

GAMMELDANSK FOLKETONALITET

En introduktion til studiet af de tonale forhold
i Danmarks gamle folkevisemelodier (DgF XI)

af Finn Mathiassen

1. PRÆLIMINARIER

1.1. "Urform", "model" og tonalitetsproblemer – et forskningshistorisk rids

Det har fra arilids tid været selve grundtanken i al musikteori, at der bag ethvert musikalsk forløb må ligge et system af samlende og ordnende principper af den ene eller den anden art og beskaffenhed. Et sådant *principe régulateur* blev i 1844 lanceret af F.-J.Fétis;¹ han betegnede det som *tonaliteten*. Ordet slog i første omgang ikke rigtigt an; først under den musikalske senromantiks noksom bekendte krise omkring århundredskiftet kom det (formentlig via Hugo Riemann)² i almindeligt omløb blandt musikforskere såvel som i det offentlige musikliv.

Inden for dansk folkemusikforskning blev ordet vistnok første gang ført i pennen af Hjalmar Thuren i 1908.³ Thuren sigtede dermed til en empirisk realitet, der fra begyndelsen havde stået for mangel på melodioptegner, -redaktør og -udgiver som et ubekvem eller inciterende, men under alle omstændigheder fundamentalt karaktertræk ved de

1. F.-J.Fétis: *Traité complet de la Théorie et de la Pratique de l'Harmonie* (1.udg. Paris 1844). Jeg henviser til 12.udg. (Paris 1879) s.248-249. Om sit tonalitetsbegrebs tilblivelse beretter Fétis s.IX-XIII.
2. Riemanns tonalitetsbegreb er kortest og klarest formuleret i art. "Tonalität" i hans *Musik-Lexikon* (1.udg. Leipzig 1882), der fandt vid og varig udbredelse. I 12. udg. (Mainz 1967) er artiklen forfattet af Carl Dahlhaus.
3. Nærmere herom s. 92.

gamle folkevisemelodier – en realitet, som jeg indtil videre ganske uforpligtende vil omtale som melodierne *tonale forhold*.

Allerede blandt de indsamlere som Rasmus Nyerup havde sat i gang med henblik på udgivelsen af femte bind, melodibindet, af *Udvalgte Danske Viser fra Middelalderen* (1814) var der folk, der gjorde sig tanker om det særegne, det fra de gængse normer afvigende ved disse forhold. Da således adjunkt *Steenbloch* i 1813 indsendte sit materiale, var det med en ledsageskrivelse hvori det bl.a. hedder, at "det [er] såre vanskeligt, at bringe hine toner fra oldtiden på papiret efter vort nubrugelige musik-system; de ville altid tabe meget endog ved den indsigtfuldeste kunstners behandling, da de ofte aldeles afvige fra den toneart, hvortil de synes at henhøre, og lade sig ikke lettelig tvinge ind i den fremmede form".⁴

Men genstridige eller ej, melodierne var "toner fra oldtiden" og just derved i stand til at fængsle datidens kulturelite med dens romantiske sværmen for ethvert levn af "fremfarne dages storværk". Hos den musikkyndige justitsråd *Peter Grønland* synes Nyerups melodiudgivelse at have medført en ligefrem vækkelse. I et brev til den svenske folkeviserudgiver A.A. Afzelius i 1816 oprullede han med ufortrøden begejstring vældige historiske perspektiver – disse melodier repræsenterede som "Trümmern alter Kunst" en "untergegangene Kunstwelt"; deres "Scala" og "Modulation" (: melodiføring) var græsk; "unsere Vorfahren müssen in den ältesten Zeiten viel Verkehr mit den alten Griechen gehabt haben".⁵

A.P. Berggreen, der nok var en slags romantiker, men ikke nogen fortidssværmer, interesserede sig ikke for folkemelodier som fortidslevn, men som udtryk for et folks nationale særart og dermed samhørende musikalske opfattelse. Det var dette han som udgiver af *Danske Folkesange og Melodier* (1.udg.1842, 2.udg.1860, 3.udg.1869) ville have frem, men vel at mærke i en form der stemte med den herskende smag blandt hans samtids dannede klasser. Denne smag krævede klaverudsættelser eller anden form for harmonisering, og Berggreen nærrede ingen videnskabelige betænkeligheder ved at komme den i møde.⁶ Tværtimod: de spredte forekomster af "græske tonearter" var tilfældige; enhver melodi var opfundet ud fra "den dunkle følelse af den til grund liggende harmonie", og at en sådan "harmonie" skulle kunne af-

4. Nyerup og Rahbek: *Udvalgte Danske viser fra Middelalderen V* (Kbh.1814) s.XV.

5. Grønlands brev er gengivet i sin helhed i Erik Dal: *Nordisk folkeviseforskning siden 1800* (Kbh.1956) s.137-138.

6. Jeg citerer i det følgende Berggreens "Forord til 2den Udgave" efter 3.udg. s.I-XI.

vige fra den gængse harmonilæres basale principper var for Berggreen utænkeligt; de stod for ham som de eneste "naturlige".

Berggreen var trofast mod de melodier han fik i hænde eller for øre. Men han var også trofast mod sine teoretiske principper, og kom han som melodiudgiver eller som konsulent for Svend Grundtvig ud for "melodier, der trængte om også kun til enkelte toners forandring (når det ikke var åbenbare skrivfejl eller trykfejl) for at kunne meddeles" – så røg de ud. Hans undertrykkelse af *Evald Tang Kristensen* og hans optegnelser er et af de barskeste kapitler i den danske folkeviseforsknings historie. Tang Kristensen havde jo ikke meget at bide fra sig med; som menig landsbydegn (med lærereksamen fra Lyngby Seminarium på Djursland i 1861, senere suppleret med en tillægseksamen i musik og kirkesang) må hans musikteoretiske kundskaber have kunnet ligge på et forholdsvis lille sted. Men heldigvis var han stædig, og først og fremmest kendte han sine meddelere og deres melodier indefra, gennem egen lytten og medleven. Alene en bemærkning som denne er i forskningsmæssig sammenhæng ikke så lidt mere tankevækkende end mangen akademisk teori: "Jeg har måske ikke været så heldig i at sætte melodierne på noder som jeg burde være. Kan ske der er endog lige-fremme fejl. Men det er ikke let at opfatte disse melodier. Undertiden har jeg slet ikke kunnet finde tonerne på fiolinen. For det er dog nogle forunderlige toner der undertiden kommer med og det er netop dem der har den magiske virkning som ingen folkemelodi på noder kan gøre efter".⁷

Det var Tang Kristensens linje at tage folk som de var og deres viser som de sang dem. Næsten stik modsat forholdt det sig med *Thomas Laub*, hvis beskæftigelse med de gamle folkevisemelodier vel først og fremmest var et led i hans livsvarige kamp for at aktualisere den gamle kirkemusik: den gregorianske sang, 1500-tallets vokalpolyfoni og lutherske menighedssang, som tidløst ideal og grundlæggende norm for al musikfrembringelse og -forståelse. Som melodierne forelå, tegnede de sig for ham (som i sin tid Peter Grønland) som fortidslevn, ruiner af en gammel kunst, der imidlertid lod sig restituere ud fra vort kendskab til det, der havde været deres inspirationskilde og dannelsesmønster: den gregorianske sang. Hvad der i de overleverede melodier forekom af dur/moll-agtige træk – ledetoneforhøjelser og anden fordærvelig kromatik, mistænkelige akkord-konfigurationer, "smægtende" intervaller som f.eks. den store sekst i Dronning Dagmar-visen⁸ – var enten

7. Her citeret efter DgF XI s.*42.

8. Jvf. Th. Laub: "Studier over vore folkemelodiens oprindelse og musikalske bygning", i

vidnesbyrd om at den pågældende melodi var af nyere dato (og dermed uden interesse) eller resultatet af en udannet eller vildført hobs "Zersingen" af melodien i dens på én gang historisk oprindelige og æstetisk renfærdige tilstandsform. I sine forsøg på at genskabe sådanne "urformer" – fyldigst repræsenterede i hans og Axel Olriks *Danske folkeviser med gamle melodier*, 1899-1904 (2.udg. 1930) – byggede Laub på den samtidige gregoriana-forsknings forståelse af de gamle kirkemelodier i lyset af de middelalderlige musikteoretikers modus-lære: var en melodi med snilde og pr. intuition blevet henført til en af de otte kirketonearter i henhold til de for disse gældende kriterier – placeringen af *finalis* og *tenor* (af Laub omtalt som henholdsvis tonika eller "hviletone" og dominant eller "taletone") inden for ambitus i kombination med diverse karakteristiske initial-vendinger –, så var den efter sin lange og forpjuvende vandring gennem skiftende tider og blandt forskelligt folk omsider i ideal forstand hjemme igen.⁹ – Laubs ideer blev taget op af Erik Abrahamsen, der i sin doktordisputats fra 1923 førte dem så langt ud i det absurde, at deres ophavsmand måtte gøre indsigelse: "Mine arbejder har jo aldrig givet sig ud for videnskab, – jeg har kun "anvendt" videnskab i praktisk-musikalsk øjemed".¹⁰

Den hårdtpumpede "gregorianske receptionsteori" vakte dog også modsigelse. *Hjalmar Thuren*, hvis kendskab til den folkemusikalske virkelighed var både bredere og dybere end Laubs, og som i langt højere grad end denne var ajour med tidens internationale musikforskning, afviste vel ikke enhver gregoriansk indflydelse.¹¹ Men han anså det for usandsynligt, at de gamle nordboer ved kristendommens indførelse så helt og aldeles skulle have ladet deres fra oldtiden nedarvede sangformer i stikken til fordel for den nye kirkesang: "Da kristendommen kom til Danmark måtte den selvfølgelig påvirke folkets musiksans og farve dets syngemåde, uden dog at fortrænge de ældre melodiformer. Reminiscenser fra tidligere tiders tonalitet har kunnet holde sig blandt de fleste europæiske folkeslag, uagtet de sidste århundreders stryge- og blæseinstrumenter har søgt at tvinge dur- og mollbegrebet ind i bevidstheden". De "tidligere tiders tonalitet" (her dukkede altså ordet op) havde for de nordiske folkeslags vedkommende efter Thurens op-

Dania II (Kbh.1892) s. 1-16 og s.149-179.

9. Jvf. Th. Laub: "Vore folkemelodier og deres fornyelse", i *Danske Studier* 1904 s.177-209.

10. E. Abrahamsen: *Elements romans et allemands dans le chant gregorien et la chanson populaire en Danemark* (Kbh.1923). Laub anmeldte disputatsen i tidsskriftet *Musik* 1923 s. 143-145.

11. De følgende citater er fra H. Grüner Nielsens offentliggørelse af Thurens notater i *Aar bog for Musik* 1923 s. 83-90.

fattelse været pentaton. Han gjorde desuden opmærksom på to vigtige omstændigheder, nemlig (1) at også de gregorianske melodier bar tydelige pentatone træk, og (2) at ledetoner og "klart klingende dur-intervaller" var almindelige allerede i højmiddelalderens, "trubadur-tidens" verdslige musik – "det er [...] en misforståelse, at dur er et moderne begreb; dur synes snarere at være menneskehedens naturlige tonart". – Thuren nedfældede disse og andre betragtninger over melodiernes historiske oprindelse i et notat fra 1908. Det blev først offentliggjort i 1923, elleve år efter hans alt for tidlige død, og vist kun læst af fagfolk.

Laubs folkeviserekonstruktioner fandt i løbet af 1920'erne vid og varig udbredelse i den musikalske offentlighed, og hans teorier fik – trods behjertede indsigelser¹² – hurtigt status som den højeste visdom og obligatorisk pensum inden for uddannelsen af musikundervisere på ethvert niveau, fra seminarium og folkemusikskole til konservatorium og universitet.¹³ Det er en påfaldende kendsgerning, at der samtidig indtrådte en slags lammelse af forskernes interesse for melodiernes indremusikalske forhold. Endnu i 1956, en menneskealder senere, måtte Erik Dal konstatere, at "med melodiforskningen i nyere tid er det iøvrigt småt bevendt, når bortses fra arbejdet omkring [færdiggørelsen af] DgF XI".¹⁴ Hvad specielt angår melodiernes tonale forhold, slog man sig til ro med Thurens opfattelse; man vænnede sig, som det tilbageskuende blev konstateret af Nils Schiørring i 1961, til "at betragte tonalitetsproblemerne som et overskueligt, overvejende dur-mollbestemt område med indslag for det ældre bevarede stofs vedkommende af modalitet og pentatonisme".¹⁵

Som det vil være fremgået, havde man indtil da – med Berggreen som en bemærkelsesværdig undtagelse – først og fremmest interesseret sig for spørgsmålet om melodiernes oprindelige, i musikhistorisk forstand forhistoriske tilstandsform. Som en melodi forelå i 1800-tallets overlevering, var dens indremusikalske forhold uden væsentlig interesse, med mindre man her – og ikke mindst på det tonale område – var i stand til at finde træk der kunne tjene til at afsløre dens oprindelse; allerhelst skulle de jo pege mod middelalderen. Med denne melodiarkæologiske interessedomnans fulgte der forståeligt nok en vis

12. Sven Lunn: "Om Folkeviserne", i Dansk Musiktidsskrift 1931 s.153-162; Jens Peter Larsen: "Om Laubs Folkeviserekonstruktioner", sst. s.197-203.

13. Kirsten Sass Bak: "Folkemusik og musikvidenskab", i Otte ekkoer af musikforskning i Århus (Århus 1988) s. 30.

14. Erik Dal, op.cit. s.114.

15. Nils Schiørring: "Omsyngning og inkonstans", i Dansk Musiktidsskrift 1961 s.74.

musikteoretisk distraktion. Folkevisemelodiernes tonalitetsproblemer blev uden videre opfattet som et spørgsmål om deres overensstemmelse med eller afvigen fra et sæt historisk etablerede tonearter eller "tonaliteter", nemlig – i kronologisk orden – den pentatone, den modale og den dur/moll-bestemte.

I praksis kunne vel en melodis tonale forhold pege i både den ene og den anden retning, men om de teoretiske grundkriterier for al tonal beskrivelse og klassificering synes der ikke at have hersket nogen tvivl. Man byggede her på et fælles forråd af begreber og forestillinger, der havde aflejret sig gennem en musikalsk lærdomstradition, hvis rødder via middelalderens og senantikens musikteoretikere rakte helt ned i den klassiske oldtid. I henhold til dette ærværdige idékompleks, der i det følgende vil blive betegnet som den traditionelle tonalitetsopfattelse eller -forståelse, var enhver toneart eller "tonalitet" konstitueret ved

- (1) *en skala* – pentaton, diatonisk, kromatisk eller, når galt skulle være, noget midt imellem, måske endda noget helt andet –, og
- (2) *en grundtone*, hvis placering i den pågældende skala var afgørende for musikens karakter, dens "etos" (dur eller moll; dorisk, frygisk, lydisk eller mixolydisk; autentisk eller plagal), idet man – opdraget som man var i den klassisk-romantiske musiktradition – spontant gik ud fra, at et melodisk forløb for at være forståeligt må udspille sig i forhold til en enkelt tone, forløbets "tonale centrum",

– hvortil kom diverse accessoriske attributer i form af en eventuel dominant; stående melodivendinger á la de gregorianske initialer; lede-toner og kromatiske alterationer; karakteristiske intervaller såsom sekster, septimer og tritonus; visse interval-konfigurationer, som man ikke bare beskrev, men over en bred bank vel også oplevede som brudte grund-, sekst-, kvartsekt- eller septimakkorder.¹⁶ –

Så vidt endnu ved midten af 1950'erne. Men melodiforskningen havde ikke slået sig til ro for evigt. Et indirekte, men vigtigt incitament til dens genoplivelse blev Nils Schiørrings udgivelse i 1956 af et enkelt folkesanger-repertoire i hele dets brogede bredde: *Selma Nielsens viser*. Selmas personlige sangskat omfattede ganske vist ikke ret mange af de gamle folkeviser eller "middelalderballader" (som nogle var begyndt at kalde dem), men også på dette traditionsbundne forskningsfelt udløste Schiørrings indsats en nyorientering. Det var herefter ikke DgF-visernes forhistorie, den empiriske verificering/falsificering af

16. Et mønstereksempel på anvendelsen af det traditionelle tonalitetsbegreb inden for folkemusikforskningen er §8 i H. Grüner Nielsens *De færøske Kvadmelodiers Tonalitet i Middelalderen* (Kbh.1945) s. 37ff.

