorierne formelsang og fortællesang. Han registrerer kun forekomsten af flydende sang, undlader at optegne, beskrive og dermed at behandle sange fra denne kategori yderligere. Problematikken ved at optegne levende musik i nodesystemet gør det vanskeligt at danne sig et dækkende indtryk af hvad kategorien flydende sang faktisk rummer af musikalske udtrykstyper. I en senere artikel uddyber Bjørkvold beskrivelsen af flydende sang på denne måde:

"...en type sang som hverken bygger på k)ente sanger eller faste formler, men som kan beskrives som helt frie improvisationer.

Det åbner for en antagelse af årsagen til fraværet af de spontansangstyper som fremhæves i det reformpædagogiske musikmiljø. Det skyldes sandsynligvis, at selvom flydende sang registreres i feltarbejdet, så dokumenteres disse fænomener ikke i en form, der gør det muligt at eksponere dem i fremstillingen.

Formkategorierne er fastlagt på forhånd og kategoriseringen sker altså i og med optegnelsen og ikke som en del af analysen bagefter. Dette udelukker Bjørkvold fra den dimension af udvikling, der ofte knyttes til feltmetodik, en stadig

"...vekselvirkning mellem data og analyse, mellem beskrivelse og viden samt mellem kendsgerning og teori". (Fihl 1992)

Til de 3 formkategorier knytter han 3 brugskategorier:

Brugskategori A: hvor sangen er en integreret del af legen.

Brugskategori B: hvor sangen har en (kommunikerende) funktion i legen.

Brugskategori C: hvor sangen ledsager legen uden at være en del af den.

Når Bjørkvold holder sine kategoriseringer i disse to dimensioner op mod hinanden, finder han at flydende sang oftest har karakter af være en slags lydleg, hvor sangen er en integreret del af legen. Formelsangene består mest af børnekulturelle formler og har oftest en kommunikerende funktion. Færdigsangene er kendetegnet ved oftest at være ledsagende, som en slags akkompagnerende lydspor. I senere skrifter fremstilles disse sammenhænge som næsten universelle og entydige. (Bjørkvold 1992) I "Det musiske menneske" sættes den første undersøgelse ind i en bredere forståelsesramme. Bjørkvold ser nu spontansang som et af de mange børne-

kulturelle udtryk, der udgør legens helhed og afspejler dermed i sin rammesætning, det skifte, der er sket i børnekulturbegrebet. Bjørkvold beskriver en børnekulturramme, hvor fænomener som leg, det skabende, det spontane, improvisation, mundtlighed præsenteres som væsentlige aspekter. Et kompleks af begreber, der ligner det begrebsset, som i næsten 50 år har været knyttet til børns spontansang, men som jeg synes træder i baggrunden i Bjørkvolds egen oprindelige undersøgelse.

Når Bjørkvold sætter sit referat af den oprindelige undersøgelse ind i denne nye børnkulturramme, gør han relationen mellem form- og brugskategorier mere tydelige, næsten entydige. Undtagelserne og det musikalske indhold i form-kategorien "flydende sang" fortøner sig og dermed muligheden for at få et indtryk af de flygtige former og dermed også et indtryk af det produktive i brugen af musikalsk stof. Den produktive indstilling til egne livs omstændigheder, der fremstilles i børnekulturrammen, er ikke udledt og kan måske ikke udledes af Bjørkvolds oprindelige spontansangundersøgelse.

### **Børns musikalske egenproduktion**

I 1993 arbejdede jeg på en opgave med titlen "Spontansang - børns musikalske egenproduktion". Jeg havde indsamlet en del eksempler på børns spontansang og jeg lyttede til disse udfra en forforståelse, der bestod af det børnekulturbegreb, som senere er fremstillet i Flemming Mouritsens bog "Legekultur". (Mouritsen 1996). Ved hjælp af begreberne "formel" og "improvisation" skitserer Mouritsen en legekulturens grundform. Børnekulturen rummer et lager af råstoffer: formler, der virker på mange niveauer. Disse formler, reformuleres - aktualiseres i bestemte situationer og denne reformulering indebærer en "gennemøvet improvisation" Der ligger implicit i dette begrebskompleks en forestilling om, at børn er produktive i deres omgang med kulturstoffet.

