

4.4 Farvel til Dansktoppen og goddag til dansktoppen.

4.4.1 Kritikken og lukningen

I 1977 blev Dansktoppen som nævnt lukket af Danmarks Radios bestyrelse. Da også Hitparaden og Tipparaden blev taget af programmet ved samme anledning, var der ikke længere nogen hitlister på Danmarks Radio, hvilket alt andet lige betød, at den musik, der blev spillet fremover udelukkende blev valgt af statsradiofoniens medarbejdere. Dette var alt andet lige en ulempe for slagermusikken. Selvom genoplivningen af Dansk Melodi Grand Prix i 1978 gav ny luft og inspiration til slagermusikken¹¹⁸, som i hvert tilfælde en gang årligt havde en god eksponeringsplatform, så betød nedlæggelsen af Dansktoppen umiddelbart, at slagermusikken og dens kunstnere fik ganske ringe kår de følgende år frem, og situationen mindede på mange måder om perioden midt i 60'erne, hvor den dansksprogede slagermusik lå under for den engelsksprogede populærmusik. Der var dog nogle meget væsentlige forskelle.

For det første var 'fjenden' ikke længere kun den engelsksprogede musik. Som nævnt ovenfor angreb Thøger Olesen i midten af 70'erne gentagne gange Dansktoppen og den linje, som blev udstukket af redaktørerne. I 60'erne var Thøger Olesen ligeledes i kamp, men her var tonen en anden:

- Du er begyndt at lave protestsange. Der er langt fra >>Gartneren<< til Cæsar's >>Jorden i Flamme<< - også i holdning.
- Jeg kan stadig ikke forstå det der med holdninger. Der er for mig ingen modstrid mellem >>Jorden i Flamme<< og >>Den gamle Gartner<<. Gartneren er udtryk for noget positivt, hvorimod >>Jorden i Flamme<< er en afstandtagen fra noget negativt. Jeg dyrker skam stadig den gamle type af schlagertekster – sideløbende med protestsangene.
- Vil det sige, at du ikke opfatter det, der er sket med pigtrådsmusikken og protestmusikken som en klar kvalitetsforbedring?
- Nej, det gør jeg egentlig ikke. Det bedste af det nye er ikke bedre end det bedste fra halvtredserne. Jeg tænker på Frank Sinatras repertoire. Og Kay Starrs. Der er masser af ting fra den periode, der vil blive evergreens.
- Hvad er din rolle i popbilledet? Opfatter du dig selv som kulturskaber?
- Naturligvis er jeg kulturskaber. I noget af det, jeg laver. Hvis vi ikke vedligeholder en dansk sangtradition, drukner vi i en engelsk. Det er en af mine drivfjedre. De unge danske sangere og sangerinder kan ikke synge på dansk – kun på engelsk. Men det kan lade sig gøre at synge på dansk. Se, for eksempel Peter Belli. Det lyder kun forkert med dansk, når det er dårligt. Og det valbyengelske babysprog, de danske grupper betjener sig af, når de selv laver engelske tekster, det er jo ikke til at bære. Det er meningsløst at give op for et pres udefra¹¹⁹.

I 1977 var det 10 år siden, at Steppeulvene og Povl Dissing og Beefeaters hver for sig havde vist, at man godt kunne lykkes med dansksproget rockmusik, og i den mellemliggende tid havde bl.a. Gasolin', Gnags, Sebastian, Røde Mor, Skousen og Ingemann og Shu-Bi-Dua på forskellige måder fulgt tråden op. Dvs. at det sproglige argument, som Thøger Olesen brugte som forsvar for slagermusikken i 60'erne, ikke længere kunne bruges. Han havde som sagt selv trukket sig længere og længere væk fra slagermusikken, og der var ikke rigtigt nogen kvalificerede stemmer, som tog over. Den anden vej rundt havde rockfolket nogle rigtigt gode argumenter mod slagermusikken, som til rigt mål blev fremført. Slagermusikkens store svaghed lå i selve strukturen, som de musikalske praksisser var organiseret omkring.

¹¹⁸ Danmark deltog ikke i det Europæiske Melodi Grandprix i perioden 1967-1977.

¹¹⁹ Hans-Jørgen Nielsen, Erik Thygesen (1966): Kulturfolkene – Jamen de aner jo ikke hvad der sker omkring dem, *Børge* nr. 9 1966:14.

Mens Gasolin' et al. alle mere eller mindre havde rod i rockmusikkens praksisser, hvor det til forskel fra den traditionelle slagerpraksis var solisten eller gruppen selv, som stod i centrum for produktionen og i stor udstrækning selv komponerede, skrev eller valgte det materiale, der skulle indspilles, var rollefordelingen fortsat den traditionelle indenfor slagermusikken. KODA's værkregistreringer afspejler tydeligt dette: Et opslag på 4 af slagermusikkens centrale kunstnere, Bjørn Tidmand, Bjørn Hansen (Bjørn og Okay), Peter Belli og Birthe Kjær viser, at de hver især står registreret for henholdsvis 6, 5, 2 og 0 danske tekster til udenlandske sange. Alle 4 har de fortsat udgivet plader hele vejen op til i dag, og hovedparten af materialet har i lighed med tidligere praksis været hentet i udlandet. Teksterne er derimod i fuld overensstemmelse med den traditionelle praksis blevet skrevet af en lille kreds af professionelle tekstforfattere med allerede nævnte Keld Heick i spidsen. Dette afspejler igen en generel videreførelse af det ekspertsystem, som var blevet dannet i 1950'erne og videreudvikling op gennem 60'erne. Problemet er blot, at dette var en produktionsmodel, som rockmusikkens forskellige agenter i høj grad definerede sig selv imod, og som derfor var genstand for kritik.