“middelaldermyten” (J.H.Koudal)¹⁷, der var sagens kerne og bestræbelsernes mål, men deres samtidshistorie: viserne som et stykke folkekultur, digterisk-musikalske udtryk for almuefolks oplevelse af livets lyst og tilværelsens kummer under de samfundsmæssige vilkår i 1800-tallets Danmark. I konsekvens heraf blev DgF-melodistoffet integreret i en bredt sigtende forsknings- og formidlingsproces, et led i tidens almindelige folk-revival, og dermed genstand for nyvurdering på adskillige leder og kanter. Under alt dette stod *Thorkild Knudsen* som den initiativrige foregangsmand, og det blev da også ham, der med sine utraditionelle idéer bragte melodiforskningen ud af dens dødvande.

Det er karakteristisk for Thorkild Knudsens praksis-orienterede og (på godt og ondt) anti-akademiske arbejdsmåde, at han som meloditeoretiker altid er gået holistisk til værks. Hans idéer om folkevisemelodiernes tonale forhold var fra første færd spundet ind i en teori om deres bygningsprincipper, der på et lidt senere stadium blev integreret i en teori om melodiernes genealogiske forhold.

I artiklen “Præmodal og pseudogregoriansk struktur i de danske folkevisemelodier” (Dansk Musiktidsskrift 1957, s.63-68) opfattes folkevisemelodien som en fri kombination af *intonationer* – ordet var på den tid under langsom indsigning fra østeuropæisk musikforskning (B.Asafjev m.fl.)¹⁸. Thorkild Knudsen tog det op som betegnelse for visse variable, men “tilstrækkeligt karakteristiske motiver”, der hver især “beskriver” (: bevæger sig inden for) et *intonationsområde*, defineret som et diatonisk skalaudsnit på fire, fem eller seks toner, eller den pentatone skala. Det interessante er nu, at disse intonationsområder i tonal henseende tillægges “tilsvarende betydning som grundtonen i en melodi på traditionel modal basis og som f.eks. tonika-treklangen indenfor flerstemmig dur-moll”. Der lå heri et på én gang afgørende og inspirerende brud med den traditionelle forståelse af al tonalitet som monocentrisk, men ikke med forestillingen om en “grundtone”- eller “tonika”-funktion. Og dermed måtte der melde sig et nyt spørgsmål: en given melodi vil jo – som det også fremgår af artiklens nodeeksempler – normalt bevæge sig gennem forskellige “intonationsområder”, der vel ikke alle kan tillægges funktion (“betydning”) som “tonika”? – Problemet blev hverken nævnt eller taget op i artiklen og – af grunde der vil fremgå af det følgende – heller ikke sidenhen.

I artiklen “Model, type, variant” (Dansk Musiktidsskrift 1961, s.79-

17. Jens Henrik Koudal: *To sangere fra den jyske hede* (Kbh. 1984) s.(5).

18. Thorkild Knudsen synes ikke at have været bekendt med begrebet “centonisering”, der siden 1930’erne havde været i almindeligt omløb inden for gregoriana-forskningen.

92) præsenterede Thorkild Knudsen førsteversionen af et hierarkisk system, der i sin endelige udformning i hans bidrag til DgF XI's indledning (s. *41-*121) skulle fremstå som et brugbart apparat til lettelse af overblikket over melodiernes slægtskabsforhold og familieforbindelser. Men Thorkild Knudsen var ikke bare ude på overblik; han ville med sin genealogiske taksonomi samtidig skabe et grundlag, ud fra hvilket det skulle være muligt at "beskrive og forklare" de enkelte melodier. Inspireret (formentlig via Poul Rovsing Olsen) af det nordindiske *raga*- og det arabiske *maqam*-begreb¹⁹ satte han til den ende kronen på sit system med et højst interessant teoretisk konstrukt: det hele mylder af melodivarianter og -typer skulle efter hans opfattelse på én gang ad *empirisk* vej kunne føres tilbage til og *teoretisk* lade sig beskrive og forklare ud fra et begrænset antal *modeller* – af Thorkild Knudsen forstået som arketyperiske mønstre (en slags ahistoriske "urformer") for dannelsen af diverse melodityper og kilder til den enkelte folkesangers kreative udformning af sin visemelodi. Og herunder vel at mærke sangerens udformning af melodiens *tonale* forløb. Thi – hedder det i artiklens konkluderende afsnit – :

Hvad er de enkelte modellers tonale grundlag, hvilke er de tonearter, som de benytter?

Dette spørgsmål bliver overhovedet ikke aktuelt!

Modellen selv er skalaen og det tonale grundlag. Modellens sum af foranderlige melodiske og rytmiske indfald, af karakteristiske intonationer, indeholder i sig selv melodiernes stilmønstre og er et miljø af musikalske erfaringer og forestillinger. Ikke nogen abstrakt skala med en teoretisk bestemt grundtone og dominant kan danne udgangspunkt for en beskrivelse og forklaring af melodierne, men alene spændingen mellem skalaområder og kerne-toner, som indeholdes i modellens melodiske og rytmiske forløb.

Henføres en folkemelodi til en bestemt type, som er underordnet en opstillet model, er melodiens melodiske og tonale grundlag dermed beskrevet og forklaret.

Den Thorkild Knudsen'ske model er, som det fremgår af citatet, en "opstillet" model. I det ydre fremtræder hans modeller i 1961-artiklen som skematiserede gennemsnitsversioner af en række typebeslægtede melodier, i 1976-indledningen til DgF XI – hvor han konsekvent nok holder en meget lav profil m.h.t. sit model-begrebs tonale implikationer – som synoptiske arrangementer med fantasifulde overskrifter af kon-

19. Jvf. Poul Rovsing Olsen: Musiketnologi (Kbh.1974). Thorkild Knudsen og Rovsing Olsen havde i årene 1962-1971 rig lejlighed til tankeudveksling på deres fælles arbejdsplads, Dansk Folkemindesamlings daværende Afdeling 2.

krete melodiers intonationsforløb. Men indadtil er der ingen væsentlig forskel. Model-opstillingen er i begge tilfælde resultatet af en fortolkning, der bygger på et overordentligt bredt og rigt erfaringsgrundlag, men som i sin personligt engagerede, undertiden næsten visionære intensitet i betænkelig grad har distanceret sig fra det krav om kontrollerbar objektivitet, der *også* er et grundvilkår for al videnskabelig forskning. – Nøgternt håndteret har model-begrebet muligvis (og intonationsbegrebet uden al tvivl) en sund kerne og rige muligheder, men i dets Thorkild Knudsen'ske version er det faldet ud som noget af et tankekors. Er man således ude efter et grundlag for beskrivelsen og forklaringen af de tonale forhold i en given melodi, henvises man til den model, der via det hele genealogiske netværk af typer, versioner og varianter på diverse niveauer skulle være dens livsens kilde. Og spørger man, således orienteret, dernæst efter denne models tonale beskaffenhed – ja, så afhænger svaret af det musikteoretiske grundlag, som spørgsmålet stilles på. Møder man op med den traditionelle tonalitätsforståelses spørgeskema – skala, grundtone, toneart? – går beskeden ud på at spørgsmålet er futilt, det "bliver overhovedet ikke aktuelt", idet modellen som sådan slet og ret er svaret på det hele. Er man på den anden side, som vistnok Thorkild Knudsen selv (og ihvertfald under-tegnede), utilfreds med den traditionelle tonalitätsforståelse, bliver man ikke stort bedre hjulpet, men må tage til takke med den oplysning: at modellen rummer "spændinger" mellem "skalaområder" og "kerne-toner", uden al videre forklaring af hvad der måtte ligge i denne begrebsmontage.

At Thorkild Knudsen har bidraget væsentligt til at genoplive interessen for folkevisemelodiernes indremusikalske forhold er hævet over enhver diskussion. Men jeg kan ikke se rettere end at hans indsats på dette område i højere grad har haft karakter af oprør og inspirerende udfordring end den har været konstruktiv. Der består et paradoksalt forhold mellem på den ene side hans erklærede respekt for "sangerens indlysende og personlige indsats i forbindelse med melodians udformning" (1961-artiklen s.80-81), og på den anden side hans holistiske model-begreb, der efter sin frodigt favnende intention skulle gøre det muligt at beskrive og forklare både det ene og det andet, men som i realiteten nivellerer og usynliggør det som sagen vel egentlig skulle dreje sig om. Hvad blev der nemlig af det konkrete resultat af sangerens "personlige indsats": melodien som sangeren sang den? Melodien blev væk, og dermed blandt meget andet dens tonale forhold – naturligvis ikke i virkeligheden, og bestemt heller ikke som led i Thorkild

Knudsens folkemusikalske praksis, men som genstand for videnskabeligt funderet forskning.

Jeg skal i det følgende forsøge at genudfylde det således opståede forskningsteoretiske tomrum, men forudskikker den bemærkning, at jeg herunder vil komme til at repetere mangt og meget, som folkemusikalsk sagkyndige nok vil synes er rene trivialiteter. Jeg er ikke folke-musik-specialist, endsige -aktivist, men som musikforsker i bred almindelighed engageret i et anliggende, der med en let omskrivning af sprogforskeren Ferdinand de Saussures berømte ord kan betegnes som "tonernes liv som det udfolder sig i det sociale liv".²⁰

Som empirisk grundlag for mine undersøgelser og overvejelser har jeg i første række holdt mig til *Danmarks gamle Folkeviser XI: Melodier. Udgivet af Thorkild Knudsen, Svend Nielsen, Nils Schiørring* (Kbh. 1976), med to tillæg, af hvilke jeg især har gjort brug af B: *Den uafsluttede udgave af DgF XI (Hæfte 1-3, 1935-39)*, idet der her findes værdifulde oplysninger og interessant melodistof som ikke har fundet plads i udgavens hoveddel. Det hele værk vil (som allerede i det foregående) blive omtalt som DgF XI og, for melodihenvisningernes og -eksemplernes vedkommende, som DgF efterfulgt af melodiens vise- og variantnummer i nyudgaven med tilføjelse af signaturen for indsamlingsperiode og optegnelsesår. Den "gamle" (uafsluttede udgave af) DgF XI citeres som Tillæg B. Jeg går iøvrigt ud fra at læseren er nogenlunde fortrolig med værkets indretning og brug – og ikke helt ubekendt med at dets indhold rummer problemer.

1.2. Folkevisemelodiens virkelighed

De vigtigste af de mangeartede problemer, som man uundgåeligt vil støde på under studiet af DgF XI, kan sammenfattes i et enkelt spørgsmål: hvordan forholder det sig med melodigengivelsens virkelighedstroskab?

Det er en kendt sag, at melodier, der lever deres sociale liv efter en fri oraltraditions "mund til øre til mund"-metode, aldrig helt ligner sig selv. Næppe noget vers i nogen af de gamle folkeviser er nogensinde blevet sunget på helt den samme måde – melodien har ændret sig fra

20. "Tegnenes liv, sådan som det udfolder sig i det sociale liv", jvf. F. de Saussure: "Lingvistikens objekt" i antologien *Strukturalisme* (Kbh.1970), et uddrag af originalteksten *Cours de Linguistique Générale* (1916).

vers til vers, fra sanger til sanger, fra egn til egn og fra tid til anden.

Som en hjælp til overblik over denne myldrende, bestandigt om- og udskiftelige mangfoldighed har Thorkild Knudsen som nævnt foreslået et taksonomisk system, hvis vigtigste termer kan resumeres således (jvf. DgF XI s.*49-*54):

- (1) Har en sanger i en given situation sunget sin vise til ende, har hun eller han dermed frembragt sin personlige *version* af en visemelodi. Denne melodi har ændret sig fra vers til vers, og versionen udgør således en kæde af *versionsvarianter*.
- (2) Andre sangere har sunget denne vise (eller en anden) efter "den samme" melodi og dermed frembragt deres personlige version af melodien. Tilsammen repræsenterer alle disse versioner en *meloditype*, og enhver af dem har i denne sammenhæng status som *typevariant*.

Det turde være umiddelbart indlysende, at det er på det nederste trin i dette hierarki vi skal søge udgangspunktet og endemålet for den teoretiske beskrivelse og forklaring af folkevisemelodien i dens virkelighed: *versionsvarianten* er folkevisemelodiens konkrete eksistensform. Ingen har nogensinde sunget eller hørt en meloditype (endsige en "model"!), og strengt taget heller ikke en melodiversion, men altid kun et forløb af versionsvarianter, der hver især repræsenterer hvad man kunne kalde et *melodifund*. Men bedes forstå denne sidste betegnelse ret:

Folkesang er ikke "kompositionsmusik", og ingen folkesanger har nogensinde helt af sig selv, på bar bund og ud i det blå *opfundet* en melodi. Tværtimod har hun eller han altid *forefundet* den, d.v.s. hørt og lært den derhjemme, i familien, i stalden, på marken, i skolen eller skolegården, under sammenkomster blandt egnens folk, på markedsdage, i arbejdsskuret eller værtshuset, for karlenes vedkommende måske under soldatertiden, etc. Men dermed er det på ingen måde afgjort, at som en melodi blev hørt og lært, således blev den også sunget. Andre melodier og alskens musikalske indtryk og erfaringer kunne blande sig, og at finde ud af deres art og beskaffenhed, hvor de kom fra og hvordan de fandt indpas, er selvsagt en vigtig og tillukkende forskningsopgave. Men hvilken indfaldsvinkel man end vil anlægge over for de gamle folkevisemelodier, må man på forhånd gøre sig klart, at inden for folkesangen er det at synge en eksistentiel affære; det er at give sig selv eller noget af sig selv til pris. Og just i denne risikofyldte situation gælder det om at "finde melodien": gøre det melodifund, der passer til netop denne situation, denne vise og – her og nu – dette vers.

I denne konkrete forstand er enhver af de gamle folkevisemelodier resultatet af en spontan og uudgrundelig proces; hvad foregik der f.eks. i Sidsel Jensdatter, da hun i slutningen af 1860'erne sang sine viser for Tang Kristensen? – Som musikteoretiker må man holde sig til processens udfald: sangerens udformning af melodien som et principielt analyserbart musikalsk hele. Man kommer dog næppe nogen vegne uden at vikle sig ind i futilt musikanalytisk tankespind, dersom man ikke samtidig tager i betragtning, at denne udformning i hvert enkelt tilfælde kom i stand inden for et i musikanalytisk forstand "ydre" (men på ingen måde uvedkommende) mulighedsfelt, der umiddelbart var defineret ved

– viseteksten (så godt nu sangeren havde lært, forstået og husket den): dens ordlyd og metriske bygning, men også dens handling, dens stemning, dens personlige appel – visens "sandhed";²¹

– sangerens melodikendskab, musikalske erfaringshorisont og erindringsevne, kreativitet og ånds nærværelse; sangerens vokale formåen; – sangerens oplevelse af fremførelsessituationen.