I min læsning af Bjørkvolds musikvidenskabelige arbejder fandt jeg ikke denne dimension af børnekulturel produktivitet. Det som jeg havde troet

skulle være en hjælp, en række musikvidenskabelige begreber og kategorier til at få hold på et meget flygtigt genstandsområde, blev derfor i stedet for en væg at spille opad i et forsøg på at finde mening i mit eget materiale.

Jeg fik nemlig meget hurtigt indsamlet en del spontansange, der ikke passede særlig godt ind i Bjørkvolds typologi. Jeg havde i mine optegnelser mange formelsange, der ikke havde haft nogen kommunikerende funktion. Jeg havde mange formelsange, som brugte et andet tone sprog end de børnekulturelle formler og intervalpar som dominerede i Bjørkvolds materiale. Jeg havde et stort materiale, der antydede en produktivitet, som jeg hverken kunne begribe udfra almindelige musikpædagogiske begreber eller udfra en spejling i Bjørkvolds materiale. Kort sagt, jeg kunne ikke læne mig så tungt op ad Bjørkvold, som jeg havde håbet på. Han havde jo ikke beskrevet spontansangen, men spontansange i den særlige kulturelle sammenhæng, børnehaver udgør, set udfra en anden kundskabsinteresse. En anden væsentlig forskel var indsamlingsmetodikken. Bjørkvold nedskrev det hørte på stedet - her og nu, han brugte ikke optagelser af nogen art. Dette fik som konsekvens at han ikke kunne fastholde og konkretisere de mere flygtige udtryk. Mine eksempler som hovedsageligt var optaget på bånd i eget hjem udgjorde et dermed andet bidrag til billedet af hvad børns spontansang kan være.

I Bjørkvolds undersøgelse er de typer af spontansange, der får mest substans - børnekulturelle formelsange og færdigsange. Set fra en børnekulturel synsvinkel, hvor børns egne udtryk er i fokus, ser det ud som om at det primært er reproduktion som bliver tydelig. Lidt i modsætning til disputatsens overskrift, hvor spontansang præsenteres som "vort musikalske modersmål" og hvad er et modersmål værd, hvis man ikke kan udtrykke sig. I lyset af legekultur må spontansang være en musikalsk udtryksform, hvor barnet selv udtrykker sig ved at tage formlerne og senere den musikalske grammatik i anvendelse.

## **Eksempler på spontansang**

De følgende eksempler fra min egen samling er udvalgt ud fra to kriterier:

1. At de er typiske, altså markant forekommende i mit materiale
2. At de er utypiske i forhold til Bjørkvolds typologi

Idet jeg benyttede en båndoptager, som et redskab til at fastholde spontansangens lydlige dimensioner, fik jeg mulighed for at beskæftige mig med større enheder. Min eksempler har jeg derfor valgt, så de repræsenterer 3 typiske storformer af udtrykket. Jeg får dermed et spekter, der som hos Gøssel, der går fra lyd - det formløse mod musikalske udtryk, en sang, der er bestemt af en fast storform. Modsat Bjørkvold inddrager jeg ikke brud på kunstmusikkens traditionelle faste standarder tonalitet, intervaller, rytme og lignende som afgørende parametre. Typologien afspejler de formgivende redskaber barnet mestrer. Hensigten er at skabe en typologi, der ikke udgrænser, det produktive i børns sang.

Det tre spontansangstyper, som mine eksempler afspejler, har jeg kaldt Potpourrisange, Remsesange og Fortællesange og fremhæver derved et meget karakteristisk træk ved hver, nemlig at Potpurrisange fremfor alt er kendetegnet ved at være en sekvens af melodifragmenter, at Remsesangen primært er karakteriseret ved at bestå af en sekvens, i form af gentagelse af en formel, samt at Fortællesangen fremfor alt er båret af en fortælling, har karakter af et narrativt forløb. Det fælles for alle tre spontansangstyper er det situative, det flygtige og oftest uafsluttede, selv de mere afsluttede, færdige former gentages aldrig.