Populærmusikforskeren Simon Frith undersøger i en artikel om dårlig musik (bad music) de almindelige argumenter for, at visse musikalske udtryk i højere grad end andre stemples som dårlige. Her er hans hovedtese, at:

...the most common discourses in popular music judgement refer either to how the music was produced or to its effects, and we can therefore note immediately that although it is music that is here being judged 'bad', the explanation is not musical but sociological. What's going on, in other words, is a displaced judgement: 'bad music' describes a bad system of production (capitalism) or bad behaviour (sex and violence). The apparent judgement of the music is a judgement of something else altogether, the social institutions or social behaviour for which the music simply acts as a sign (Frith 2004: 20).

Det interessante i denne sammenhæng er produktionsargumentet. Frith fremhæver det, han beskriver som den Marxistisk/romantiske distinktion mellem masseproduktion, kommercielle produktioner, som først og fremmest fremstilles for at opfylde markedets behov på den ene side og kunstnerisk kreativitet udelukkende styret af en individuel intention på den anden side, som liggende til grund for en tilsvarende sondring mellem original, autonom og unik musik på den ene side og standardiseret og formularisk musik på den anden. På dansk grund har denne sondring i vid udstrækning været aktiv, og ligger til grund for en stor del af den akademiske behandling af dansktoppen i 1970'erne, bl.a. eksemplificeret ved Popgruppens undersøgelse. Når deres beskrivelse af dansktopmusikkens produktionsforløb er så udførlig, er det tydeligvis netop for at vise, hvor standardiseret og formularisk denne musik er. Musikken masseproduceres og er kommerciel.

Slagermusikkens store problem var, at kritikerne ikke havde helt uret. Musikken var en vare, som blev handlet frem og tilbage, og såvel tekstforfattere som musikere og kunstnerne var håndværkere styret af producenten og til en vis grad musikforlæggeren. I 1970 udkom første og så vidt vides eneste nummer af magasinet *Dansk Toppen* (Heiner 1970). Her præsenterede man over 54 sider alle de kunstnere, som på dette tidspunkt havde ligget på Dansktoppen. Når man læser de forskellige profiler, fremgår det i ikke så få tilfælde, at kunstneren langt hellere ville beskæftige sig med andre musikalske genrer end slagermusikken. Dette gælder således den kendte speaker fra Danmarks Radios TV-Avisen, Pedro Biker, som i 1970 opnåede førstepladsen med 'Regndråber drypper på mit hår'¹²⁰, men som langt hellere vil synge jazz sammen med 'Niels Henning' (Ørsted Pedersen) (ibid.:

¹²⁰ 'Raindrops keep Fallin' on My Head' (indspillet af B.J. Thomas (1970) (Bacharach/d.t. Palsbo))

8), Birgit Lystager, som da synes 'det er 'mægtigt skæg' at ligge på Dansktoppen, selv om hun hellere vil synge Bacharach og 'Fool On The Hille' (Sic!), som hun gjorde i et svensk TV-show for nylig' (Ibid.: 54) og ikke mindst Otto Brandenburg, som lå på Dansktoppen med 'På en sommerdag' selvom '...den ikke interesserede mig en pind, jeg havde ikke engang set på teksten, da jeg gik i studiet' (Ibid.: 37). Sådanne historier var der masser af i hele Dansktoppens levetid, og samlet set leverede de skyts til kritikerne. Når insidere som Thøger Olesen så oven i købet begyndte at bære ved til bålet med sine krav om nedlæggelse af Dansktoppen, var billedet komplet: Dansktopmusikken kunne afvises som kommerciel og *ikke-autentisk* og dermed dårlig musik, og kunstnerne var blot pladeselskabernes nikkedukker. Alt dette betød, at det danske populær-musikalske felt anno 1977 var stærkt polariseret med en meget stærk dansksproget rockkultur overfor en tilsvarende svag schlagerkultur, som ikke rigtigt havde andre argumenter for egen overlevelse end, at der var nogle, der kunne lide musikken.

Det var der så nogen, der kunne. Perioden fra 1977 og frem var som beskrevet trange tider for den traditionelle danske slagermusik, men det var samtidig en konsolideringsperiode, hvor dansktop fra at være navnet på en hitliste blev et decideret populærmusikalsk genrebegreb. På det overordnede plan havde den traditionelle slagermusik og dens kunstnere lidt et nærmest totalt nederlag til den stadig mere dominerende rockmusik. Groft skitseret var slagermusikkens eneste faste holdepunkt op gennem 80'erne den 1,5 time ønskekoncerten Giro 413 varede, når den blev sendt hver søndag, og selv den havde man ikke for sig selv. Der blev stadig ønsket og spillet gamle slagere som 'Den gamle gartner', 'Vi skal gå hånd i hånd' og nyere, såsom de mest populære sange fra Melodi Grand Prix'et, men generelt var det meget svært at lancere nye sange og ikke mindst nye navne.

Under overfladen var der dog en vigtig udvikling undervejs, som på mange måder delte Danmark i to. Mens slagermusikken og dens kunstnere stort set var fraværende i hovedstaden og Århus, hvor såvel de store pladeselskaber som Danmarks Radio havde deres hovedsæder, levede den fortsat i provinsen. Mange navne, såsom ovennævnte Birgit Lystager, Susanne Lana, Annette Klingenberg og Ulla Pia, gled nærmest med det samme ud af billedet¹²¹, da Dansktoppen lukkede, men med de helt store navne, dvs. Bjørn & Okay, Keld og Donkeys (fra 1981 Keld og Hilda), Birthe Kjær og Bjørn Tidmand, i spidsen overlevede slagermusikken de følgende år som livemusik i provinsen. I samme periode dukkede nye navne op, som først slog igennem lokalt, siden regionalt og til sidst nationalt. At dette overhovedet kunne lade sig gøre på trods af, at musikken generelt ikke blev spillet i Danmarks Radios, skyldtes at der på baggrund af såvel medieteknologiske som politiske forandringer var opstået nye distributionskanaler ved siden af de traditionelle. Med det første sigtes direkte til kassettebåndet og med det andet loven om radiospredning, som blev gennemført i 1981 og som resulterede i et væld af lokalradioer. Jeg vil i det følgende med udgangspunkt i en af dansktopscenens største aktører, Jodle-Birge, dels skitsere udviklingen indenfor slagermusikken fra 1977 og frem til i dag, og dels vise, hvordan feltet i høj grad konstrueredes og styrkedes ved hjælp af nogle strategier, som har ikke så lidt til fælles med den måde, hvorpå rockkulturen blev dannet i 1960'erne.