Der knytter sig hertil to problemer. De er begge af en type der er velkendt inden for al traditionsforskning, men lad mig alligevel repetere dem som de foreligger her:

For det første er næppe en eneste af de i DgF XI gengivne melodier optegnet efter nogen live performance. De er enten baseret på hvad præster, skolelærere og andre studerede eller dannede personer lejlighedsvis har hørt, kunnet huske og været i stand til at få ned på et stykke nodepapir, eller de er resultatet af hvad målbevidste folke-mindesamlere for gode ord eller betaling har kunnet lokke ud af folk. Selv i bedste fald – Tang Kristensens optegnelser – må fremførelsessituationen af sangerne have været oplevet som mere eller mindre kunstig, ihvertfald noget helt specielt: en *meddeler*-situation.

For det andet er næppe nogen DgF XI-melodi gengivet præcis som optegneren havde hørt den eller fik den foresunget. Det skyldes vel for en del menneskers skrøbelighed: svigtende gehør eller utilstrækkelig nodekyndighed, musikæstetisk og -teoretisk bedreviden, det uoverkommelige i med pen og papir i hånd at følge melodien i dens ændringer fra vers til vers – på nogle få undtagelser nær må DgF XI-melodierne antages at repræsentere en slags gennemsnitsversioner²² –, men

21. Jvf. Thorkild Knudsen: "Om sandhed i viserne", i Nordisk seminar for folkedigtning I, 1962, genoptrykt i Jørgen Bang (ed.): Synspunkter på folkevisen. En antologi (Kbh.1972) s.166-173.

22. Undtagelserne findes i Tillæg B: Nr.18:11a (Svend Vonved); nr.37:7b (Jomfruen og Dværgekongen); nr.38:7, 26, 29 (Agnete og Havmanden); nr.47:8 (Elverskud); nr.55:la-b

grundlæggende dog den objektive omstændighed, at vores nodeskrift med dens matematisk regelbundne interval- og nodeværdiangivelser uvægerligt må komme til kort over for en fri musikalsk oraltraditions organisk selvregulerende fleksibilitet.

Hverken DgF XI's melodigengivelser eller de tilgrundliggende optegnelser kan derfor tages for andet eller mere end afglansen af et fordums "tonernes liv som det rørte sig i det sociale liv" – mere eller mindre misforståede eller forvrængede signaler fra en fortids musikalske virkelighed og dermed uegnede som grundlag for autentisk genoplevelse og præcis rekonstruktion af hint liv og hin virkelighed. Hvad vi her har for os er, med en klassisk og vigtig sontring, ikke historiske *levn*, men *beretninger*.

Nu er som bekendt historiske beretninger aldrig fuldtud pålidelige, men selv i værste fald er de dog heller aldrig helt intetsigende. Og tager man dem for hvad de er, så kan der også gennem dem læres et og andet om fortiden. Ud fra DgF XI's melodi-"beretninger" kan vi som sagt hverken genopleve eller rekonstruere de gamle folkevisemelodiers musikalske virkelighed, men det udelukker os ikke fra enhver viden om den. Det er til syvende og sidst enhver fortidsforsknings lod at måtte gætte sig frem til sin viden, og her står DgF XI, med alle sine subjektivt og objektivt betingede skavanker, som det langt fra ideelle, men – som landet ligger – solidest mulige empiriske grundlag for kvalificerede gæt.

Det siger vel sig selv, at al forståelse og fortolkning, beskrivelse og forklaring, kort sagt: ethvert gæt på en fortidig virkelighed, må kvalificere sig på det solidest mulige empiriske grundlag. Men skal det hele gætteeri ikke fortone sig i stykvisse iagttagelser, vilkårlige udlægninger og personlige oplevelsesrapporter, så må det også kvalificere sig på et teoretisk grundlag. Og hvad angår det lille stykke af en forhenværende virkelighed, som jeg her foreløbigt har betegnet som de gamle folkevisemelodiers tonale forhold, skal jeg i det følgende give et bud på hvordan et sådant kunne tage sig ud.

(Jomfruen i Ulveham); nr.57:5 (Nattergalen); nr. 76:6 (Ridder Stigs Bryllup); nr.82:5, 9 (Ribold og Guldborg); nr.83:2 (Hildebrand og Hilde); nr.84:6 (Hustru og Mands Moder); nr.89:1, 5,10, 16e, 16o (Moderen under Mulde); nr.90d (Fæstemanden i Graven); nr.95:1b, 9, 10d (Den talende Strengelæg); nr.96:1a (Jesusbarnet, Stefan og Herodes); nr.100c (Den hellige Jakob); nr.101:1 (Liden Karen); nr.104:6 (Engelens Budskab); nr.146:15a2 (Marsk Stigs Døtre); nr. 175:8 (Frederik den anden i Ditmarsken); nr.183:1b1-2 (Kvindemorderen); nr.186:3a2-3 (Skjoldmøen); nr.218:1b2 (Stolt Ellensborg) – alle på nær nr.89:1 nedskrevet efter fonografiske optagelser.

1.3. Tonalitetsbegrebet

“Tonal” og “tonalitet” er ord, der siden vort århundredes begyndelse har været i frit omløb blandt alle musikengagerede. I musikforskningen verserer de idag i en vanskeligt overskuelig række af mere eller mindre generaliserende eller specialiserede betydninger inden for en mangfoldighed af sprogbrug, der dog synes at have én ting tilfælles: tales der om tonalitet eller tonale fænomener, så tales der i sidste instans om *forhold mellem tonehøjder i musikalsk sammenhæng* (og ikke blot som akustiske data).²³

Nu er det som bekendt ikke så få former for musikalsk sammenhæng (stilarter, udtryksmåder, “tonesprog” etc.), der byder sig til for musikforskningen idag med dens vidåbne historiske, etnografiske og sociologiske interessehorisonter – og dermed et betragteligt antal former for musikalsk organiserede tonehøjdeforhold. At beskrive og forklare dem alle efter en og samme formel, f.eks. skala:grundtone = tonalitet, turde være lige så futilt som at føre dem tilbage på en “naturlig” logos á la Berggreens “til grund liggende harmonie” eller Riemanns akkordbaserede funktionsprincip. Et tonalitätsbegreb, der omfatter alle tiders, folkeslags og sociale gruppers musik, lader sig ikke etablere på hverken dette eller hint historisk-konkrete erfaringsgrundlag. Det lader sig f. eks. hverken udlede af den gregorianske sang, den klassisk-romantiske epokes mesterværker eller for den sags skyld Danmarks gamle folkevisemelodier, men må i sådanne tilfælde altid komme til kort over for de tonale realiteter i deres globale mangfoldighed og historiske omskiftelighed.

Tonale realiteter – og deriblandt dem som jeg i det foregående har omtalt som de gamle danske folkevisemelodiernes tonale forhold – bør man først og fremmest tænke på som *realiteter*, led i en fortidig eller nutidig, fjern eller nær musikalsk virkelighed, og dermed som en genuin udfordring til forskningsmæssig aktivitet. De repræsenterer i hvert enkelt tilfælde en forskningsopgave, hvis løsning hverken forudsætter eller er givet med noget én gang for alle fastslået tonalitätskriterium (ud over at det altså drejer sig om forhold mellem tonehøjder i musikalsk sammenhæng), men slet og ret kræver et begreb om hvad opgaven som sådan går ud på.

Jeg foreslår til den ende for det første: at man går ud fra, at opereres

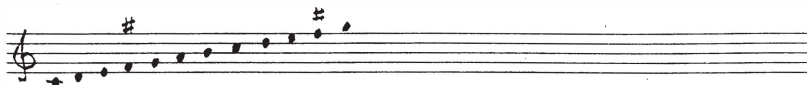
23. Jvf. Carl Dahlhaus: art. "Tonality", i *The New Grove Dictionary* (London 1980), især afsnit 1 ("Definitions").

der i en given musik med distinktive tonehøjder, så er denne musik dermed uden videre tonal – det var ikke med urette at Arnold Schönberg i sin tid protesterede mod betegnelsen “atonal”. Og for det andet: at man opfatter en sådan musiks eventuelle tonalitetproblematik som spørgsmålet om en *tonal praksis*, og dermed om de musikalsk relevante vilkår for en sådan praksis, nemlig (1) eksistensen eller ikke-eksistensen af et socialt accepteret, mere eller mindre fikseret *tonesystem* som grundlag for dannelsen af diverse mere eller mindre selektive *skalaer*, og (2) eksistensen eller ikke-eksistensen af en eller flere socialt accepterede, mere eller mindre komplekse *tonale koder* som grundlag for producenternes udformning og tilhørernes forståelse af tonale forløb inden for den pågældende musik.

Hvad der ligger i disse termer skal jeg i det følgende forsøge at uddybe med særligt henblik på de tonale realiteter, der lader sig skimte gennem DgF XI's melodigengivelser.

2. DEN TONALE PRAKSIS I DANMARKS GAMLE FOLKEVISEMELODIER (A): TONESYSTEM OG SKALADANNELSE

Som næsten enhver af de gamle danske folkevise melodier er gengivet i DgF XI, tager den sig ud som om dens *skala*, d.v.s. dens trinvis arrangerede tonehøjdemateriale, har været hentet lukt ud af et veldefineret *tonesystem* eller, mere præcist, et intervaldannelsespotentiale, ud fra hvilket det f.eks. skulle være muligt at afgøre om en sanger sang “rent” eller “falsk”. Det er i udgaven repræsenteret ved en diatonisk storskala af G-dur/e-moll typen (DgF XI s.*125):



– med lejlighedsvis, tilsyneladende lige så veldefinerede kromatiske alterationer, mest i forbindelse med ledetonedannelser: *dis(-e)*, *gis(-a)*, etc.

Nu har vi imidlertid troværdige optegneres ord for at det var "såre vanskeligt at bringe hine toner [...] ned på papiret" (Steenbloch), og at det dog var "nogle forunderlige toner der undertiden kommer med og det er netop dem der har den magiske virkning som ingen folkemelodi på noder kan gøre efter" (Tang Kristensen). Det tør dog ikke heraf sluttes, at man inden for den danske landalmues sang i 1800-tallet bevidst har opereret med mikrotone-effekter som i f.eks. den indiske og nærorientalske kunstmusik eller den tidlige gregorianske sang. Sandsynligere er det – og ihvertfald en mulighed der bør regnes med – at man helt jordnært og fordomsfrit har levet med et tonesystem hvori, med en gammeldansk talemåde, en kvart- eller en halvtone fra eller til næppe spillede nogen større rolle end en pølse i slagtetiden. Det turde være de færreste af DgF XI's meddelere der har bestræbt sig på eller overhovedet vidst hvad det vil sige at synge "rent".

Men for optegnerne gjaldt det jo om at få melodierne ned på papiret og dermed normalisere dem i henhold til det rationelle notations-system, der siden middelalderen havde dannet sig i uløselig tilknytning til den europæiske kunstmusiks udvikling. Hvad der herunder måtte være gået tabt af "forunderlige toner" – for slet ikke at tale om deres "magiske virkning" – vil for altid henstå i det dunkle. Visse vidnesbyrd om deres eksistens findes der dog i DgF XI. De er ikke mange – langt de fleste af melodierne har åbenbart ladet sig normalisere uden større besvær eller bekymring, i mange tilfælde vel fordi meddeleren faktisk sang nogenlunde "rent"²⁴ – og de er ikke alle entydige. De mest markante peger i retning af den generelle og paradoksale eksistens af et tonesystem, der nok frembød visse faste holdepunkter, men som iøvrigt på ganske usystematisk vis stod åbent for en række traditions-, situations- eller personlighedsbestemte afvigelser, der kan rubriceres og beskrives som følger:

2.1. Tonalt blackout

I mindst to tilfælde synes den lydhøre og samvittighedsfulde Tang Kristensen at have været i tvivl om den rette gengivelse af en melodi-

24. En del af de melodier, der blev indsamlet af Andreas F. Winding, havde han hørt synge af "en Bondepige fra Lemvig-kanten [hvor Winding var kateket o. 1815] der havde en særdels klar, reen og sonor Stemme", jvf. Windings "Forerindring til Hr. Prof. C.E.F. Weyses 100 harmoniserede Kjæmpevisemelodier", gengivet i Dan Fog: *Compositionen von C.E.F. Weyse* (Kbh.1979) s.121-124.

versions slutning. Det drejer sig om (a) DgF 55/3:D07 (Jomfruen i Ulveham) og (b) DgF 229/4:D89 (Den forsmåede Bejler):



Den første af disse ejendommelige melodislutninger blev godkendt af sangeren selv, den 66-årige Chresten Sørensen Thomaskjær fra egnen syd for Silkeborg, der "efter at have prøvet på sin violin påstod, at dette var den rette noteringsmåde i henseende til tonehøjde!" (Tillæg B s.59). Den anden må stå for Tang Kristensens egen regning, men bør vel anses for lige så autentisk, uanset H. Grüner Niensens i og for sig ganske plausible normaliseringsforslag (Tillæg B s.191). – Der er i begge tilfælde muligvis tale om de sidste danske levn af en tonal praksis, der (under andre former) stadig er gængs i de sorte amerikaneres, Balkanlandenes, Nordafrikas og Nærorientens folkemusik, og som endnu i 1960'erne lod sig konstatere i islandsk kvadsang²⁵ – en praksis, der går ud på at markere en melodis eller et melodileds slutning ved en tonal blackout-effekt: en momentan udviskning af alle tonale holdepunkter i form af udtryksfulde shouts, glissader eller, som i de her foreliggende tilfælde og i islandsk kvadsang, ved én eller to "forunderlige" tonehøjder.

2.2. Partiel transposition

Den følgende version af den overordentligt udbredte meloditype, der almindeligvis betegnes som "Nattergalen", udviser i al sin forenklet-hed et ejendommeligt tonalt forløb (DgF 57/5:C56 (Nattergalen)):

25. Svend Nielsen: Stability in musical improvisation. A repertoire of Icelandic epic songs (rímur) (Kbh.1982).



Grüner Nielsen mente herom, at der "under optegnelsen [ved en teologisk student efter en kone fra Nibe-kanten] eller afskrivningen må være sket en forskydning i tonearten" (Tillæg B s.63-64). Muligheden kan efter det hele sanger/optegner-forholds problematiske natur ikke afvises, men det er dog værd at bemærke at vi fra Grüner Niensens egen hånd har en *melodioptegnelse (efter Selma Nielsen i Kalundborg)*, der udviser præcis den samme ejendommelighed (DgF 238/17:F21 (Tærningspillet)):



Som man vil se, er der her som der tale om at melodien et sted midtvejs transponeres fra en "toneart" – her at forstå som tonesystem eller stor skala – til en anden, i begge tilfælde en stor sekund lavere. Hvad der i et videre perspektiv kan udledes af dette er ikke godt at sige; kun så meget står fast, at er sangerne gået videre med de følgende vers efter samme recept, så må de efterhånden have sunget sig ned i deres dybeste register (og måske lidt til) – eller de må på et tidspunkt have foretaget et tonalt lift, måske allerede ved overgangen til næste vers?