### **Potpourrisange**

Mine eksempler af denne type peger på en formgivning karakteriseret af mangel på en kulturel genkendelig storform. Udtrykket består af en addition af korte musikalske ytringer uden begyndelse, slutning og retning. Det musikalske udtryk udgør en funktionsstyret og integreret del af hele situationen. Potpourrisang er karakteriseret af det udifferentierede: musik,

sprog, handling er udifferentierede aspekter af helheden. Det musikalske delaspekt indordner sig helheden. Mange af de etablerede musikalske standarder er ikke nødvendigvis gyldige og melodikken er bedst karakteriseret ved sin flygtighed, manglende form og fravær af gentagelser. Struktureringsprincippet er en del af sangen, udspringer af et her og nu princip, ikke af kulturelle og musikalske normer, der kan identificeres udenfor sanghandlingen. Det er derfor vanskeligt at identificere de musikalske standarder for udtrykket som helhed, men nok for enkelte dele. Når jeg ikke karakteriserer disse sange som formelsange, er det fordi jeg med formel forstår en mere afrundet enhed end de ofte fragmentariske sangstumper som indgår i sekvenserne. Jeg er mere tilbøjelig til at beskrive mange af disse udtryk som konstrueret af intonationer,5 musikalske byggeklodser, som kan forstås som formlens dele, et rytmemønster, et intervalpar, en særlig klang. Altså dele som er mindre end formelen, men som kan udledes af en musikalsk praksis i form af anvendelige småformer, der i kombinationer kan formes til et konkret situativt udtryk

Når jeg lytter til den 2-årige Eas spontansange og især når jeg skal forsøge at nedskrive disse - kan jeg høre mange fællestræk med det Bjørkvold kalder flydende sang. Hverken ord eller toner står særligt velartikuleret i lydbilledet. Lydene som udgør ordene og melodiernes ydre, registrerbare form vokser pludselig ud af ingenting og forsvinder igen. Men på trods af at jeg opfatter sangen som totalt integreret med legen, behøver denne ikke at være en lydleg. De lydord, der optræder er ikke en lydlig illustration af en legehandling, men den lyd som er nødvendig for at manifestere en tone. Sang, tale, legehandling og legens fortælling er forskellige, men integrerede dele af legen. Sangen kan forstås som legens lydspor, ikke en sang i konventionel forstand og derfor organiseret helt anderledes. Barnet er på den anden side fortrolig med sange og sanges opbygning. Det er karakteristisk for denne type sange, at de ofte indeholder fragmenter af kendte sange, som det også kan ses i det følgende eksempel, hvor hovedparten er parafraser over et par linier fra Den lille frække Frederik. Sommetider er det en melodistump, sommetider en

tekststump, der udgør kernen i en sanglig ytring. Denne vendes og drejes, billedligt talt, som en sten i hånden og bruges så længe den kan tjene sin funktion i legen.

Eksempel på potpourrisang

Den 2-årige Ea leger med legoklodser, bygger og bruger et langt tog af Dublo.

Nedenstående transskription udgør kun et udsnit af hele situationen.

**Futtetog**  
Eksempel på en potpourrisang



The image shows three staves of musical notation. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. It contains a sequence of notes with a sixteenth-note rest, followed by a sixteenth-note pair, and then a sixteenth-note triplet. The second staff starts with a fourteenth-note triplet, followed by a sixteenth-note triplet, and then a sixteenth-note pair. The third staff begins with a quarter rest, followed by a quarter note, and then a half note. The notation includes various rhythmic values and fingerings (3, 4, 6, 7) indicated above the notes.

Nodeeksemplerne forholder sig til teksten, således at de 5 første linier er forsøgt transkriberet. De repræsenterer en side af denne type udtryk, de fragmentariske elementer, der ikke forholder sig til en større form. Eksempler på at det er muligt at udtrykke sig musikalsk udfra et her og nu princip. Den anden halvdel af eksemplet repræsenterer et andet ofte forekommende fænomen, at kendte sangstumper danner afsæt for et udtryk. I takt 7-9 findes en af de anvendte melodilinier, tonematerialet i dette skala udsnit (a-e) indgår i størsteparten af udtrykket.