4.4.2 Fugl Fønix – fra Jodle-Birge til Kandis

Grundet de i forhold til pladeproduktion meget lave produktionsomkostninger i forbindelse med kassettebåndsudgivelser, kom der i slutningen af 1970'erne et væld af nye producenter af populærmusik på banen, som udfordrede de store traditionelle pladeselskaber. For slagermusikken betød dette, at man fortsat kunne indspille og distribuere musikken på lokalt plan. Danmarks radio var fortsat lukket land, da man af princip ikke spillede musik i kassettebåndformat, men det gjorde man til gengæld på de lokalradioer, der skød frem fra begyndelsen af 80'erne. Her afspillede man i stor

¹²¹ Susanne Lana vendte tilbage i begyndelsen af 1990'erne (se nedenfor), mens de to 2 sidstnævnte forsvandt fra musikscenen for bestandigt.

stil den slagermusik, som ikke kunne trænge igennem hos Danmarks Radio. På flere af disse lokalradioer genoptog man sågar hitlistetraditionen og det ikke kun af gavn, men også af navn. Dansk-toppen genopstod således på lokalt plan flere forskellige steder. Historien om Jodle-Birge (Birge Lønquist 1945-2004), som fremstår som dansktopmusikkens største ikon, er på mange måde karakteristisk for, hvad der skete:

Jodle-Birges gennembrud kom ikke med et stort multinationalt pladeselskab i ryggen eller ved en massiv landsdækkende markedsføring. Han vandt godt nok Ekstra Bladets amatørkonkurrence, pladechance, og fik en del omtale i den forbindelse allerede i 1976, men dette førte ikke til noget større gennembrud. Symptomatisk nok blev pladeindspilningen, som udgjorde førstepræmien, ikke til noget, og Birge, som på dette tidspunkt optrådte som 'den syngende tarmrener' (Lindskog 2005: 33), tog tilbage til Jylland med stort set uforrettet sag. I stedet gik vejen til berømmelse over den lille jyske by Farsø, hvor han i 1976 indspillede såvel sit som det nyetablerede selskab Tewa Music's første kassettebånd. Reproduktion af kassettebånd er målt i forhold til pladeproduktion både nemt og billigt, og forudsætter i praksis blot 2 båndafspillere, som forbindes med hinanden og en masse bånd. Begge dele var nemt tilgængelige i slutningen af 1970'erne, hvor små musikvirksomheder som Tewa Music skød frem som paddehatte. I perioden fra 1976 til 1980 udsendte Tewa Music mellem 7 og 11 bånd med Birge¹²², som fra 1977 brugte kunstnernavnet Jodle-Birge. Oplagstallet for den første udgivelse *Party på Fjordens Perle* (1976) var 2000 (ibid.: 31), de følgende oplag kendes ikke. Båndene blev solgt lokalt i Himmerland, primært hos private handlende og på tankstationer, og de gik godt. For Birge Lønquist betød båndene dog ikke nogen større økonomisk gevinst, da han kun fik betaling for det første bånd (ibid.: 31). Det betød dog, at han fik flere livejobs.

Det store skub i retningen af et større gennembrud kom i 1980, da han efter i alt 7 udgivelser hos TEWA skiftede til Mogens Villadsen fra nordjyske Pandrup, som havde etableret et kassettebåndsselskab af et noget større format end Tewa Music. Navnet på selskabet var ganske rammende Netto Music. Via Netto Music blev Jodle-Birges kassettebånd afsat til det meste af Danmark¹²³. I løbet af de næste 12 år udsendte Villadsen ikke mindre end 60 forskellige båndtitler med Jodle-Birge (ibid.: 34). Den samlede produktion af Lp'er, kassettebånd og CD'er fra 1976 og frem til hans død i 2004 var 99 udgivelser, dvs. et snit på 3,5 om året. Salgstalmæssigt er der meget stor usikkerhed, men det samlede salg anslås til at ligge et sted mellem 2 og 3,5 millioner enheder (Lindskog 2005: 34). Jodle-Birge var uden sammenligning Villadsens største kassettebåndsstjerne, men langt fra den eneste. Op gennem 1980'erne voksede selskabet til i 1990 at være en større musikproduktionsvirksomhed med 15 ansatte, som på årsbasis solgte op mod 1,5 millioner bånd, cd'er og grammofonplader¹²⁴. Villadsens kassettebåndseventyr endte dog brat den 5. september 1990, da politiet i Hjørring efter henvendelser fra IFPI og NCB foretog en ransagning af virksomheden. Her fandt man så mange ulovligt kopierede kassettebånd, at Mogens Villadsen og hans kone Sonja Andreassen blev arresteret og siden dømt for mandatsvig og overtrædelse af ophavsretsloven, da sagen blev afsluttet i 1997¹²⁵. Netto Music kørte på trods af sagen videre indtil 1994, hvor selskabet gik konkurs i kølvandet på begivenhederne.

¹²² Der er en del usikkerhed om Jodle-Birges produktion. Flere steder fremgår det specifikt, at han indspillede 7 bånd hos Tewanana (Lindskog 2005: 109-110; de Mylius 2004: 17), mens det samlede tal andetsteds beskrives som 11 (Lindskog 2005: 31). Under alle omstændigheder er tallet højt.

¹²³ I de forskellige historiske beskrivelser af Jodle-Birges karriere fokuseres der primært på Jylland som stedet, hvor Jodle-Birges bånd blev solgt. Jylland udgjorde helt givet det vigtigste marked for Jodle-Birge, men hans bånd var faktisk tilgængelige over det meste af landet.