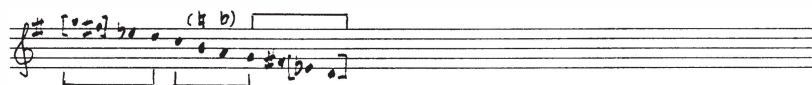
2.3. Ikke-diatonisk skaladannelse

De danske folkevisesangere må som sagt formodes at have været fleksible i alle spørgsmål om den rette intonation, og deres omgang med kromatiske alterationer var, hvad der let lader sig konstatere, særdeles liberal. Ikke desto mindre synes deres melodiudformninger i så langt de fleste tilfælde at være sket ud fra den dunkle forestilling om et bagved liggende tonesystem af diatonisk karakter. Den eneste helt op-

lagte undtagelse herfra er en melodi (DgF 69/2: B09 (Kæmperne på Dovrefjeld)) der dog næppe skyldes nogen dansk sanger, men mest sandsynligt er optegnet efter bønderne i Opdal i Norge (jvf. Tillæg B s.72-73):



Melodiskalaen svarer næsten fuldstændigt til den antike musikteoris såkaldt kromatiske *genus* med dens opbygning af tetrakorder bestående af 1+3+1 halvtone:



2.4. Intervalmæssig instabilitet

Kvarter, kvinter og oktaver synes i folkevisesangernes mund at have været (nogenlunde?) stabile størrelser, men ikke sekunder og tertser, hvis aktuelle omfang – stor/lille, noget midt imellem, lidt over eller lidt under? – allerede på den enkelte *melodiversion*s niveau kunne stå til sangerens frie afgørelse. Da således Chr. Sørensen Thomaskjær i 1907 indsang en af sine melodier (der formentlig er identisk med den under 2.1. gengivne DgF 55/3) på fonografvalse, så indledte han efter Tang Kristensens beretning de tre første vers med tonefølgen *d e e d d e e*, men slog i fjerde vers over i *dis e e dis dis e e*.²⁶ Tang Kristensen anså den sidste version som “den rigtige” (sådan plejede “de gamle” at synges i deres “rigtig gamle melodier”), medens Grüner Nielsen (der forestod optagelsen) var af en anden mening. Tonale foreteelser af denne art – ledetone eller ej, stor eller lille terts, sekst, septim? – er et gammelt kendt diskussionstema inden for folkemusikforskningen, ikke mindst den norske; hertilands har det især været aktualiseret gennem Laubs melodiredaktioner (Dronning Dagmar, Ebbe Skammelsen).²⁷ For Chr.

26. Evald Tang Kristensen: *Minder og Oplevelser IV* (Viborg 1928) s.346-347.

Thomaskjær har problemet næppe eksisteret, og heller ikke Sidsel Jensdatter synes at have været belemret af nogen melodihistorisk, endelige musikteoretisk bevidsthed, da hun i 1868 sang visen om Fru Mettelils Utroskab for Tang Kristensen (DgF 360/1):



Som det vil ses, har Sidsel Jensdatter åbenbart sunget store tertser i de stigende melodiafsnit (*e gis, h dis'*) og små tertser i de faldende (*d' h, g e*). Hun (eller Tang Kristensen?) har dog heri snarere fulgt et personligt instinkt end et generelt princip. Ihvertfald vil en lignende konsekvens ikke kunne spores i det følgende eksempel, to melodiversioner fra en og samme sangers mund: Mette Sofie Jensen fra Bindsløv i Vendsyssel, optegnet ved Grüner Nielsen med én dags mellemrum (DgF 82/14:F09 (Ribold og Guldborg), her efter Tillæg B s.82-84):



På *melodytypes* niveau vil man gennem sammenligning af forskellige typevarianter i ikke så få tilfælde kunne konstatere tilsvarende former for tonehøjdeforskydning. Som det fremgår af følgende tre varianter af en typisk slut-intonation (her associeret med teksttypen Møens Morgendrømme), har sangerne haft frit valg mellem samtlige eksisterende muligheder for trinvis diatonisk udfyldning af den rene kvart (DgF 239/3:D69, 4:D73 og 6:D07):

27. Jvf. Erik Dal: "Vore folkevisemelodier", i Dansk Kirkesang 1957, især s.20-22.



Efter den traditionelle tonalitätsforståelse ligger det lige for at rubricere disse tre tetrakord-udfyldninger som henholdsvis jonisk (eller dur, eller toppen af den "melodiske" moll-skala), æolisk ("ren" moll) og dorisk. Lige så nærliggende vil det være at opfatte de følgende to typevarianter som et eksempel på omsyngning fra moll til dur, eller ihvertfald fra noget der ligner moll til noget der ligner dur (DgF 104/1:C44 og 3:C59 (Engelens Budskab)):²⁸



Den samme betragtningsmåde lader sig naturligvis anlægge over for de to ovenfor citerede versioner af DgF 82/14. – Det gælder om disse melodier, som det med få undtagelser gælder det hele DgF XI-repertoire, at de med nogenlunde lethed lader sig indrangere under den traditionelle tonalitätsforståelses standard-rubrikker (dur og moll, de otte kirketonearter) i henhold til dens grundkriterier: skala og grundtone.

Men hermed er der jo ikke leveret nogen tilstrækkelig beskrivelse, endsigse forklaring, af de enkelte melodiers tonale udformning. Som det synes at fremgå af den håndfuld eksempler, der har været citeret og omtalt i det ovenstående, kan det ikke have været den stensikre for-

28. Jvf. Svend Nielsen: "Om udgivelsesprincipperne for DgF XI", i Sumlen 1979 s.171-174.

nemmelse af bestemte skalaer og et fasttømret tonesystem, der lå bag denne udformning. Dette gør på ingen måde begreberne skala og tonesystem overflødige som sådanne – en skala er en skala og et tonesystem er et tonesystem, så “forunderlige” eller kaos-infiltrerede de end måtte tage sig ud. Det springende punkt er grundtone-begrebets gyldighed, og herom i det følgende.

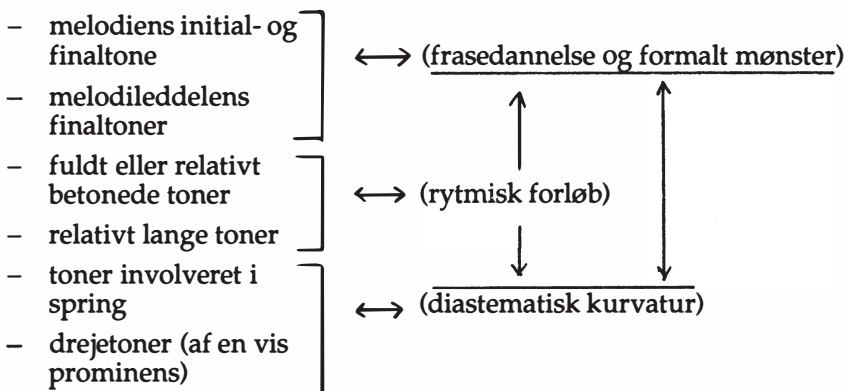
3. DEN TONALE PRAKSIS I DANMARKS GAMLE FOLKEVISEMELODIER (B): TONALE KODER

“Definitioner er en af Fandens gaver til menneskeheden”, skrev Poul Rovsing Olsen i sin *Musiketnologi* (Kbh.1974, s.82), og definerede straks derpå begrebet *melodi* som “en følge af tonehøjder”. Men denne bestemmelse rækker jo kun et stykke ad vejen. Naturligvis repræsenterer enhver melodi en følge af tonehøjder, men skal den som sådan endelig defineres – og i videnskabelig sammenhæng er der til syvende og sidst ingen vej udenom –, så må det være som en følge af toner, der ikke blot er karakteriseret ved deres *højde*, men også ved deres placering i et *rytmisk forløb* (betonet/ubetonet; lang/ kort) og i en *diastematisk kurvatur* (høj/lav; spring/trin), der begge indgår i den mere eller mindre regelbundne *frasedannelse* inden for et mere eller mindre standardiseret *formalt mønster* (initial-/midter-/sluttone i melodien som helhed såvel som i dens enkelte led). Hvortil i givet fald kommer det heles *forhold til en tekst* med dens klang og betoning, dens bygning og budskab – plus en række parametre, der i mange tilfælde (herunder DgF XI-repertoire) vil være utilgængelige for enhver registrering og kontrol: intonation, tempo, agogik og dynamik, klangfarve og stemmebrug, kropssprog og mimik, etc. Helt generelt kan alt dette udtrykkes således: enhver melodi repræsenterer en *struktur af strukturer*, et mangedimensionalt samspil af ikke blot (i snæver forstand) musikalske, men *musiske* kræfter, der hver især og alle tilhobe betinger hinandens effekt.

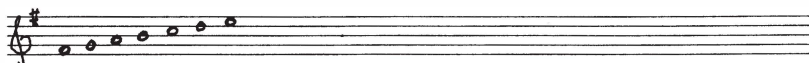
I det følgende har jeg derfor med kontrollerbar skønsomhed anvendt en analyseprocedure, hvis første, grofthuggede trin kan illustreres ved et eksempel (DgF 458/4:C55 (Kærestens Død)):



Jeg har her set bort fra alle strukturelle småtterier og alene holdt mig til sådanne toner, som i kraft af deres diastematiske, rytmiske og/eller metrisk-formale placering inden for melodiens totalstruktur umiddelbart byder sig til som tonalt signifikante. Det drejer sig i systematisk opstilling om



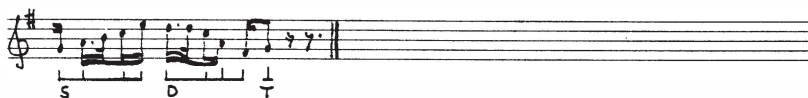
Stillet op på rad og række udgør den logiske sum af de således udstukne toner en skala, der i dette tilfælde (som mange andre, men langt fra alle) er identisk med melodiskalaen:



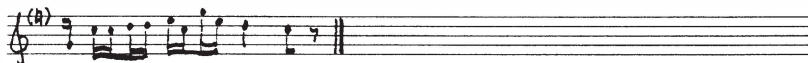
Om disse tonehøjder i sangerens mund har ligget helt så fast i forhold til hinanden som det tager sig ud på papiret, er det her som overalt umuligt at afgøre med fuldkommen sikkerhed. Vi må med dette in mente tage melodien som den står noteret og på dette grundlag – det solideste vi har for hånden, jvf. 1.2. – rejse det fuldt så vigtige spørgsmål: hvilket *principe régulateur* lå der bag sangerens benyttelse af disse måske usikre, men ihvertfald distinktive tonehøjder i hendes udformning af melodiens tonale forløb?

Efter Thorkild Knudsen skulle dette spørgsmål kunne besvares ved ad sammenligningens vej at henføre melodien til "en bestemt type som er underordnet en opstillet model", idet denne model "selv er skalaen og det tonale grundlag". Nu forholder det sig imidlertid sådan, at der allerede på type-niveauet består en karakteristisk forskel mellem DgF 458/4 og dens "slægtninge" – se f.eks. DgF 458/3 –, og vel at mærke en forskel, der efter sit væsen kun kan betegnes som *tonal*. Det er ikke let at indse hvordan den slags individuelle melodi-karakteristika skulle kunne beskrives og forklares ud fra en "model", hvis til grund liggende opstillingsmetodik netop går ud på at nivellere alle sådanne.

Efter den traditionelle tonalitetsforståelse skulle spørgsmålet principielt være besvaret med konstateringen af grundtonens (*alias* finaltonens) placering inden for den givne melodis skala. I tilfældet DgF 458/4 burde sagen herefter være oplagt: melodiskalaen er af G-dur/e-moll typen, finaltonen er *g* – melodien står med andre ord i G-dur og må dermed henregnes til klassen af "yngre, overvejende dur-mollbestemte melodier". Men teoretiske principper er ét, "tonernes liv" noget andet, og der består i det foreliggende tilfælde tydeligt nok ingen korrespondens mellem de to. Efter enhver blot nogenlunde fintmærkende dur/moll-bestemt høremåde må der være et eller andet galt; melodien stritter imod. Ganske vist repræsenterer dens sidste led en ret så eftertrykkelig G-dur kadence:



Men lige så klart lægges der i de foregående melodiled op til en slutning i C-dur, der – med et transponeret lån fra DgF 458/3 – kunne have taget sig således ud:



Man kan naturligvis opfatte DgF 458/4 som en "mislungene Dur-Melodie",²⁹ en tonal vanskabning, hvis faktiske eksistens i dette tilfælde vel må tilskrives sangerens åbenbare mangel på grundtonefornemmelse. Rimeligere, og i forskningsmæssig sammenhæng ulige mere perspektivrigt, vil det dog være at tage udgangspunkt i respekten

29. Jvf. B. Szabolczi: *Bausteine zu einer Geschichte der Melodie* (Budapest 1959) s.49-61 ("Die Frühzeit der europäischen Dur-Melodie").

for "sangerens indlysende og personlige indsats i forbindelse med melodien udformning" (Thorkild Knudsen), og dermed i erkendelsen af, at ligesom vi idag har vore kulturbestemte høremåder og musikalske værdinormer, således havde 1800-tallets danske folkesangere deres. Den manglende "grundtonefølelse" i DgF 458/4 må derfor give anledning til kritik, ikke af sangerens musikalitet, men af grundtone-begrebet.

Det må da først konstateres, at der bag den teoretiske forestilling om en grundtone – af Rameau betegnet som "note tonique" ("son principal", "centre harmonique"), af Riemann og hans tyske forgængere som "Tonika", i nyere sprogbrug som "tonalt centrum" – altid (d.v.s. siden 1700-tallet) har ligget en kulturbestemt høremåde, hvis implikationer kan sammenfattes således:

- (1) Enhver "følge af tonehøjder" (eller, i flerstemmig musik, af vertikale tonehøjde-kombinationer) repræsenterer et tonalt *spændingsforløb*.
- (2) Inden for sådanne spændingsforløb vil visse tonehøjder (eller akkorder) altid have deres særlige *funktion* som referencepunkter (f.eks. "tonika", "dominant", "subdominant") for oplevelsen af de tonale kræfters spil.
- (3) Ethvert spændingsforløb bør føre til en happy ending, ethvert musikalsk "spørgsmål" kræver sit "svar": her kommer grundtonen ind i billedet, og vel at mærke ikke blot som det *centrale*, overordnede referencepunkt for oplevelsen af de tonale kræfters spil, men som forløbets konkrete endemål. Mellem grundtone og finaltone består der derfor et idealt identitetsforhold.

Hertil følgende bemærkninger:

Ad (1): Der findes som bekendt adskillig musik, der nok opererer med distinktive tonehøjder, og som både rytmisk, diastematisk og på mange andre måder kan være særdeles inciterende, men hvis forløb i tonal henseende hverken lader sig opleve eller kan have været ment som "spændende". Nu er imidlertid det at "opleve" og at "mene noget som" ét, at beskrive og forklare noget andet, og der kan i forskningsmæssig sammenhæng intet være til hinder for den fortsatte anvendelse af begrebet "spænding" som musikanalytisk grundkategori. "Uspændende" tonale forløb lader sig herudfra helt enkelt beskrive og forklare som forløb på et tonalt nul-spændingsniveau – forløbets tonale spændinger markerer sig i sådanne tilfælde slet og ret ved deres fravær.