1. Ååååhh
2. tsav, tsav tsav lav de godte gev
3. hm, hm, hmm
4. Ba - ba - ba - babaa
5. bababaa - bababaa - babababaa
6. så kom moren, så så tabe den

7. (tabe lang? (siges))
8. Teppe hele jeppe
9. jeppe, jeppe, teppe noet
10. lembe tep på noet af
11. Lank
12. Moaarn
13. Så kom moren oppe gen xx
14. Så kom moren oppe gen
15. og sidder lille futtetog
16. og kører lille futtetog
17. og kør han toget hjem
18. og siger futte futte fut
19. og siger lille tog
20. futte fut
21. og siger lille tog - fut - fut
22. futte futte futte
23. og kører lille futte fut
24. futter toget
25. og siger futte fut
26. og siger hente hegn
27. og siger - - futte, futte, fut
28. og siger futte futte fut
29. og siger futte futte fut
30. toget hjem og spiser middag k(l)okker seks
31. og middag kokker mig

Hvor linie 13-14 er en parafrase over 3. melodilinie i Lille Peter Edderkop er resten af eksemplet inspireret af 4. vers i Den lille frække Frederik, der som bekendt lyder sådan her:

Så kører han med toget hjem  
og spiser middag klokken fem

og så er den fortælling slut  
og toget siger futte fut.

Ea bruger i linie 15 - 31 een melodistump, melodilinie 3 og 3 tekststumper, linie 1,2 og 4 som afsæt. Det vil sige, at hun ikke reproducerer dette vers fra sangen. Hun kombinerer forskellige versioner af de 3 tekstlinier med en kontur af versets 3. melodilinie og ikke mindst en række tilpassede versioner af denne eller melodiliner som er afledt af tonematerialet.

### **Remsesange**

Remsesangen er en cirkulær, formelbaseret sang karakteriseret af gentagelser og anvendelse af korte melodifragmenter som formler. Melodikken er ofte modal, rettet mod et melodisk tyngdepunkt, en grundtone eller centraltone. Det melodiske materiale består ofte af få toner eller et skalaudsnit. En egentlig tekst er der oftest ikke tale om, der synges meget på lyde, lydremser eller på tekster som ikke har et umiddelbart semantisk indhold. Længden af motivet, den melodiske cyklus er ofte defineret af 4 pulsslæg.

Hvor jeg ikke mener at denne type formelsange entydigt kan tilbageføres til et udvalg af børnekulturelle formler, er det på den anden side tydeligt, at de kan udveksles og blive til en fælles sang, en ramme om et fællesskab. Jeg har optegnet flere eksempler på dette, men selv disse fællessange er genuine spontansange, de gentages ikke.

### **Eksempler på remsesange**

5 eksempler, der alle stammer fra den samme situation. Den 4-årige Ea sidder og kigger i billedbogen "Rævejagten" af Svend Nordquist. Hun kommenterer billederne, kalder på sin fraværende far og synger ind imellem disse spontansange. Flere af remse sangene vokser ud af en nynnen som er vanskelig at notere<sup>6</sup> - en slags søgen, et motiv tager form, tages i anvendelse og forsvinder igen. Den første med lydteksten:

Akke - lakke - dukke - dakke dakke - lakke - sukke - sakke  
sakke - sukke - sukke - suk sakke - sukke - sukke - (xxx)

Den næste er en rytmisk variant med lydteksten:

Gigi - gigi - gigi - gii og en senere variant

Dada - dada -dada -daa

## Remsesange

5 eksempler fra samme situation

The image shows seven staves of musical notation, each representing an example of a remsesang. The staves are numbered 4, 7, 10, 13, 16, 19, and 22. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation consists of a single melodic line on a five-line staff. The examples show various rhythmic patterns and melodic contours, with some staves containing rests and others containing more complex rhythmic figures. The notation is in a simple, clear style, typical of a music textbook or a collection of folk songs.

De tre næste (takt 7 - 10 -13) afløser hinanden umiddelbart og synges på la-la. Eksemplet i takt 13 synges på næ-næ

Det sidste eksempel (takt 16) er utypisk, dels fordi det overskrider længden på 4 grundslag, men også fordi det er et eksempel på hvorledes en formel kan udbygges til noget der ligner en konventionel melodi. Teksten er også her en lydtekst:

Bantu Laa - Bantu Laa - Bantu La La La Bantu Laa - Bantu Laa - Bantu La  
La La

## **Fortællinger**

Sangtyper, der kan beskrives som lineære narrative, men alligevel ofte uafsluttede forløb. Som jeg hører det er disse typer, som optræder omkring 5-6 års alderen, musikalsk struktureret ud fra en "script" baseret kodefortrolighed,<sup>7</sup> men også udviklet i et tæt samspil med en episk tekst. Jeg opfatter dem som et modstykke til Bjørkvolds færdigsange uden, at de kan identificeres som en færdigsang, som en komposition i Bjørkvolds definition. Fortællesangene har mange lighedspunkter med færdigsangene, det gælder melodik, en fastlagt tonalitet, begyndende regelmæssighed og gentagelse i opbygning. Men også klangidealer, stemmeføring, der viser tilbage til et kendskab til en mangfoldighed af stilarter og genrer. I denne type sang høres mange motiver og vendinger som er gængse i forskellige musikalske udtryk.