¹²⁴ JYP (1990): 'Lyden fra Pandrup'. *Mogenavisen Jyllandsposten*, 15. april 1990: 3. sektion: 1

¹²⁵ POL (1990): 'To i sag om piratbånd'. *Politiken*, 7. september 1990: sektion 1: 5; Wormslev, Søren (1992): To tiltalt for at pirat-kopiere. *Berlingske Tidende*, 19. december 1992, 1. sektion: 5; Ritzaus Bureau (1997): Tre millioner kroner for piratkopier. *Ritzaus Bureau*: 23. september 1997.

Selve medieformatet var som nævnt ovenfor en af hemmelighederne bag Jodle-Birges gennembrud. I slutningen af 70'erne begyndte man at producere bilradioer med indbygget kassettebåndafspiller. På den baggrund satsede Mogens Villadsen direkte på benzinstationer og supermarkeder i stedet for de traditionelle musikforretninger, hvilket viste sig at være en ganske snedig taktik. Da han var den første, som målrettet gik denne vej, stod Jodle-Birges bånd mere eller mindre alene, og båndene blev solgt. Næste trin i processen kom med lokalradioerne.

Det fylder ganske meget i historien om Jodle-Birge, at han ikke blev spillet på Danmarks Radio (Lindskog 2005: 38-39;44-48; de Mylius 2004: 17). Danmarks Radio havde monopol på at sende landsdækkende radio og tv, og for kunstnere som Jodle-Birge var det karrieremæssigt altafgørende, om man fik sin musik spillet her eller ej. Jodle-Birge trængte igennem, men først efter flere års frustrationer og nederlag.

De første år var begrundelsen for, at hans musik ikke blev spillet, at man af princip ikke spillede båndmusik i Danmarks Radio. Det gjorde dog ikke nogen større forskel, da Jodle-Birge følgelig udsendtes på plade. Frem til 1986 begrænsede Jodle-Birges erfaringer med Danmarks Radio sig til en TV-optræden i 1982 i programmet 'Kom med til Festpladsen', hvor han medvirkede som en af en række amatører og nye talenter (De Mylius 1992: 38-41; Lindskog 2005: 39). Selvom han dermed havde fået muligheden, overskyggedes det positive ved oplevelsen af, at den ene af hans to sange, 'Snevalsen', blev klippet ud. Sangen blev et par uger senere lanceret i en anden tv-udsendelse af Bjørn Tidmand, og dette tolkes i biografien som et bevidst valg fra Danmarks Radios side og dermed endnu et eksempel på, hvordan han blev holdt nede.

I 1986 fik Jodle-Birge sin debut i radioen¹²⁶, men kun efter et drama af Hollywood'ske dimensioner. Jeg gengiver her beskrivelsen fra Lindskog's biografi:

I København var Birge stadig *persona non grata*, og dansk pop havde vitterligt meget trange kår i DR. Men i Giro 413 begyndte man at få et stigende antal lytterønsker om *Tre hvide duer*, og til sidst kunne man ikke undslå sig mere. Og Birges fans var meget ihærdige. Birge vidste, at Vinylpladen *Edelweiss* lå i DR's store pladesamling, selvom der sikkert var klæbet en seddel med 'Må ikke spilles' henover den. Men en dag kom der så en meddelelse ad omveje til Birge: Den kommende søndag ville Giro 413 spille *Tre hvide duer*.

-Vi fandt Birge efter udsendelsen, husker Lis & Per. Han sad i sin bil og græd. Giro 413 havde godt nok spillet *Tre hvide duer*, men i en hel ny indspilning med Bjørn Tidmand, hvor Leif Petersen havde rettet lidt hist og pist, så Leif Petersen selv stod som tekstforfatter. 'Tre hvide duer flyver til dig' var ændret til 'Tre hvide duer sender jeg ud'. Birge blev overhovedet ikke nævnt. Danmarks Radio havde atter spillet Birge et djævelsk puds, og Bjørn Tidmand var atter redskabet. Birge var sønderknust. Men fanskaren var fortørnet. I den grad. Bladene begyndte at skrive om sagen. *Ekstra Bladet* krævede, at det var den rigtige version, der blev spillet, og Danmarks Radio måtte nødtvunget bøje sig under presset. Ugen efter den famøse første gang med Tidmand-versionen i Giro 413, sagde speakeren, Mogens Landsvig:

'Vi har fået utroligt mange henvendelser om en bestemt sang, og de går alle ud på, at den bliver sunget af Jodle-Birge, eller Birge Lønquist, som han hedder. Her

¹²⁶ Det er ikke blevet undersøgt, om det rent faktisk var første gang, men da det ikke betvivles noget steds, virker det sandsynligt. Under alle omstændigheder er det bemærkelsesværdigt, at der går 10 år fra debuten på bånd (og 9 år fra pladedebuten, da Jodle-Birge faktisk udsendte en singleplade 'Jodlevagabond'/'Den ensomme Cowboy' allerede i 1977) og efterfølgende næsten 60 udgivelser og dermed over 500 sange, inden han fik bare en enkelt spillet i radioen.

kommer *Tre hvide duer*' (Lindskog 2005: 45-46).

Udover de faktuelle oplysninger indeholder citatet nogle ganske interessante aspekter ang. hele opbygningen af historien om ikonet Jodle-Birge, som jeg vil vende tilbage til nedenfor. Hvad angår det faktuelle, så er det vigtigste, at gennembruddet i Danmarks Radio kom via lytterønsker. Når Jodle-Birge på dette tidspunkt havde så stort et publikum på trods af, at han ikke var blevet spillet i DR, var det primært takket være lokalradioerne. I 1983 fik i alt 82 nyetablerede lokalradiostationer landet over tilladelse til at sende radio ud til et regionalt begrænset publikum (Bruhn Jensen 1997: 191). Der var i første omgang tale om en forsøgsordning, men lokalradioerne blev så stor en succes, at ordningen fra 1986 og frem blev gjort permanent. Ved samme lejlighed etableredes en række lokal-tv-stationer, og tilsammen betød de lokale radio og tv-stationer helt nye muligheder for slagermusikens udøvere. På radiosiden havde en del af disse lokalradioer en helt klar dansktopprofil og flere af stationerne blev oven i købet startet og drevet af folk fra dansktopscenen såsom ægteparret Lis & Per Kauczki fra Århus og Hans Maansen fra Løgstør. På tv-siden var det især de populære bingo og quiz-udsendelser, som fik betydning for slagermusikken. Her brugte man i stor stil mere eller mindre kendte slagermusikere i værtrøllerne. Således var såvel allerede kendte Peter Belli og Keld Heick Bingo-værter op gennem 80'erne og 90'erne (begge sammen med deres respektive koner), mens netop en værtsrolle på århusiansk lokal-tv blev en vigtig platform for Richard Ragnvald (se nedenfor).