Ad (2): Også funktionsbegrebet må blive stående, men med en udvidelse. Antager vi nemlig at ethvert tonalt forløb lader sig beskrive og forklare som et spændingsforløb, så har vi dermed også antaget at der

bag forløbet må ligge et *principe régulateur* i form af et mere eller mindre kompliceret system af "spilleregler", der på ethvert punkt i forløbet foreskriver ikke blot visse, men alle tonehøjder deres potentielle rolle i de tonale kræfters spil, eller med andre ord hvad det i overensstemmelse med gængs humanistisk sprogbrug ligger lige for at kalde deres tonale funktion.³⁰ Til betegnelsen af de funktionsbestemmende spilleregler henter jeg fra F.Egeland Hansen den semiologisk inspirerede term *tonal kode*.³¹

Ad (3): Forestillingen om grundtonens ideale identitet med det musikalske forløbs finaltone er nøje knyttet til den dur/moll-tonale kode. Bevæger man sig uden for denne kodes domæne, der i et mere omfattende perspektiv jo tegner sig som et såvel geografisk som historisk og socialt begrænset særtilfælde, holder den ikke stik – DgF 458/4 er i global kontekst et eksempel blandt utallige. Den dur/moll-tonale kode har eksisteret (og eksisterer stadig) med samme historiske og æstetiske ret som alle andre tonale koder, et velfungerende *principe régulateur* inden for et "tonernes liv" som det udfoldede sig i det sociale liv (og i vid udstrækning udfolder sig den dag idag). Men som forskningsmæssigt forståelsesgrundlag kan den ikke gøre krav på noget monopol, idet den alt for let fører til den generelt uholdbare opfattelse at en meloditones tonale *funktion* – f.eks. som spændingsregulerende og -udlignende "grundtone" – uden videre lader sig aflæse af dens almenstrukturelle *prominens* – f.eks. som forløbets finaltone eller "slutsignal". Uden for dur/moll-kodens domæne vil man i mangfoldige tilfælde komme ud for melodier, der enten synes at være tænkt fortsat i det uendelige, eller som signalerer deres slutning ved et tonalt blackout af den ene eller den anden art, jvf. 2.1. Inden for DgF XI-repertoiret hører den slags som nævnt til undtagelserne. Til gengæld vil man her ret ofte støde på det velkendte fænomen: at sangerne i deres udformning af melodier, der iøvrigt må anses for typebeslægtede, åbenbart frit har kunnet vælge om de skulle slutte på *e* eller *g*, med *a*, *h* og *d* som sjældnere benyttede muligheder (jeg refererer her til den i DgF XI tilstræbte standard-skala, jvf. 2.0.). – Foreteelser af den her nævnte art problematiserer ikke blot "grundtone = finalis"-idéens holdbarhed, men gør overhovedet rækkevidden af den monocentriske tonalitätsforståelse til et åbent spørgsmål.

30. Jvf. Louis Hjelmslev: Omkring sprogteoriens grundlæggelse (1943, genoptryk 1976) s. 31-32.

31. Finn Egeland Hansen: The Grammar of Gregorian Tonality. An Investigation based on the Repertory in Codex H 159, Montpellier (Kbh.1979).

Konklusionen på disse anmærkninger må være denne: at man i forskningsmæssig sammenhæng bør reservere begrebet "grundtone" – "note tonique", "tonika", "tonalt centrum" – til særlige lejligheder og i almindelighed holde sig til *tonal spænding*, *tonal funktion* og *tonal kode* som analytiske grundbegreber. Af disse har de to første længe haft borgerret i musikvidenskabelig sprogbrug. Det for mange musikforskere nok mere uvante kode-begreb (der længe har været gængs i andre kommunikationsteoretiske sammenhæng) har F.Egeland Hansen introducerende gjort rede for i sin vigtige afhandling om de tonale forhold i den gregorianske sang. Jeg henviser til hans meget instruktive fremstilling.³² –

Tonale koder er som sagt spilleregler for en særlig slags spil, nemlig tonale spændingsforløb. De kan være så enkle at de næsten ikke er til at få øje på (det gælder alle nul-spændingsforløb som man især finder dem i rim og remser, vugge- og børnesange, rytmiske arbejdsange, fanfarer, kultiske recitationsformler og meditationsmusik), og de kan være så komplicerede at de formentlig vil kunne diskuteres til evig tid (tonale højspændingsforløb som f.eks. i Wagners "Tristan"-forspil, for ikke at tale om Schönberg-skolens "atonale" musik, hvor de kan synes at være sat helt ud af spillet, måske på grund af en historisk-socialt betinget psykisk overbelastning med deraf følgende kortslutning af det tonale spændingsnet).

Med DgF XI's melodirepertoire befinder vi os efter alt at dømme på en strækning imellem disse yderpunkter – og vel at mærke en strækning, ikke et punkt eller et stadium. Fra hvilken kant man end vil betragte dette repertoire – historisk ("diakronisk") eller musikanalytisk (systematisk, "synkronisk") –, så er og bliver det en "lag på lag på lag"-affære, en akkumulation af gammelt og nyt, enkelhed og kompleksitet. Dette gælder ikke mindst dets tonale forhold.

Taget under ét ser det ud til, at 1800-tallets danske folkevisesangere i deres personligt-kreative melodiudformninger har haft frit spillerum inden for et mulighedsfelt, der i tonal henseende var domineret af et sæt tonale kode-typer, der efter deres umiddelbart mest påfaldende karakteristika – og dermed i al foreløbighed – kan betegnes som den *pentatonale*, den *tertstonale* og den *dur/moll-tonale*.

Under en *musikhistorisk* synsvinkel rummer de tre tonale kode-typers sameksistens inden for DgF XI-repertoiret mange uløste (og måske uløselige) enkeltproblemer, men et rimeligt pålideligt helhedsbillede lader sig dog tegne:

32. Op.cit. s.16-20.

Den *pentatonale* kodetype dominerer den største og ældste del af det gregorianske melodirepertoire,³³ men som tonal arketype – den er formentlig en af verdens ældste og endnu idag mest udbredte – kan 1800-tallets danske folkesangere, som Thuren formodede, meget vel have nedarvet den fra en oldnordisk, førkristelig musikpraksis. Den *tertstonale* kodetype har muligvis sine rødder i en lige så ærværdig, dunkel og arketyppedannende fortid;³⁴ sikkert er det, at den spillede ind i udformningen af de yngre lag af gregoriana-repertoire³⁵ og at den var fremherskende i hvad Thuren kaldte "trubadurtiden": højmiddelalderens spillemandsmusik, folke- og adelsvisemelodier og, i polyfon sammenhæng, organa, conducti og motetter.³⁶ Som formidlende instanser ligger det her lige for at pege på "det farende folk" af markedsgøglere, visesangere og spillemænd,³⁷ men også unge adelsfolk og klerke, der havde studeret udenlands (især i Paris), har vel haft en andel.³⁸ Hvad endelig angår den *dur/moll-tonale* kodetype, er der meget der taler for at Thuren igen havde ret, når han formodede at det var "de sidste århundreders stryge- og blæseinstrumenter" der fik tvunget den "ind i bevidstheden" – hvortil det dog bør antegnes, at der i 1800-tallet og et godt stykke op i vort århundrede i langt højere grad end idag var kulturel distance mellem "centrum" og "periferi": overklasse og underklasse; by og land; fed og mager landbrugsjord; tæt- og tyndt-befolkede egne. Blandt Tang Kristensens meddelere i datidens lyngbegroede og folkefattige Hammerum herred har der næppe været mange, især ikke blandt de ældre, der nogensinde havde hørt en akkord, endsig en tonal kadence – violin og klarinet var nok velkendte, men ensemblemusik har været en sjælden begivenhed; orgler fandtes vistnok kun i de allerfærreste kirker, og træk- og mundharmonikaen

33. Af de i alt 713 melodier i Cod.Montpellier H 159 (det berømte tonale fra Dijon, ca.1025) er ganske vist kun 6 rent pentatone, men at så langt de fleste (og de ældste udelukkende) har pentatoniken som tonal referenceramme, må anses for godtgjort gennem Finn Egeland Hansens grundige undersøgelse (se note 31).

34. Curt Sachs: "The Road to Major", i Musical Quarterly XXIX (1943), i forkortet form som sidste kapitel i The Rise of Music in the Ancient World East and West (New York 1943).

35. Finn Egeland Hansen, op.cit. s.206-208.

36. Finn Mathiassen: The Style of the Early Motet (Kbh.1966) s.56-70 ("Tonality"). Jens Bonderup: The Saint Martial Polyphony. Texture and Tonality (Kbh.1982).

37. Lærn Piø: Nye veje til folkevisen (Kbh.1985), især s. 269-288 ("Markedssang og markedssviser før 1500").

38. Den ældste danske optegnelse af en folkevisemelodi er som bekendt "Drømte mig en drøm inat", der af en skrift- og nodekyndig person er henkastet på en tom plads bagest i Skånske Lov (Codex runicus, o.1350; gengivet i DgF XI s.412). Det er en klart tertstonal melodistump, der går igen i flere udenlandske kilder; den optræder bla. i

kom ligesom stueorglet og den "moderne" lirekasse først sent ind i billedet. Anderledes må det have ligget på Fyn med dets dominerende herregårdskultur;³⁹ vel også i Nordsjælland, og ihvertfald i København. For slet ikke at tale om søens folk.

Under en *musikanalytisk* synsvinkel rummer de tre tonale kode-typers historiske sameksistens problemer, der i første række kalder på en nærmere redegørelse for hvad der ligger i selve begrebet "tonal kode". Jeg fremsætter den her i form af to teser:

3.1. Tonale moduler (tese 1)

Som spilleregler for tonale spændingsforløb implicerer tonale koder den grundregel, at tonal spænding (incl. tonal nul-spænding) kun lader sig etablere på basis af et eller flere *tonale moduler*, d.v.s. paradigmatisk konstellationer af tonehøjder, hvis indbyrdes intervalforhold i melodisk sammenhæng er uden al tonal spænding. Det enkelte tonale modul repræsenterer i sig selv et tonalt nul-spændingsfelt, og udgør netop derved et tonalt spændingspotentiale.

Af sådanne tonale moduler forekommer der i DgF-repertoiret en sand mangfoldighed i allehånde mere eller mindre spændingsfyldte kombinationer – man må her som overalt gang på gang forundres over de gamle folkesangeres receptionsevne og selvstændige kreativitet – men alle lader de sig mere eller mindre entydigt klassificere som mere eller mindre omfattende fragmenter af (1) den anhemitoniske *pentatone skala*, (2) en i princippet kontinuerlig *tertsrække*, og (3) det dur/moll-tonale *akkordrepertoire*: grund-, sekst-, kvartsekst- og diverse septimakkorder i horisontal projektion.

At der mellem disse teoretiske matricer for tonal moduldannelse består visse sammenfald – og i den folkesanglige praksis dermed alskens muligheder for kombination og omtydning, sammenblanding og forveksling – turde det være let at få øje på. Af den pentatone skala (f.eks. *H d e g a h d' e' g'*) ligger det lige for at udskille en tertsrække (*e g h d'*), der efter sin egen logik lader sig udvide både opad og nedefter

duplum-stemmen i et tostemmigt parisisk organum fra begyndelsen af 1200-tallet (Cod.Wolfenbüttel 1206, fol. 179v, transskriberet i A. Davison og W. Apel: Historical Anthology of Music I, nr.28c). En levende skildring af datidens parisiske studiemiljø har Birger Munk Olsen givet i sit bidrag "Anders Sunesen og Paris" til Sten Ebbesen (ed.): Anders Sunesen (Kbh.1985) s.75-97.

39. Jvf. Sybille Reventlow: Musik på Fyn 1770-1850 (Kbh. 1983).

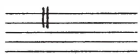
(med henholdsvis *f'/fis'* og *c/cis*). Og tager man den pentatone skala og den kontinuerlige tertsrække under ét, så kan der af dem – med eller uden kromatiske forskydninger – dannes en hvilkensomhelst dur/-moll-tonal akkordkonfiguration.

3.2. Tonal dissonans og tonale funktionsprincipper (tese 2)

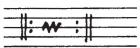
Tonal spænding (incl. tonal nul-spænding) forudsætter som sagt eksistensen af tonale moduler, der i sig selv er tonalt spændingsløse og just derved i stand til at fungere som holdepunkter for udformningen og forståelsen af tonale spændingsforløb. For sådanne forløbs spændingsgrad (nul-, lav-, højspænding eller noget midt imellem?) gælder alle tonale koders grundregel nummer to: enhver modul fremmed tone repræsenterer et tonalt spændingselement, en *tonal dissonans*, hvis effekt på dialektisk vis er forbundet med arten og graden af dens almenstrukturelle prominens (betonet/ubetonet, lang/kort; høj/lav, spring/trin; initial-, midter-, sluttone? – jvf. ovenfor). De tonale kræfters funktionelle spil – tonal dissonans *versus* tonal konsonans (: modulegne toner) – er med andre ord et "spil i spillet", led i et mangedimensionalt funktionelt hele, og der vil derfor altid bestå et mangesidigt og meget ofte fler-tydigt forhold mellem et musikalsk forløbs tonale udformning og dets totale ditto. – Inden for DgF XI's såvel kronologisk, egns- og stands-mæssigt som stilistisk meget blandede melodirepertoire vil man finde dette forhold realiseret på mangfoldig og i mange tilfælde ret så kringlet vis, men altid i henhold til et sæt kombinerbare *tonale funktionsprincipper*, der groft kan rubriceres som (1) det tonale nulspændingsprincip, (2) pienløne-princippet, (3) det melodisk-tonale modspilsprincip og (4) det harmonisk-tonale modspilsprincip (harmonisk dur/moll). Hvad de hver især går ud på lader sig mest bekvemt fremstille med udgangspunkt i en række melodieksampler. De er anført s.135ff, og her kommer først en brugsanvisning:

Eksemplerne falder i fire hovedgrupper (Eks.I-IV), svarende til de fire tonale funktionsprincipper, og de første to er igen inddelt i undergrupper. Inden for hver gruppering er melodierne anført i kronologisk orden efter året for deres optegnelse (jvf. den for hver melodi angivne DFS-signatur), mest for at synliggøre sådanne tankevækkende omstændigheder som at f.eks. DgF 265/1 (Eks.Ib:2) er optegnet i 1809, og

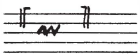
DgF 89/20 (Eks.Ib:18) godt et århundrede senere, i 1920. Er flere melodier optegnet inden for samme år er de ordnet efter deres DgF-nummer. – Hvor ikke andet udtrykkeligt fremgår, har jeg holdt mig til DgF XI's melodigengivelser, og jeg har hele vejen igennem (som allere-de i det foregående) anvendt udgavens musik-ortografiske principper, også i de tilfælde hvor jeg har hentet melodien fra andre kilder (her- under Tillæg B) og/eller transponeret den. Hensigten har overalt været denne: at gøre det lettere at sammenligne melodierne med henblik på undersøgelsen af deres tonale forhold. Af samme grund har jeg valgt at gengive melodierne på traditionel vis, ikke i DgF XI's led for led/linje for linje-layout (der i andre henseender kan være til megen god hjælp), og jeg har derfor måttet anvende skilletegn. De tager sig således ud:



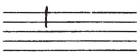
ny tekstlinje



repeteret melodiled begynder/slutter



mellem- eller omkvæd begynder/slutter



skilletegn i leddelte mellem- og omkvæd

Hvad angår eksempelsamlingens tonal-analytiske grafik fortrøster jeg mig til at den vil være umiddelbart forståelig for den opmærksomme læser, eller at den ihvertfald vil blive det hen ad vejen. I modulskemaerne er melodiers finaltone overalt angivet ved en asterisk. – Jeg kan stærkt anbefale at man tilegner sig (synger/læser) melodierne før man går i gang med den følgende kommentar:

3.2.1. Det tonale nulspændingsprincip: Eks.I. – I melodiforløb udformet efter det tonale nulspændingsprincip – det være sig hele melodier eller enkelte melodiled – hersker der fuldstændigt sammenfald mellem skala (tonehøjderepertoire) og tonalt modul. Inden for sådanne forløb kan enhver tone danne interval, stort eller lille, med enhver af de andre uden tonale hæmninger, og den diastematiske kurvatur kan udfolde sig frit, uden hensyn til nogen tonal dissonans-”behandling”, men alene efter sine egne love og sangerens traditions-, situations- eller personlighedsbestemte intentioner.