Jeg mener det er frugtbart at antage at barnet i 5-6 års alderen er blevet fortrolig med en række musikalske genrer, og dermed har opnået kodefortrolighed, både i en passiv og aktiv form. Ikke en kompetence der er analog til den skolede musikkyndige, men i form af et førbevidst praktisk mesterskab. En kompetence, der opstår ud af en musikalsk praktik. Barnet bliver i stand til at producere musik - spontansange på grundlag af sin musikalske praksis og deraf afledte erfaring.

## **Et eksempel på fortællesang<sup>8</sup>**

Ea: (efter lidt overvejelser)

Det er bare en jeg har fundet på Nej det er ikke sådan

Jaah

(Begynder at synge)

# Rosenblomsten

Fortællesang



1. Rosenblomsten på en blomst
2. Den har ikke no't at gøre
3. For den lever på en tallerken
4. Og - den har ben
5. for det er en tallerken med ben
6. Og - den går
7. og den har en masse venner
8. og den leger dagen lang
9. Overalt har den venner
10. Og den leger flot
11. Se der-se der der er så mange ting
12. Der er en som ikke finder øje
13. Det er ensomt
14. Det er gyseligt
15. Det er opp
16. Men ingenting gemmer sig der og her til dig

## Outro

Synspunktet og erfaringen i den musikpædagogiske tradition efter Gøssel, samt de tre ovenstående eksempler skulle blandt andet tjene til at synliggøre, at der kan sættes spørgsmålstegn ved Bjørkvolds påstand om at færdigsangen, formelsangen og den flydende sang i denne særlige kobling mellem form og brug, udgør det samlede repertoire af udtryksformer, som tilfredsstillende barnets udtryksbehov. (Bjørkvold 1987) Jeg mener, at de tre eksempler viser spontansangstyper, der hverken kan karakteriseres som færdigsange eller som børnekulturelle formel-sange med en kommunikativ funktion. På den anden side mener jeg at der er tale om 3 væsensforskellige typer, det ville være uhensigtsmæssig at bundte i kategorien flydende sang. Konklusionen for mig bliver, at det ville være frugtbart at løsne feltet op igen. På ny forsøge at beskrive spontansang som et særligt musikalsk udtryk, der bærer mening og betydning på en anden måde end sproget.

Hensigten med artiklen er samtidig at argumentere for igen at se barnet, det skabende og spontansangen som en musisk treenighed. Ikke ved, som hos Gøssel at se det skabende og spontansangen knyttet til barnet som et naturligt, udviklingsbetinget fænomen, som en særlig barnlig form af kunstnerisk virksomhed, ikke ved, som hos Bjørkvold at applikere det skabende på spontansangen (Bjørkvold 1992), men ved at se spontansang som et af legekulturens mange gøremål og udtryksformer. I den sammenhæng kan det skabende forstås som knyttet til de processer, hvor formler reformuleres, genskabes i nye aktuelle og flygtige former. Det skabende skal så forstås som anderledes end kunstnerisk produktion, som en del af en musikudøvelse i mundtlig kultur (Lilliestam 1996). Aktualisering af musikalske udtryk i orale kulturer finder som regel sted under anvendelse af en form for improvisation. (Ling)

Jeg vil slutte artiklen med at påpege den manglende danske forskning i børns brug af musik og i musikkens betydning i børns hverdagsliv.<sup>9</sup> Som "gamle" medier har de musikalske produkter tilsyneladende ikke haft helt samme bevågenhed som de nye medier: TV,

video og computer. I ungdomskultur-forskningen (Drotner 1996) fastslås det at musik indgår som den vigtigste og mest omfangsrige del af unges medie brug, men det skulle være så meget anderledes blandt børn, jeg tvivler.

I en forskning, der inddrager musiketnografi, popular music research og nordisk børnekulturforskning kunne der efter min opfattelse skabes et nyt og frugtbart spændingsfelt, hvor vi kunne få musikkultur af, med og for børn belyst.