For slagermusikken i almindelighed og Jodle-Birge i særdeleshed fik Lokalradio stor betydning. For Jodle-Birge startede det store gennembrud på Radio Midtjylland i Løgstør. Her spillede Hans Maansen, som tidligere havde optrådt sammen med Jodle-Birge, 'Tre hvide duer' flere gange, og sangen spredte sig langsomt ned gennem Jylland til resten af Danmark via de forskellige lokalradioer. Til sidst nåede sangen altså også til København og Danmarks Radio, men vel at mærke efter et såkaldt folkekrav og en storm af lytterønsker. Historien om Jodle-Birges gennembrud er således også mere eller mindre historien om, hvordan Danmarks Radios status som mediemonopol og noget nær den eneste platform for en populærmusikalsk karriere langsomt, men sikkert, blev brudt.

Udover at være et karakteristisk eksempel på, hvordan slagermusikken overlevede og distribueredes via alternative kanaler, er historien om Jodle-Birge tillige et vigtigt eksempel på, hvordan dansktopfeltet blev styrket op gennem 1980'erne. I ovenstående citat beskrives det, hvordan Jodle-Birge må så meget grumt igennem, inden han endelig får oprejsning. Han bliver i historien bevidst holdt nede, men kæmper til trods for modstanden videre. Citatet er blot et lille uddrag af den samlede Jodle-Birge-historie, som er spækket med den slags forhindringshistorier. Historien er fortalt mange gange, hvoraf Lindskogs udlægning er en af de mere udførlige. Udover historien om modstanden fra Danmarks Radio er højdepunkterne i historien en skattesag i 70'erne og fyringen fra jobbet som Tarmrenser i 1984, som bragte Birge på selvmordets rand, men som i stedet resulterede i sangen 'Rigtige Venner', som blev Jodle-Birges største hit¹²⁷. Essensen af historien er, at Jodle-Birge ville musikken så meget, at han overvandt forhindringerne og gav hele sin sjæl til musikken og publikum. Prikken over i'et blev sat efter døden:

Da Jodle-Birge døde i 2004, valfartede hele dansktop-Danmark til begravelsen i hans hjemby Oue. Inden selve begravelsen lå han i hjemmet i en åben kiste, så de nærmeste kunne tage afsked. Inden kisten blev lukket, lod enken, Inger-Lise, en fotograf fra Billed-Bladet tage et billede af den afdøde Jodle-Birge, som efterfølgende blev offentliggjort. Her kunne man se, at han i kisten var iført sit tyrolertøj, som således fulgte ham i graven. Den døde Jodle-Birge i kisten er et meget stærkt og symbolsk billede på den proces, der var sket, efter Dansktoppen blev lukket i 1977. Det signalerer,

¹²⁷ 'Rigtige venner' var ifølge en opgørelse foretaget i slutningen af 1980'erne årtiets 3. mest afspillede sang (Laursen 2000: 122) på trods af, at den først blev indspillet i 1986.

at Jodle-Birge levede og åndede sin slagermusik. Man kan mene, at hans musik var forfærdelig og amatøragtig, men det er meget svært at afvise ham som rendyrket kommerciel. Hvis man var i tvivl før døden, så var man det i hvert tilfælde ikke efter. Jodle-Birge var ikke bare en figur, som Birge Lønquist iførte sig, når han skulle på scenen. Han *var* Jodle-Birge, og han var ægte vare.

Dette opsummeres glimrende i en interessant artikel om Jodle-Birge (Bonde 1988), som er skrevet af Lars Ole Bonde, daværende producer på Danmarks Radio og nuværende lektor i musikvidenskab. I artiklen beskriver Bonde, hvordan han i forbindelse med forberedelserne til en radiomontage om 'det grå musikmarked', som havde arbejdstitlen 'En god fidus' tog på feltarbejde på en østjysk kro, hvor netop Jodle-Birge var hovednavnet ved en såkaldt Tyroleraften (Bonde 1988: 24). Programets vinkel var, som titlen angiver, en kritisk beskrivelse af den jyske slagermusik som kynisk kommercielt fænomen i tråd med den traditionelle musikfaglige vinkling (ibid.: 26), men mødet med Jodle-Birge fik Bonde til at tvivle på kritikens berettigelse i en sådan grad, at han dels skrinlagde 'En god fidus' og dels skrev pågældende artikel. Bonde beskriver sine motiver således:

Jeg vidste på forhånd, at jeg ikke ville være i stand til at lave en udsendelse om/med Jodle-Birge, hvis jeg ikke på en eller anden måde fandt noget sympatisk ved ham. Men jeg var ikke forberedt på at møde det, jeg faktisk mødte: En sanger, der ikke blot var dygtig til sit job, god til at opfylde publikums behov, men som også – i mine ører – sang med ægte indlevelse. Det var et uventet møde med noget *autentisk*. Men autentisk hvad? Det handler ikke om det musikalske materiale. Set fra et musikfagligt synspunkt er Jodle-Birges musik fuldstændig blottet for originalitet. Den er kliché på kliché (både tyrolerpoppen og det countrydanske), harmonisk ludfattig og melodisk ganske uden overraskelsesmomenter, redundans for fuld udblæsning (om end i pæne tyrolerarrangementer og med de bedste countrykræfter) – et ekko af en ældgammel drøm om skønhed og nærhed, som har overlevet i skiftende tiders populærmusik, mens verden er gået vild... ..Nej, det handler om noget andet – i første omgang om *stemmen*. Og her er vi selvfølgelig inde på noget meget u håndgribeligt, for vi kan godt høre og til en vis grad beskrive forskellen på Bjørn Tidmands og Jodle-Birges stemmer, men hvordan >>bevise<< at Bjørn Tidmand, >>Duesangeren<<, ikke har *det*, som Birge har: Den 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* (ibid.: 26, oprindelige kursivering).