I Eks.Ia:1-3 har sangerne melodien igennem udelukkende gjort brug

af et enkelt tonalt moduls tonehøjdeforråd. Som det vil ses af de vedføjede modulschemaer, er der i alle tre tilfælde – vistnok de eneste inden for DgF XI-repertoire – tale om mere eller mindre komplette udsnit af den pentatone skala.⁴⁰ Og som det næsten lige så let vil kunne konstateres, indbyder de tre melodier hver på sin vis til en monocentrisk, akkordbaseret dur/moll-fortolkning, mest påtrængende vel nok Eks.Ia:3 med dets D/T-agtige udhævning af *d a d'* på baggrund af treklangsformationen *d g h d'*, jvf. det alternative modulschema.

Langt hyppigere, og i de fleste tilfælde langt mere entydigt, har sangerne holdt sig til det tonale nulspændingsprincip i deres udformning af enkelte melodiled. I *Eks.Ib:1-18* har jeg søgt at vise hvordan sådanne kan tage sig ud (de understregede melodiled) og samtidig villet give en foreløbig antydning af, hvordan de på forskellig vis har kunnet integreres som en slags tonale nulspændingsdomæner inden for den pågældende melodis totale spændingsforløb. – De to melodier, der her figurerer som Eks.Ib:2 (optegnet 1809) og Ib:16 (optegnet 1906), kræver en særlig kommentar. Med deres stærke fremhæven af den brudte dur-treklang synes de at være selvskræve til klassen af "yngre, overvejende dur-moll-bestemte" melodier, og måske hører de virkelig til dér. Men det er samtidig værd at notere, at som tonalt modul er den brudte dur-treklang – et naturfænomen, der som bekendt kan frembringes med hule knogler, bark-, bronze- og andre rør af fornøden størrelse – langt ældre end den nyere tids europæiske dur/moll-tonale kode, og langt mere udbredt. Inden for musiketnologien betegnes melodidannelser af denne art sædvanligvis som "fanfare"- eller "treklangs-melodik".⁴¹

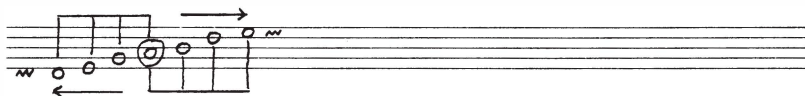
De tre melodier, der er vist som *Eks.Ic:1-3* er ene om at repræsentere den pågældende teksttype, og også melodisk er de klart nok beslægtede; de udgør tilsammen en meloditype (som de vistnok også er ene om at repræsentere) eller, om man vil, en ganske lille typevariant- eller melodiversionfamilie. Jeg har taget den med som lidt af et kuriosum: som man vil se, har sangerne holdt sig til det tonale nulspændingsprincip i deres udformning af henholdsvis melodiled nummer to (1809), nummer tre (1847) og nummer et (1870) – stykker man dem sammen, får man et skoleeksempel på en rent pentaton, tonalt spæn-

40. Også DgF 390:8/F14 er rent pentaton, men omfatter kun l. linje og mellemkvæd.

41. Således f.eks i Fritz Bose: *Musikalische Völkerkunde* (Freiburg i.Br. 1953) og Poul Rovsing Olsen: *Musiketnologi* (Kbh.1974). Curt Sachs stiller sig i "The Road to Major" (se note 34) kritisk til begrebet "treklangsmelodik", og Walter Wiora anvender i *Das Musikwerk* bd.4 ("Europäischer Volksgesang", Köln u.å.) s.14 betegnelsen "akkordmelodik".

dingsløs, som helhed ganske tiltalende og muligvis praktisk anvendelig melodi. Men den slags bør man i videnskabelig sammenhæng holde sig fra, jvf. Thomas Laub og hans erfaringer med Erik Abrahamsens disputats. –

Har man studeret Eks.I i dets fulde udstrækning, vil man undervejs nok have bemærket en ejendommelighed ved sangernes omgang med den pentatone skala som matrice for tonal moduldannelse – en ejendommelighed, der også gør sig gældende i de følgende melodieksempler (II-IV), og som overhovedet er et gennemgående træk i DgF XI-repertoiret som helhed. Det drejer sig om denne intervalstrukturs symmetri-centrum:



– *in casu* tonen *a*, som sangerne i deres udformning af melodiers totalstruktur i mange tilfælde har været tilbøjelige til at gemme af vejen som ubetonet gennemgangs- eller drejetone (i modulskeamterne er dette angivet ved en parentes omkring *a*), og/eller at bruge som afsæt for tonal spændingsdannelse (således i de melodier, der er anført som Eks.Ib:4, 5, 10, 11, 12 og Eks.Ic:3; jvf. de ikke-understregede melodiled). Tonen *a* har åbenbart været behæftet med en vis tonal tvetydighed, hvilket nok hænger sammen med at den er den eneste af den pentatone skalas toner, der ikke kan danne tertser med nogen af de andre. Tertsen, åben eller udfyldt, er så afgjort de gamle danske folkevisemelodiers dominerende interval, og vistnok langt de fleste af de i DgF XI-repertoiret forekommende tonale moduler er hentet ud af en krydsning mellem den pentatone skala og tertsrækken, der i det følgende vil blive betegnet som den tertsdominerede pentatone intervalstruktur:



Der er her anledning til en lille ekskurs:

Tager man DgF XI-repertoiret i dets helhed, er det en påfaldende kendsgerning at størsteparten af melodierne har *e* eller *g* som finaltone – og at blandt disse melodier igen størsteparten tydeligt nok er udformet med den tertsdominerede pentatone intervalstruktur som hovedbasen for de tonale kræfters spil. For den traditionelle tonalitätsforståelse rummer sådanne melodier principielt ingen tonale problemer.

Det koster kun ringe møje at klassificere dem under rubrikker som henholdsvis e-moll, -æolisk, -dorisk eller -frygisk, og G-dur, -jonisk, -mixolydisk eller -lydisk, alt efter hvad den pågældende melodiskala lægger op til; i nødsfald står betegnelser som e- eller g-final til rådighed. Men heri ligger der jo, som tidligere omtalt (2.4.), ikke megen information om melodiernes indre tonalitetssproblematik, deres "fundamental tonality" (F. Egeland Hansen). Hvad den angår, må spørgsmålet stilles således: når sangerne med åbenbar forkærlighed har valgt *e* eller *g* som *finaltoner*, skyldes det så at de har oplevet dem som spændingsudlignende *grundtoner* eller "tonale centre", på forhånd udpeget som vindere af de tonale kræfters spil? Sagt på anden vis: rummer den tertsdominerede pentatone intervalstruktur i virkeligheden indre tonale spændinger med deraf følgende funktional differentiering mellem henholdsvis *e* og *g* som "hviletone" og de øvrige som "spændingstone"? – Det er ikke nødvendigvis tilfældet. Sagen må ses i et perspektiv der rækker ud over melodiernes tonale dimension. I langt de fleste tilfælde har sangerne følt det naturligt at bringe deres melodi til afslutning på en tone, der repræsenterede hvile, afspænding, udløsning – men vel at mærke ikke blot i tonal henseende: først og fremmest skulle melodien diastematisk, i regelen vel type- eller traditionsbestemte kurvatur rundes af og bringes i balance. Det store flertal af DgF XI-melodierne følger den såkaldte "buelov",⁴² for så vidt som sangerne har valgt at slutte dem af med en tone etsteds neden for midten af melodien, oftest som slutpunkt i et faldende melodikurve-segment. Skulle melodien nu også i tonal henseende bringes til hvile, så stod enhver af de tertsdominerede pentatonale grundmoduls toner til rådighed – men kun i princippet. I praksis indebærer den diastematisk buelov som oftest en indskrænkning af valgmulighederne til *d*, *e* og *g*. Blandt disse blev *e* og *g* så langt de hyppigst foretrukne, utvivlsomt i kraft af deres medlemskab af grundmodulets tertsrække – men i melodiudformningens totalperspektiv altså først og fremmest på grund af deres diastematisk bekvemme placering inden for ambitus.

3.2.2. Pientoneprincippet: Eks.II. – Præfikset "pientone" er som bekendt hentet fra T'ang-tidens klassiske kinesiske musikteori, hvor det anvendes

42. "Buelov" er Erik Abrahamsens heldige oversættelse (og selvstændige fortolkning) af Peter Wagners "Periodengesetz"; jvf. det danske resumé s.229 i Abrahamsens disputats (se note 10) og P. Wagner: Elemente des gregorianischen Gesanges (Regensburg 1909) s.136. Iøvrigt er jo buelovens gyldighed ikke indskrænket til den gregorianske sang og de danske folkevisemelodier. Den må efter alt at dømmes betragtes som et arketyrisk princip (blandt andre) for udformningen af melodiers diastematisk kurvatur.

des om toner der udfylder den anhemitoniske pentatone skalas terts-
"huller". Jeg tager her betegnelsen pientone op som betegnelse for
tonale dissonanser (= modulfremmede toner), hvis almenstrukturelle
funktion udelukkende består i at gøre melodikurvaturen smidig og/
eller intensivere dens udtryk; i tonal henseende falder de ind under en
kategori, som Knud Jeppesen i anden sammenhæng (samklangs-
behandlingen i Palestrinastilen) har betegnet som "dissonans som
sekundært fænomen".⁴³ Taget under ét kan de lignede ved en uorgani-
seret modstandsbevægelse, hvis medlemmer opererer på egen hånd,
uden indbyrdes kontakt, enten

- (1) i det skjulte: som ubetonede gennemgangstoner (i Eks. II angivet
ved signaturen *gg*; hvor gennemgangen rækker ud over en terts ved
gg efterfulgt af en streg), drejetoner (*dr*), forslags-, efterslags- og
trinvis videreførte optaktstoner (*fs*, *es*, *opt*); alle i mere eller mindre
påfaldende diastematisk kontekst (trinvis ind- og/eller videre-
føring), nu og da forstærket ved antecipation (*ant*), men som sagt
ubetonede – eller
- (2) åbenlyst: som fuldt eller relativt betonedede, korte eller lange appo-
giaturer (*app*), for det meste indført trinvis (ofte med antecipation:
ant), i sjældnere tilfælde ved et drastisk spring, men altid opløst
trinvis.

Som "sekundære", mikrotonale fænomener kan pientoner indgå i en
hvilken som helst modul-baseret tonal sammenhæng, og pientone-
princippet kan for så vidt siges at være en slags "brug mig til alt"-
princip. – I Eks.IIIa har sangerne "brugt" det til smidiggørelse og
udtryksmæssig intensivering af melodiforløb, der i tonal henseende fra
først til sidst er baseret på et eneste modul, hentet ud af den pentatone
skala og/eller tertsrækken. I Eks.IIIb vises hvordan pientone-princippet
har gjort sig gældende i sangernes udformning af omkvædsintona-
tioner af en overordentligt udbredt type: en melodikurve i "rundbue-
stil" med den tertsdominerede pentatone intervalstruktur som tonalt
fundament.

3.2.3. Det melodisk-tonale modspilsprincip: Eks.III. – Jeg omtalte i
det foregående pientonerne som individuelt opererende medlemmer
af en uorganiseret tonal modstandsbevægelse. Bliver vi for et øjeblik i
dette billede, så kan enhver af de i Eks.III gengivne melodier siges at
repræsentere en regulær kamp mellem organiserede tonale strids-

43. Knud Jeppesen: Palestrinastil med særligt Henblik paa Dissonansbehandlingen
(Kbh.1923).

kræfter, eller – for nu at vende tilbage til en teknisk terminologi – hvad jeg foreslår at kalde et *tonalt plot*, d.v.s. et spændingsfyldt modspil mellem tonale moduler, der i det foreliggende tilfælde alle er af den terts- og/eller pentatonale type.

Det melodisk-tonale modspilsprincip gør sig mere eller mindre markant gældende i så langt den største del af DgF XI-melodierne (et sted mellem 80 og 90% af det samlede repertoire, med en usikkerhedsfaktor der vil blive omtalt under 3.2.4.). Taget under ét udgør disse melodier en meget broget flok. Som det vil ses af Eks. III, har sangerne i deres udformning af tonale plots haft frit slag hvad angår de involverede modulers omfang og kvantitative styrkeforhold, plottets kompleksitet og spændingsniveau og, hvad der især er værd at bemærke, dets konkrete forløb og sluttelige udfald – ihvertfald i princippet; at traditions-, situations- og personlighedsbestemte faktorer har spillet ind i de enkelte tilfælde er så en anden sag.

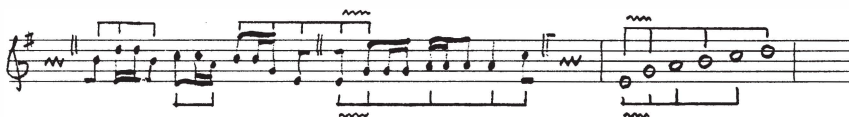
Medens således det melodisk-tonale modspilsprincips udfoldelsesmuligheder synes udtømmelige, er dets teknik let overskuelig. Den omfatter i al enkelhed tre mulige procedurer:

- (1) *Uformidlet konfrontation* af tonale moduler eller (hyppigst) modulfragmenter:



– jvf. Eks.III:32 (1.-3. melodiled).

- (2) *Funktional omtydning* af fællestoner:



– jvf. Eks.III:25 (3.-4. melodiled). –

- (3) *Strukturel omtydning* af prominente pientoner (i Eks.III er alle sådanne angivet ved en bolle over eller under den pågældende tone, uanset om den omtydes eller ej):



– jvf. Eks.III:38 (4.-5. melodiled).