## **Noter**

- 1) Denne musikpædagogiske bevægelse, med afsæt i kulturadikal reformpædagogik har været kaldt mange ting, f.eks. "Jazzpædagogik".
- 2) Fritz Jade udgav i 1928 bogen "Das schaffende Kind in Musik".
- 3) Materialet består af det, som hun kalder børnekompositioner, men for de mindre børns vedkommende må vi formode at der har været tale om det vi i dag ville kalde spontansang. Gøssel udgiver senere dele af sit materiale i bearbejdet form: Gøssel (1938a) Børnehaven synger.
- 4) Spontansang samt de færdigheder og kompetencer, der følger med denne praktik kan derimod udmærket danne afsæt for komposition. Se f.eks. (Nielsen 1996).
- 5) Intonationsbegrebet beskrives hos Jan Ling.
- 6) Nodebilledet skal ikke læses konventionelt. Det beskriver ikke en fremadskridende sekvens, men er opdelt i melodiske formler, som så gentages.
- 7) Scriptbegrebet er hentet i kognitiv psykologi og anvendes i forhold til beskrivelse af børns narrative kompetence. (Susan Engel 1995) Oplevelse af musik (indtryk) kunne beskrives som handlinger. Disse skaber en kompetence, en viden i handling, der organiseres i mentale manuskripter, scripts.

Kodefortrolighed er et musikvidenskabeligt begreb (Ruud) for denne kompetence.

8) Det avancerede nodebillede er blot et eksempel på et problematisk misforhold mellem notation og levende musik. Sunget er det ret enkelt, som jeg hører det er der ikke tale om nogen taktryk, pigen synger sangen på en pulsrytme. De skriftende taktryk i nodebilledet er mere et udtryk for det anvendte notationprograms begrænsninger.

9) Patricia Shehan Campbells "Songs in their heads - Music and its meaning in childrens lives" og Music in daily life - projektet er eksempler på interessant ikke-dansk musikforskning.

## **Litteratur**

Bjørkvold, Jon Roar (1985): Den spontane barnesang - vort musikalske modersmål. Cappelens Forlag, Oslo

Bjørkvold, Jon Roar (1987): Sangens betydning i barnas kultur

In.: Barns skapande lek. Centrum för Barnkulturforskning, Stockholm

Bjørkvold, Jon Roar (1992): Det musiske menneske - barnet og sangen, leg og læring gennem livets faser. Hans Reizels Forlag, København.

Drotner, Kirsten (1996) Øjenåbnere - Unge, medier og modernitet. Center for Ungdomsmedier nr. 1.

Engel, Susan (1995) The stories children tell: Making sense of the narratives of childhood.

W.H. Freemann Fihl, Esther (1992) Etnografisk arbejdsmetode. In.: Fihl og Pinholts Livsformer og kultur. Akademisk Forlag, København.

Gøssel, Astrid (1929a). Det skabende Musik- og Sangarbejde. In.: Den Frie Skole nr. 3-4 1929.

Gøssel, Astrid (1929b) Den frie Musikopdragelse. In.: Den Frie Skole nr. 12 1929.

Gøssel, Astrid (1931 a) Musikundervisning. In.: Højskolebladet. Gøssel,

Astrid (1931 b) Musikpædagogiske betragtninger. Dansk Musik Tidsskrift.

- Gøssel, Astrid (1931 c) Producerende Musikopdragelse. In.: Dansk Musiker-Tidende nr. 16.
- Gøssel, Astrid (1938a) Børnehaven synger. Wilhelm Hansen Musikforlag, København.
- Gøssel, Astrid (1938b) Musikken i Børnehaven endnu en Gang. In.: Dansk Børnehaveraad nr. 1.
- Munch, Ingeborg (1995) Hvorfor mon jeg synger. Folkemusikcenteret Forlag, Hogager.
- Nielsen, Kaare W. (1996) Lav en sang. In.: Nul til fjorten nr. 1 (Tema: Musik og sang) Pædagogisk Forum; Århus.
- Ling, Jan (1989) Europas Musikhistoria - Folkmusikken. Esselte Studium, Göteborg.
- Lilliestam, Lars (1996) Gehörsmusik - Blues, Rock og mundtlig tradering. Akademiförlaget, Göteborg
- Ruud, Even (1996) Musikk og verdier. Universitetsforlaget, Oslo