På baggrund af sin oplevelse af Jodle-Birge som autentisk sanger, stiller Bonde i resten af artiklen en række kritiske spørgsmål til den traditionelle analyse af slagermusikken og de musikkulturer, den er en central del af. Det problematiske består i, at de journalister, musikvidenskabsfolk og andre privilegerede stemmer, som vurderer og kritiserer slagermusikken, gør det med baggrund i 'en forenklet, og egentlig elitær, opfattelse' (ibid. 28), og at resultatet er, hvad Bonde betegner som '[d]en sociokulturelle centrisme' (ibid.):

Hvis vi overhovedet vil forstå eller blande os i disse menneskers liv (for eksempel via en kulturpolitik), bliver vi nødt til at hive dannelsesklappen væk fra højre øje og acceptere de værdier, disse mennesker har som grundlag for deres liv. Man bliver hverken et dårligere eller et mindre lykkeligt menneske af at foretrække Jodle-Birge frem for Peter Shreier, trommesalsbilleder frem for Asger Jorn, Radio Viborg frem for P1 osv. (ibid.: 28).

Underforstået i denne kritik rettet mod en kulturelite, som tydeligvis (indtil da) indbefattede Bonde

selv, ligger, at man i sin arrogante selvtilfredshed skærer slagermusikken over en kam, og dermed fuldstændig misforstår de mekanismer, der fungerer. I Bondes øjne er Jodle-Birge ægte og autentisk og kunne derfor, som det, med en henvisning til Hans Jørgen Jensens artikel om Gustav Winckler, stå i slutningen af artiklen:

‘være ’et eksemplarisk udgangspunkt for visse kulturpolitiske overvejelser. Således kan han være endnu en påmindelse om, at selvom det er den kapitalistiske økonomi og den borgerlige politik, der regerer i dette samfund, så har dets mennesker andre behov end dem, der videregives i de rette meninger om politik og økonomi og den umiddelbare kamp på disse områder’ (HJN s. 52). Jodle-Birges musik er også liv. Og som dette helt uvurderligt (ibid: 29, oprindelig henvisning).

Når jeg lader Bonde få ordet, er det fordi, han fanger den em af ægthed, som omkranser Jodle-Birge. Det er i denne sammenhæng interessant, at Bonde ikke blot beskriver, hvordan publikum opfatter Jodle-Birge som den ægte vare, der ‘har prøvet lidt af hvert’ og ‘gir alt, hvad han har i sig’ (ibid. P.29), men tilsyneladende selv opfatter ham som sådan. I sit forsøg på at beskrive, hvorfor Jodle-Birge er ægte, stiller Bonde ham overfor Bjørn Tidmand, som åbenbart ikke ‘har det, som Birge har’ (se ovenfor). På den måde svækker Bonde faktisk sit eget argument ved nærmest uden argumentation at diskvalificere Tidmand, som åbenbart ikke er ærlig, troskyldigt begejstret og i besiddelse af en smittende evne til at kommunikere i kraft af sin personlige fremtræden – og dermed ikke autentisk. På sin vis forstår jeg godt, hvad der menes. Bjørn Tidmand har som nævnt ovenfor været med siden begyndelsen af 1960’erne og var i 1988 en af de eneste tilbageværende repræsentanter for den schlagergeneration, der gik ned med Dansktoppen i 1977. Han tilhørte slagerfabrikken og var dermed produkt af dette *bad production system*. At han oven i købet havde ‘skurkerollen’ i den Jodle-Birge-historie, som allerede på det tidspunkt var blevet fortalt mange gange, forstærker billedet. Problemet er, at der er tale om en unødvendig og forkert modstilling, som forstyrrer analysen. Bjørn Tidmand adskiller sig ganske rigtigt fra Jodle-Birge qua sin noget anderledes profil og biografi, men hans publikum, som i øvrigt i stor udstrækning er det samme Jodle-Birges, oplever også ham som en ægte og ærlig kunstner, der investerer sig selv i det, han gør.

Når Bonde har valgt netop Tidmand som eksempel på Jodle- Birges uautentiske modstykke, er det sandsynligvis ikke tilfældigt. Tidmand spillede som nævnt ovenfor en ret central rolle i Jodle-Birgehistorien, som på det tidspunkt, hvor Bonde skrev sin artikel, allerede var blevet fortalt mange gange i forskellige interviews og portrætter. Disse historier går igen i Jodle-Birgehistorien og fremstiller generelt Bjørn Tidmand lidet flatterende som en af dem, der holdt Jodle-Birge nede. Overordnet set er strukturen i fortællingen den samme som den traditionelle *white cover*-historie og Tidmand har her samme rolle som Pat Boone.

Min pointe er, at Bonde meget vel kan være påvirket af denne historie. Under alle omstændigheder slører hans beskrivelse det forhold, at Jodle-Birge og Bjørn Tidmand i det store billede tilhørte den samme side af det danske populærmusikfelt. De var en del af den samme scene og tilhørte begge den gruppe kunstnere, som videreførte slagermusikken og dens praksisser op gennem de fattige sluthalvfjerdserne og firsere, og som var med til at etablere den dansktopscene, som opstod af Dansktoppens aske.

Såvel de kunstnere, der fortsatte i schlager-sporet, som deres publikum var ganske vidende om, at deres musik blev betragtet som knapt så godt, for nu at formulere det pænt. De var vant til at blive behandlet med nedlæthed og fjendtlighed af anmeldere, musikere, radiomedarbejdere og andre repræsentanter for det toneangivende musikdanmark. Alligevel spillede de videre, og netop det, at de blev (og bliver) modarbejdet og holdt nede, var og er en meget vigtig del af feltets selvforståelse.