Så ukompliceret det melodisk-tonale modspilprincips teknik kan tage sig ud i teorien, så er det dog i praksis umuligt at analysere dets anvendelse uden gang på gang at geråde i tvivl om, hvorvidt just denne analyse nu også dækker den tonale mening, som just denne sanger må have forbundet med sin udformning af just denne melodi. Problemet ligger i forståelsen af de involverede tonale modulers aktuelle beskaffenhed. En melodi som DgF 89/2 har jeg i Eks.III:5 pr. gehør og efter bedste overbevisning analyseret som et tonalt plot, hvis spænding beror på den direkte konfrontation mellem et ufuldstændigt, men veletableret pentatont modul og et tertsrække-fragment af mindste format:



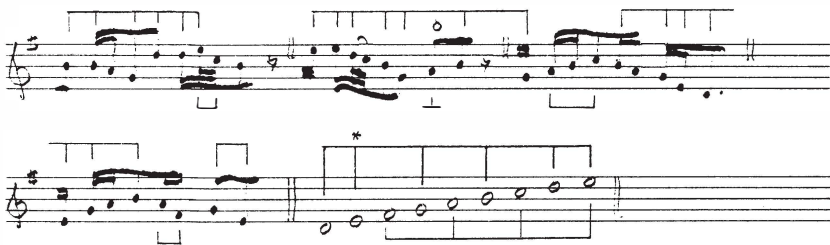
Hermed har jeg dog ikke villet afvise den mulighed, at sangeren i virkeligheden har oplevet sit tonale plot som enten (1) en brydning mellem to pentatone moduler med funktionel omtydning af deres fællestoner *a* og *h*:



– eller (2) en brydning mellem tertsrække-fragmentet *e g h* og det tertsdominerede pentatonrække-fragment *d fis a h* med funktionel omtydning af fællestonen *h* og, som så ofte, tonen *a* i dens tvetydige rolle som spillets joker (jvf. 3.2.1.):



Et andet eksempel: I den variant af den vidt udbredte Nattergalentype, der figurerer som Eks.III:1, har jeg analyseret det tonale plot som en brydning mellem et tertsdomineret pentatont modul og tre lokale "modstandsgrupper", der tilsammen danner tertsrække-modulet *fis a c' e'*:



Men også her er der alternative forståelsesmuligheder. F.eks. kan sangeren meget vel have ment sit tonale plot som et modspil mellem de to komplementære pentatone moduler *d e g h d' e'* og *d e g a c'* (via funktional omtydning af fællestoner) i melodiens centrale parti, med tertsrække-partiklerne *c' e'* og *fis a* som lokale blænkere i henholdsvis første og sidste melodiled:



Det er i tilfælde af denne art – og de er som sagt ikke så helt få – umuligt at vide helt nøjagtigt hvad sangeren har "tænkt" sig med sit spontant udformede tonale plot; vi står her over for valget mellem en række ligeværdigt kvalificerede gæt. Det er imidlertid en vigtig pointe, at sangerens tilhørere på deres egen vis har befundet sig i en ganske tilsvarende situation. Det ligger i selve den frie og åbne oraltradition, der var den gammeldanske folkesangs hovedmedium og livsnerve, at enhver af dem har hørt en hvilkensomhelst melodi med sine egne øren, og at de herunder har forstået dens tonale plot på enhver sin egen maner og efter enhver sine egne forudsætninger. Og når, eller hvis, nogen af dem siden gav melodien videre, så skete det uden al bekymring om hvorvidt denne forståelse nu også i alle detaljer svarede til den der lå bag deres hjemmelsmands udformning af melodiens tonale forløb. *Potentiel flertydighed* er kort sagt en objektiv egenskab ved folkevise-sangernes omgang med det melodisk-tonale modspilsprincip eller, anderledes sagt, deres udformning af tonale plots.

3.2.4. Det harmonisk-tonale modspilsprincip (harmonisk dur/moll): Eks.IV. – Man vil i de foregående eksempler sikkert have lagt mærke til den forholdsvis hyppige forekomst af visse foreteelser, der efter den traditionelle tonalitetsopfattelse må siges at henhøre under – eller i det mindste pege i retning af – den tonale kode, der er netop denne opfattelses forståelsesgrundlag: det akkordbaserede dur/moll-princip. Tager man DgF XI-repertoire for sig i dets helhed, vil de samme foreteelser være lige så påfaldende. Meget ofte vil man komme ud for tonale moduler i form af brudte treklange, septim- og måske endda noneakkorder i såvel grundform som diverse omvendinger; ikke sjældent vil sådanne moduler optræde i tilsyneladende entydige “D/T” eller “T/S”-kombinationer med alt hvad dertil måtte høre af diatoniske eller kromatisk altererede ledetoner, og næsten lige så ofte vil disse modul-kombinationer indgå i et tonalt plot, der fuldtud indfrier den traditionelle “grundtone = finalis”-forventning.

Den post-laubianske forsknings opfattelse af de gamle folkevise-melodier som “et overvejende dur-moll-bestemt område” har derfor ligget nær. Den lader sig da heller ikke uden videre afvise. Der kan ikke være nogen tvivl om, at efterhånden som by-kulturens dur/moll-musik af forskellig slags fra engang i 1700-tallet og op igennem 1800-tallet i stedse stigende omfang blev falbudt for eller pånødt den danske landbefolkning, så tog også folkevise-sangerne den frit og frejdigt til sig – ganske som deres forgængere i sin tid må formodes at have til-egnet sig den gregorianske sang eller “trubadurtidens” visemelodier.

Så vidt, så godt – ihvertfald hvad angår sagens historiske aspekter. Under en musikanalytisk synsvinkel rejser de gamle folkevise-sangeres dur/moll-tilegnelse to vigtige spørgsmål, nemlig (1) et teoretisk: hvori består dur/moll-bestemmelsens grundlæggende principper? – og (2) et praktisk/empirisk: i hvilket omfang gjorde de gamle folkesangere (og deres tilhørere) disse principper til deres egne, d.v.s. optog dem i deres tonale kode som en del af deres musikalske forståelsesgrundlag?

Ad (1): Det er vigtigt at sondre mellem melodisk og harmonisk dur/moll. – *Melodisk dur/moll* er her at forstå som betegnelse for et par tonearter eller modi der, som Hj.Thuren jo var opmærksom på, allerede florerede i den vesteuropæiske højmiddelalders væsentligt enstemmige musik; de blev sidenhen lyst i kuld og køn med de gamle kirketonearter i Glareans “Dodecachordon” (1547). Deres definitionskriterier er de samme som dem der gælder for enhver traditionel modus-bestemmelse: skala, finalis (grundtone), tenor (dominant), karakteristiske melodivendinger?

Hovedparten af DgF XI-melodierne lader sig efter dette jo ret så pragmatisk indrettede og holistisk orienterede spørgeskema rubricere som mere eller mindre "dur/moll-bestemte". Men dermed er der, for det første, intet sagt om sådanne melodiers historiske udspring eller oprindelige tilstandsform ("urform"), om de f.eks. nedstammer fra middelalderen eller repræsenterer senere tilkommet kulturgods. Det hænger sammen med at der, for det andet, især intet er sagt om beskaffenheden af de pågældende sangeres tonale kode og deres melodi-udformningers "fundamental tonality". I realiteten repræsenterer mangan tilsyneladende entydigt "dur/moll-bestemt" melodi ikke nødvendigvis andet eller mere end en allerede i middelalderen gangbar form for modul-kombination og tonale plots inden for det melodisk-tonale modspilsprincips mange muligheder. –

Harmonisk dur/moll har som musikteoretisk begreb en anden status. Det er ikke møntet på nogen pragmatisk-holistisk modus- eller toneartsbestemmelse, men på et tonalt princip, der i systematisk henseende (og vel også historisk) er nært beslægtet med det melodisk-tonale modspilsprincip, men som iøvrigt har sine egne, helt specielle karakteristika. Harmonisk dur/moll eller, med en på én gang generaliserende og mere præcis betegnelse, *det harmonisk-tonale modspilsprincip* er for det første kendetegnet derved, at dets potentielle modul-repertoire ene og alene udgøres af samklangsdannelser i form af tertsofbyggede *akkorder* (medsamt deres forskellige omvendinger). Og det udmærker sig for det andet derved, at det indebærer en hierarkisk norm for den funktionelle differentiering mellem sine moduler (: akkorder), paradigmatiske repræsenteret ved den såkaldte *tonale kadence*: akkordfølgen T-S-D-T, der efter sin indre logik dels implicerer en *standard for anvendelsen af ledetoner* (og dermed dur- og moll-skalaerne), og dels åbner muligheder for *modulation*, d.v.s. udskiftning af T gennem funktionel omtydning. Som grundlag for melodidannelse (Berggreens "til grund liggende harmonie") har det harmoniske dur/moll-princip yderligere den bemærkelsesværdige egenskab, at det indebærer en funktionel differentiering inden for det enkelte akkord-modul: et melodiforløb er ikke bragt til hvile, dets tonale spændinger ikke udløst, medmindre dets *finalis* er identisk med T-treklængens *grundtone*. I teoretisk henseende er dette akkordbaserede, kadence-bestemte modspilsprincip – udviklet som det er inden for en kulturelites skriftlige musiktradition – rigere på totalstrukturelle implikationer, og for så vidt af en højere orden, end det melodisk-tonale modspilsprincip, for ikke at tale om pientone- og nulspændingsprincippet. Om det også var berigende for den folkemusi-

kalske praksis er et helt andet spørgsmål.

Ad (2): Det harmoniske dur/moll-princip kan ikke have haft svært ved at vinde indpas hos de gamle folkevise-sangere, al den stund de jo i forvejen må have været fortrolige med mange af dets implikationer: Ledetoner, diatoniske såvel som kromatisk altererede ("musica ficta"), havde vel også i folkemunde været i brug siden middelalderen. Adskillige akkordformer lignede, i horisontal projektion, til forveksling de pentaton- og tertsrække-udsnit som man mindst lige så længe havde opereret med som tonale moduler. I det tonale modspilsprincip som sådant kan der heller ikke have ligget noget nyt, og D/T- og T/S-agtige modul-kombinationer havde efter alt at dømme hørt til dagens orden længe før det harmoniske dur/moll-princips definitive gennembrud inden for 1600-tallets kunstmusik.

Men i det harmoniske dur/moll-princip ligger der jo mere end som så, og det er et åbent spørgsmål om folkevise-sangerne nogensinde fik rigtigt fat i det.

Det må her huskes, at de fleste af DgF XI's meddelere var almuesfolk uden noget direkte kendskab til kulturelitens musik (klaverstykker og romancer, kammer-, koncert- og operamusik) med dens tonale raffinementer. Det harmoniske dur/moll-princip fik de heller næppe ind på livet gennem skole- eller højskolesangen – teksterne må have været for uvedkommende, melodierne ofte for komplicerede eller intetsigende, og højskolen var jo mest for de bedrestillede –, men gennem det stadig voksende udbud af harmonisk bestemt dur/moll-musik (mest dur!) inden for deres eget sociale og kulturelle miljø: markedsviser, dansemelodier og vækkelsessange, hvortil kom hvad soldater, sømænd og andre berejste bragte med derudefra – altsammen for det meste vel i enstemmig, ikke-harmoniseret skikkelse.

Inden for dette brogede, men i tonal henseende jo ret så enkle og uniforme repertoire tog folkevise-sangerne til sig hvad der lå nærmest for hånden (eller øret). Det går sikkert an at sammenligne dem med en befolkningsgruppe, der under et ydre pres eller efter egen tilskyndelse må lære sig et nyt sprog pr. gehør: det er ikke sprogsystemet, grammatikken man i første omgang tilegner sig, men den praktiske sprogbrug i form af "brokker": gangbare udtryk og vendinger, eller bare enkelte ord. På tilsvarende vis overtog folkevise-sangerne hvad de fandt iørefaldende og brugbart inden for den harmonisk bestemte dur/moll-musik (mest dur!), som de enten direkte eller ad omveje fik inden for deres erfaringshorisont.

Det kunne dreje sig om hele melodier (hvis kildeforhold dog er van-

skelige eller måske umulige at klarlægge; hvorfra stammer f. eks. de yngre melodier til Frederik den anden i Ditmarsken, DgF 175/2-7?) eller det kunne dreje sig om løsrevne og frit kombinerede melodiled eller intonationer (hvis oprindelige tilhørsforhold ligeledes kan være dunkle). Om nogen gennemgribende udskiftning af det traditionelle melodirepertoire eller intonationsforråd var der dog langt fra tale; dertil har for den enkelte sanger vise-tekst og vise-melodi i de fleste tilfælde været for fast sammengroede (jvf. Iørn Piøs karakteristik af folkeviserne som "syngte-fortalte" historier).⁴⁴ På den anden side har vel ingen autentisk folkevisesanger i syngende stund oplevet sig selv som "traditionsbevarer". Hos de folk af almuen, som DgF gennem alle sine bind mere eller mindre direkte viser tilbage til, har de gamle folkeviser næppe holdt sig i live som museumsstykker eller forpligtende kulturelt arvegods, men i kraft af hvad de måtte besidde af eksistentiel aktualitet, og – hvad der er vigtigt at bemærke – altid som "numre" inden for et større, meget blandet og omskifteligt viserepertoire af højst forskellig herkomst og beskaffenhed. Som deres folkevise-melodier foreligger i DgF XI rummer mange af dem vidnesbyrd om, at nok var man også i musikalsk henseende traditionsbunden, men lige så spontant var man åben og lydhør over for alt nyt.

Det var ikke blot hele melodier eller enkelte melodiled, der af folkevisesangerne blev hentet hjem til egen brug (og dermed til personlig forarbejdning, "omsyngning"), men over en bred bank alt hvad den harmonisk-tonale dur/moll-musik havde at byde på, sådan som de nu fik den for øre. Den generelle virkning af denne musiks fremtrængen bestod deri, at sangerne førtes til at supplere og/eller udskifte deres gammeltraditionelle intonationsforråd med diverse nymodens "brokker". Deres melodiudformninger blev med stedse tiltagende hyppighed præget af tidens danserytmer (march, vals, polka, etc.), af symmetrisk-repetitive formdannelser og, i grænseområdet mellem den diastematiske og den tonale dimension, af hvad man kunne kalde "neoekspressive" intervaller (formindsket kvart, kvint og septim; visse små sekster) og en slags udvidet "fanfare-melodik", der indbefattede ikke blot en bred vifte af brudte treklange, men også dur/moll-specifikke septimakkorder – jeg foreslår (med W. Wiora) betegnelsen "akkordmelodik".⁴⁵

At fastslå omfanget og den fulde dybde af den harmonisk-tonale

44. Iørn Piø, op.cit. s.10 (m.fl. steder). Jvf. Sven Lunn (se note 12): "Visen skal fortælles i Sang".

45. Jvf. note 41.

dur/moll-musiks indvirkning på sangernes spontane tonalitetsforståelse er straks en vanskeligere sag.

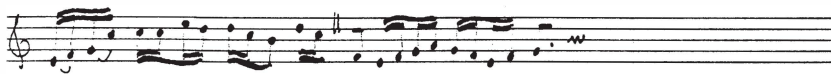
Der kan næppe være tvivl om, at som den harmonisk baserede dur/moll-musik (mest dur!) trængte frem, især i instrumental udførelse – violinen (trods dens begrænsede akkord-muligheder), lirekassen, hornorkestre og spillemandsenssembler, stueorgelet; træk- og mundharmonikaen med deres "suge-dominanter" –, så afstedkom den hos sangerne en almindelig tendens til "normalisering" af deres tonale praksis. Man bestræbte sig på at synge "rent"; man standardiserede sin brug af ledetoner, og man lagde sig med forkærlighed efter modulcombinationer og tonale plots der stemte overens med den harmoniske dur/moll-musiks standardmønstre: T-S, T-D og måske endda den fuldstændige tonale kadence.