Jodle-Birge optræder her som ikon for denne type kunstnere, som på trods af omverdenens fjendtlighed og alle forhindringerne fortsatte med at indspille og optræde med den musik, som de elskede.

Resultatet af hele denne proces var, at dansktopscenen i slutningen af 80'erne og starten af 90'erne i modsætning til situationen i slutningen af 70'erne udgjorde et meget stærkt populærmusikalsk felt med egne forholdsvis klart definerede æstetikker og værdisæt. Dette ses ikke mindst i forbindelse med genoplivningen af DR's Dansktopliste.

4.4.3 Dansktoppen II

Dansktoppens genopstandelse faldt over to omgange. Første forsøg blev gjort i 1991, hvor man lancerede en heldansk liste. Forsøget mislykkedes. Den musikalske profil var meget bredt formuleret og programmet blev lukket på baggrund af manglende lytteropbakning (Laursen 1999: 16). Helt anderledes gik det i 1993, hvor udsendelsen blev genindført med 'den egentlige dansktopmusik under ledelse af Jann Gulddammer og Leif Wivelsted på radioens P4', som Carsten Michael Laursen formulerer det i sit 'Top-Pop'-leksikon (Laursen 1999:16). At begrebet 'egentlig dansktopmusik' her bruges helt uproblematisk som genrebetegnelse, svarer til den generelle brug af begrebet fra i hvert tilfælde slutningen af 1970'erne og frem. Dvs. at begrebet levede fint op gennem 80'erne uafhængigt af, om der fandtes en liste på Danmarks Radio eller ej.

I modsætning til det første forsøg blev der atter åbnet for danske versioner af udenlandske sange, hvilket blev taget imod med kyshånd. På et punkt var alt nemlig uforandret op gennem 80'erne: Størstedelen af repertoiret var fortsat hentet i udlandet. Dertil kommer, at man ligeledes i vid udstrækning havde bevaret tekstforfatterleddet. Jodle-Birge udgør i denne sammenhæng en undtagelse, da han selv skrev mange af teksterne til de udenlandske melodier selv. Fra slutningen af 70'erne og frem hed disse tekstforfattere ikke længere Olesen, Anderson og Volmer-Sørensen, men derimod Heick, Fini (Jaworski), Torben Eschen og ikke mindst Jørgen de Mylius. Hvor såvel Fini som Eschen er forholdsvis ukendte og tilbagetrukne tekstforfattere, lever de Mylius, som med over 300 danske tekster til udenlandske sange faktisk er den mest produktive tekstforfatter fra 1990 og frem, i øvrigt fint op til traditionen med, at tekstforfattere besidder centrale positioner andre steder. De Mylius har siden 1963 spillet en stor rolle i dansk populærmusikhistorie, først som radio og siden som tv-vært. Det var således De Mylius, der bestyrede den danske Top 20 liste fra 1963 og frem til 1977, hvor den blev nedlagt mod hans vilje. I 1980'erne var de Mylius stort set den eneste vært på Danmarks Radio, som trods alt præsenterede slagermusikken.

Som sagt blev Dansktoppen denne gang en stor lyttersucces. Dette skete ikke mindst, fordi man fra programredaktørernes side til forskel fra forsøget i 1991 lagde en klar linje, som lå i forlængelse af lokalradioernes profil. Den musik, som Laursen beskriver som egentlig dansktopmusik, kan inddeles i 3 grupper med hver deres kunstnere:

Den første gruppe bestod af en række af 1970'ernes store navne, såsom Birthe Kjær, Bjørn Tidmand, Bjørn & Okay, Bamses Venner, Dorthe Kollo, Susanne Lana, Klaus & Servants og Keld & Hilda, som i det store hele hver for sig fulgte tråden fra slutningen af 70'erne op. For nogle var relanceringen et decideret comeback efter års fravær fra den danske populærmusikscene (eksempelvis Susanne Lana), men de fleste havde i større eller mindre grad optrådt op gennem 80'erne. Generelt ligger repertoiret i denne gruppe i forlængelse af den musikalske profil, de hver for sig havde dannet op gennem 70'erne.

Den anden gruppe bestod af en række nye navne, som havde bidt sig fast op gennem 80'erne. Af disse udgjorde ovennævnte Jodle-Birge og Richard Ragnvald den absolutte forpost, som banede vej for en lang række nye dansktopnavne såsom ægteparret Lis og Per. Fælles for disse navne var, at deres gennembrud foregik via lokalradioerne og langt væk fra Danmarks Radio og København.

Ragnvalds vej mod toppen var lang og gik blandt andet over 16 år som den ene halvdel af duoen Richard og Solveig, før han fra 1980 og frem gik solo. Lis og Per startede sent og begyndte således først for alvor at optræde i midten af 80'erne. Ragnvalds, Jodle-Birge og Lis og Pers respektive repertoarer bestod hovedsageligt af danske versioner af udenlandske sang. For alle tre navnes vedkommende var der tale om en blanding af svensk, tysk og amerikansk (country) musik.

Den tredje gruppe bestod af en lang række dansktopbands, som var begyndt at skyde frem fra slutningen af 1980'erne og starten af 90'erne. Disse udgjordes bl.a. af Kim & Hallo, Skipper & Co., som blev dannet allerede i 1976, men som først for alvor blev kendt i slutfirserne, Svanerne og ikke mindst Kandis, som fra starten af 90'erne og frem uden sammenligning har været Danmarks mest populære og gennemførte dansband. Kandis har dybe rødder tilbage til den første Dansktopperiode, da forsangeren og frontfiguren, Johnny Hansen, er søn af forsangeren i Bjørn og Okay, Bjørn Hansen (Bjørn og Okay var Johnny Reimars og Polydors svar på Per Sørensen og EMI's Keld & Donkeys), og er i dag nærmest synonym med dansktopmusikken. Deres lyd og koncept er særdeles gennemarbejdet og karakteristisk *svensk dansband*, hvilket fører tilbage til den svenske tråd, som binder hele ovenstående kapitel sammen:

4.4.4 Dansbandæraen

Da Svensktoppen blev helsvensk i 1974 var det som nævnt dansbands, som med Vikingarna, Thorleifs og Flamingokvintetten i spidsen dominerede Svensktoppen fra 1974 og frem. Den svenske populærmusikforsker Lars Lilliestam, som fremhæver, om end lidt forsigtigt, at dansbandmusikken er et særskilt svensk fænomen (Lilliestam 1998: 309), giver følgende præcise beskrivelse af dansbandgenren:

Musikstilistisk går traditionen tilbage både på 50-talets svenska dansorkestrar med blåsere och en repertoar av schlagers och jazz och på de tidiga svenska rockbandens och 'ståltrådsbandens' vana att 'rocka upp' gamla skillingtryck, folkvisor och schlagers. Under 60-talet fanns också en rad band som, i kontrast till 'popbanden' (Tages, The Hep Stars, The Shanes med flera), sjöng på svenska, exempelvis Sven-Ingvars, Sten och Stanley och Trio me' Bumba (ibid.: 312).

Takket være Svensktoppen og folkeparkerne havde der i Sverige været mulighed for at videreføre og modernisere danseorkestertraditionen op gennem den periode, hvor lignende traditioner nærmest uddøde på dansk grund. Denne tradition blev taget op med først Keld & Donkeys og siden Bjørn og Okay, men vel at mærke i slipstrømmen på den svenske udvikling. Da Svensktoppen blev helsvensk, skiftede den svensksprogede musik nærmest fra dag til dag centrum fra Stikkan Anderson og hans kataloger med udenlandske pop og schlagermelodier til de musikforlag og pladeselskaber, som i forlængelse af Sven-Ingvars-grenen havde specialiseret sig i svensk-komponeret slagermusik.

I spidsen for dansbandbølgen stod Vikingarna og ikke mindst dansbandmusikkens svar på Stikkan Anderson, Bert Karlsson, som siden midten af 60'erne havde satses målrettet på denne genre. Han havde således grundlagt sit eget lille imperium efter Stikkan Andersons model med eget musikforlag og pladeselskab under navnet Mariann. Med udgangspunkt i Svensktoppen forfinedes dansbandgenren op gennem slutningen af 70'erne for fra starten af 80'erne og frem at udgøre en stor så vel direkte som indirekte svensk populærmusikalsk eksportvare i de andre nordiske lande. Bands som Vikingarna og Thorleifs var således meget store navne i såvel Danmark som Norge op gennem 80'erne, optrådte flere gange i Danmarks Radio og solgte mange kassettebånd. Det var disse orkestre, som dannede forbillederne for den nye generation af dansktopmusikere i almindelighed, og Kandis i særdeleshed. Dette eksemplificeres bl.a. i, at Lilliestams ganske præcise gennemgang af de svenske dansband's repertoire (ibid.: 313-316) i det store hele kan overføres direkte til danske forhold. Her beskrives det, hvordan repertoireet hentes fra en lang række forskellige kilder såsom den tidlige Svensktopmusik fra 60'erne, den amerikanske countrymusik (primært den fra 50'erne og 60'erne), den tidlige rock'n'roll fra samme årtier, egenkomponeret dansbandmusik samt de helt store internationale schlager eksemplificeret ved Sinatras 'My Way'. Såvel stilen som lyden og en stor del af repertoiret blev med andre ord hentet i Sverige, som således endnu en gang udgjorde hovedlandet for den danske slagermusik.

At det sidste er tilfældet, kan man forvise sig om ved at gennemgå en af 1990'ernes mest produktive tekstforfattere, Jørgen de Mylius', værkliker. Her fremgår det, at 258 af de i alt 302 de Myliustekster, som er registreret i KODA's database over danske bearbejdnings af udenlandske værker, er blevet til på baggrund af svensk materiale (Bilag 1.1). Dvs. at den svenske andel udgør hele 85 %. Dette er blot et af mange eksempler på, hvordan den danske slagermusik helt op til i dag i udpræget grad har hentet inspiration fra den svenske ditto. Dette opsummeres på nærmest poetisk vis med Skipper & Co's dansktophit 'Bjørn og Johnny og alle de andre' (1998), som passende runder dette kapitel af (se appendix, eksempel 3 for teksten).

'Bjørn og Johnny og alle de andre' er et register over dansktoppens hovedaktører. Af de helt store Dansktopnavne er det vel egentlig kun Lis og Per og Susanne Lana, som bliver ikke nævnt, og beskrivelsen af miljøet er ganske præcis og interessant. Her beskrives et hierarki indenfor et forholdsvis klart afgrænset felt med en række kunstnere og orkestre, som indtager prominente positioner. De nævnte kunstnere er tidligere nævnte Bjørn (Tidmand), Johnny Reimar, (Richard) Ragnvald, Keld og Hilda (Heick), (Jodle) Birge, (Bjørn &) Okay, Kandis, Svanerne og Birthe Kjær¹²⁸.

På produktionssiden beskriver sangen på fornem vis, hvordan man inden for Dansktopfeltet benytter sig af den traditionelle ekspertopdelte produktionsform. Teksten bestilles hos en anerkendt tekstforfatter, i dette tilfælde Jørgen de Mylius. Hvad instrumentarium, stil, lyd og arrangement angår, ligger 'Bjørn og Johnny og alle de andre' ganske tydeligt indenfor dansktop-idiomet. Dette høres bl.a. i den for genren karakteristiske lyse baryton samt det forhold, at de bærende instrumenter udgøres af et el-orgel og en saxofonlyd, som meget vel ligeledes er genereret via et elektrisk orgel. Samlet set er stilen og lyden umiskendeligt hentet fra Sverige og dansbandene. Det er melodien også. Melodien til sangen om dansktoppens kanon er nemlig ingen anden end 'Flickorna i Småland', som var den direkte anledning til, at Bent Fabricius-Bjerre startede Metronome. Hermed er ringen sluttet.

¹²⁸ Den eneste usikkerhed udgøres af Kim, der både kan referere til solisten Kim Schwartz og orkestret Kim & Hallo.