På den anden side lå der jo i alt dette ikke nødvendigvis andet eller mere end en tiltagende accentuering og stykvis supplering af en gammelkendt variant af det melodisk-tonale modspilsprincip: melodisk dur/moll. Om f.eks. en så oplagt "dur/moll-bestemt" melodi som DgF 133/1 (se Eks.III:22) alene blev udformet på basis af det melodiske dur/moll-princip, eller om Sidsel Jensdatter, da hun sang den for Tang Kristensen i 1868, har været besjælet af hin "dunkle følelse af den til grund liggende harmonie" – det lader sig ikke afgøre med sikkerhed, hverken ud fra melodiens tonale struktur eller dens totale ditto.

I Eks.IV har jeg udelukkende holdt mig til melodier, hvis totalstruktur på et eller flere punkter rummer umiskendelige vidnesbyrd om at de blev udformet under direkte påvirkning af den ene eller den anden slags harmonisk baserede dur/moll-musik (dansemelodier, markeds- og soldaterviser, vækkelsessange, etc., med deres respektive rytmiske, formale og diastematiske karakteristika, jvf. ovenfor). – Anlægger man nu i første omgang en strengt harmonisk-tonal dur/moll-høremåde over for disse melodier, så vil det straks fremgå at de efter deres tonale udformning falder i to kategorier:

(1) "*Mislykkede*" melodier Eks.IV:8, 10, 11, 13, 17, 21, 22. Jeg overlader til læseren at gå dem igennem med den røde blyant i Berggreens ånd. Et par af dem skal dog have et ord med på vejen: Om Ane Johanne Jensdatter i Moselund, der i 1870 sang DgF 355/1 (Eks. IV:13), fortæller Tang Kristensen at hun var "meget religiøst påvirket, men hun var mild i sit syn og let at tale sig til rette med, at forklare sagen for, uden at hun derfor gav slip på sit".⁴⁶ I sin udformning af melodiens første fire led:

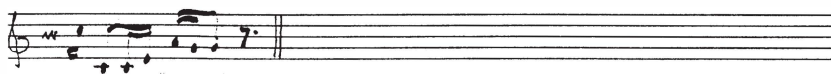
46. Evald Tang Kristensen og Peter Olsen m.fl.: Gamle Kildevæld (nyudgave 1981) s.35.



har hun tydeligt nok trukket på den pietistiske vækkelsessangs intona-
tionsforråd.⁴⁷



– og hertil føjet en omkvædsintonation af anden, utvivlsomt meget
gammel herkomst (jvf. DgF 445/2, optegnet på Sjælland i 1809):



I DgF 57/6 (Eks.IV:21), som Tang Kristensen i 1906 fik foresunget på
Fyn af Maren Marcussen "som var barnefødt i Torning og altså fra en
for mig gammelkendt egn",⁴⁸ har der indsneget sig flere nymodens
vendinger, hvoriblandt – i tredje melodiled:



– et citat efter en meget anvendt, valseagtig skillingsvise-melodi ("Til
pinse når skoven bli'r rigtig grøn")⁴⁹:



47. P. Hjort: Gamle og Nye Psalmer (Kbh.1843) s.344. Smlgn. A. Nielsen: Melodier til Pilgrimsharpen (Khh.1869) nr. 20, Karl Clausen: Folkelig Brorson-sang (Kbh.1961) nr.9 (med kommentar s.41) og C. Balles melodi til "Et lidet barn så lysteligt" (1855; Den danske Koraltbog nr.100).

48. Evald Tang Kristensen: Minder og Oplevelser IV (Viborg 1928) s.335.

49. Her gengivet efter min far (f.1900, opvokset i Århus, der sang den til teksten "Fra Tyskland uddrog en flok spillemænd". Smlgn. melodiversionerne i Danmarks Melodibog V nr.270 og Politikens Lystige viser bd.10 (Kbh. 1985) s.202, begge med teksten (den oprindelige?) "Til pinse når skoven blir rigtig grøn".

(2) "Vellykkede" melodier: Eks.IV:1-7, 9, 12, 14-16, 18-20, 23-24. Det kardinale spørgsmål er imidlertid: var den harmonisk-tonale dur/moll-høremåde også sangernes? Den var det selvsagt næppe i de "mislykkede" melodier, men hvad med de "vellykkede"?

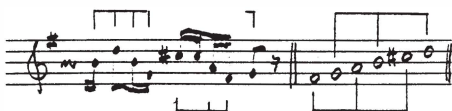
Som det vil bemærkes, har jeg i Eks.IV markeret alle forekomster af den nymodens akkord-melodik (jvf. ovenfor), men iøvrigt afstået fra at bringe tonale analyser. Mine grunde hertil vil fremgå af det følgende:

Det harmonisk-tonale dur/moll-princip er et *principe régulateur* for udformningen og forståelsen af akkord-forløb. I Eks.IV er der tale om melodi-forløb, der med deres markante islet af visse brudte akkorder i en mere eller mindre omfattende kadencemæssig kontekst lægger den tanke nær: at sangerne i det mindste sporadisk har haft fornemmelse for en "til grund liggende harmonie" der stemte overens med den riemannske funktionsteori. Men brudte akkorder er og bliver melodisk-horisontale foreteelser, og som alle sådanne åbner de i enstemmig kontekst altid flere muligheder for deres harmonisk-tonale udtydning. Tag f.eks. en slutintonation som denne (DgF 376/15), en variant af en meget udbredt type inden for det nymodens, akkordprægede melodi-repertoire:



I al sin klichéagtige enkelhed repræsenterer denne melodistump den hele problematik i en nøddeskal. Omfattede sangernes harmonisk-tonale fornemmelse mere end to akkorder: T og D, eller var de fortrolige med den tonale kadences tre hovedfunktioner: T, D og S? Og strakte denne fortrolighed sig så vidt, at de i givet fald var i stand til ikke blot at afstedkomme regulære modulationer, men også at forstå og mene dem som sådanne?

Det er altsammen spørgsmål, der udelukkende vedrører akkord-forløbs tonale logik, og sagen må derfor falde på grund af bevisets stil-ling: det er melodi-forløb, vi her har med at gøre. Den citerede melodistump lader sig stadig beskrive og forklare ud fra det melodisk-tonale modspilsprincip – jvf. Eks.IV:21, hvis slutintonation åbenlyst stritter imod en harmonisk-tonal, kadencemæssig fortolkning:



– og det samme gælder enhver af de i Eks.IV gængs melodier med samt deres hele netværk af slægtninge og familieforbindinger inden for DgF XI-repertoiret. Men kun i en vis udstrækning. Gør man nemlig forsøget, vil man hurtigt erfare at det i adskillige tilfælde er umuligt at opstille melodisk-tonale modul-skemaer uden en nagende, men ubeviselig mistanke om, at her har sangeren i virkeligheden "tænkt harmonisk".

Vi står i alle sådanne tilfælde over for et musikanalytisk dilemma, et forståelsesmæssigt og metodologisk problem der ikke blot synes at være uløseligt, men som i realiteten også er det. Der er intet frustrerende heri. Er nemlig vi på vores teoretisk-distancerende niveau i vildrede hvad angår den adækvate analysemetode, så svarer dette til at folkevise-sangerne på deres praktisk-eksistentielle niveau, spontant og ubevidst, siden engang i 1700-tallet i stedse stigende grad blev viklet ind i en højst reel problematik, en veritabel tonalitetskrise – melodisk og/eller harmonisk tonalitet? – der var den direkte følge af deres forsøg på at bringe deres melodi-udformninger på højde med de nymodens melodier, der i kraft af den samfunds- og kulturhistoriske udvikling mere og mere kom til at dominere deres samlede repertoire.

MELODIEKSEMPLER

Eks.I: Det tonale nul-spændingsprincip

Ia:1. DgF 271/17: C55 (Redselille og Medelvold)



Ia:2. DgF243/4: F06 (Den fortryllende Sang)



Ia:3. DgF 271/28: D07 (Redselille og Medelvold)



Ib:1. DgF 186/1: B09 (Skjoldmøen)



Ib:2. DgF 265/1: B09 (Jomfruens Harpeslæt)

Musical score for Ib:2. DgF 265/1: B09 (Jomfruens Harpeslæt). The score consists of two staves of music in G major. The first staff contains a melodic line with various rhythmic patterns and rests. The second staff contains a bass line with a prominent triplet of eighth notes and a final chord marked with an asterisk.

Ib:3. DgF 89/2: C44 (Moderen under Mulde)

Musical score for Ib:3. DgF 89/2: C44 (Moderen under Mulde). The score consists of two staves of music in G major. The first staff contains a melodic line with a series of eighth notes. The second staff contains a bass line with a final chord marked with an asterisk.

Ib:4. DgF 254/2: C47 (Tro som Guld)

Musical score for Ib:4. DgF 254/2: C47 (Tro som Guld). The score consists of two staves of music in G major. The first staff contains a melodic line with a series of eighth notes and a final note with a fermata. The second staff contains a bass line with a final chord marked with an asterisk.

Ib:5. DgF 13/3: C59 (Ravengaard og Memering)

Musical score for Ib:5. DgF 13/3: C59 (Ravengaard og Memering). The score consists of two staves of music in G major. The first staff contains a melodic line with a series of eighth notes and a final note with a fermata. The second staff contains a bass line with a final chord marked with an asterisk.

Ib:6. DgF 239/1: D68 (Møens Morgendrømme)

Musical score for Ib:6. DgF 239/1: D68 (Møens Morgendrømme). The score consists of two staves of music in G major. The first staff contains a melodic line with a series of eighth notes. The second staff contains a bass line with a final chord marked with an asterisk.

Ib:7. DgF 376/9: D68 (Hr. Peders Skriftemaal paa Havet)



Ib:8. DgF 382/1: D68 (Kejserens Datter)



Ib:9. DgF 458/7: D68 (Kærestens Død)



Ib:10. DgF 513/6: D68 (Nonnens Klage)



Ib:11. DgF 36/1: D70 (Jomfruen i Bjærgget)

Ib:12. DgF 466/1: D70 (Iver Jonsön rømmer af Land)

Ib:13. DgF 296/1: D72 (Iver og Erland)

Ib:14. DgF 277/2: D74 (Brud i Vaande)

Ib:15. DgF 271/25: D86 (Redselille og Medelvold)

Ib:16. DgF 301/2: D06 (Anders Kongesøn)

Ib:17. DgF 95/12: D10 (Den talende Strengelæg)

Ib:18. DgF 89/20: F20 (Moderen under Mulde)

Ic:1. DgF 415/1: B09 (Hr. Hjælmer)



Ic:2. DgF 415/2: C47 (Hr. Hjælmer)



Ic:3. DgF 415/3: C70 (Hr. Hjælmer)

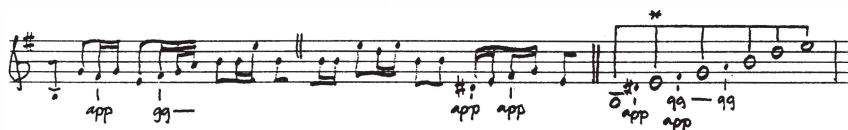


Eks.II: Pientone-princippet

Iia:1. DgF 263/1: B09 (Liden Kirstens Dans)



Iia:2. DgF 441/1: C44 (Forlokkelse og Fortvivlelse)



Ila:3. DgF 57/4: C55 (Nattergalen)

Musical score for Ila:3. DgF 57/4: C55 (Nattergalen). The score consists of two staves. The first staff has notes with 'app' and '99-' markings. The second staff has notes with 'dr', 'app', '* dr', 'app', 'app 99- 99' markings.

Ila:4. DgF 84/2: C55 (Hustru og Mands Moder)

Musical score for Ila:4. DgF 84/2: C55 (Hustru og Mands Moder). The score consists of two staves. The first staff has notes with '99' and 'dr' markings. The second staff has notes with 'dr' and '99' markings.

Ila:5. DgF 416/4: C57 (Ridder fælder Jomfrus syv Brødre)

Musical score for Ila:5. DgF 416/4: C57 (Ridder fælder Jomfrus syv Brødre). The score consists of two staves. The first staff has notes with 'app', 'app', '99', 'app app', 'app', 'app', 'app' markings. The second staff has notes with '99', 'app app app', 'app', '* 99', 'app', 'app' markings.

Ila:6. DgF 241/4: C68 (Skipper og Jomfru)

Musical score for Ila:6. DgF 241/4: C68 (Skipper og Jomfru). The score consists of two staves. The first staff has notes with '99', '99', '99-' markings. The second staff has notes with '99-', '99', '* 99' markings.

Ila:7. DgF 243/2: D70 (Den fortryllende Sang)

Musical score for Ila:7. DgF 243/2: D70 (Den fortryllende Sang). The score consists of two staves. The first staff contains a melodic line with various ornaments and slurs. The second staff contains a bass line with similar ornaments and slurs. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

Ila:8. DgF 301/1: D72 (Anders Kongesøn)

Musical score for Ila:8. DgF 301/1: D72 (Anders Kongesøn). The score consists of three staves. The first two staves contain a melodic line with various ornaments and slurs. The third staff contains a bass line with similar ornaments and slurs. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

Ila:9. DgF 238/13: D73 (Tærningspillet)

Musical score for Ila:9. DgF 238/13: D73 (Tærningspillet). The score consists of two staves. The first staff contains a melodic line with various ornaments and slurs. The second staff contains a bass line with similar ornaments and slurs. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

Ila:10. DgF 382/4: D90 (Kejserens Datter)

Musical score for Ila:10. DgF 382/4: D90 (Kejserens Datter). The score consists of two staves. The first staff contains a melodic line with various ornaments and slurs. The second staff contains a bass line with similar ornaments and slurs. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

Ila:11. DgF 234/2: D05 (Hr. Palles Bryllup)

Ilb:1. DgF 354/1: B09 (Ebbe Skammelsøn)

Ilb:2. DgF 38/8: C41 (Agnete og Havmanden)

Ilb:3. DgF 286/2: C44 (Hustru og Moders Klage)

Ilb:4. DgF 441/2: C44 (Forlokkelse og Fortvivlelse)

Ilb:5. DgF 186/3: D68 (Skjoldmøen)

Ilb:6. DgF 387/2: D68 (Lovmand og Thord)



Ilb:7. DgF 438/2: C68 (Broder myrder Søster)



Ilb:8. DgF 486/2: C68 (Fæstemand løskøber Fæstemø)



Ilb:9. DgF 394/1: D69 (Svend Dyrings Brudrov)



Ilb:10. DgF 529/1: D69 (Barnemordersken)



Ilb:11. DgF 36/1: D70 (Jomfruen i Bjærgtet)



Iib:12. DgF 496/1: D70 (Fattig Jomfru giftes)

99 es 99 99 dr 99 ant app ant app 99 dr es

Iib:13. DgF 305/10: D74 (Hertug Frydenborg)

99 99 app 99 app

Iib:14. DgF 384/1: D74 (Krybskyttens Sang)

99 dr 99 app app 99 dr

Iib:15. DgF 305/11: D75 (Hertug Frydenborg)

app app

Iib:16. DgF 369/6: D84 (Rakkerens Brud)

dr 99 99 app dr app 99

Iib:17. DgF 245/1: D90 (Guldsmedens Datter)

99 99 dr 99 99 99 99 dr

IIb:18. DgF 534/3: D93 (Sællemænd Ravn)



Eks.III: Det melodisk-tonale modspilsprincip

III:1. DgF 57/1: B09 (Nattergalen)



III:2. DgF 48/1: B15 (Hr. Magnus og Bjærgtrolden)



III:3. DgF 305/3: B15 (Hertug Frydenborg)

Two staves of musical notation in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff contains a melodic line with various ornaments and slurs. The second staff contains a bass line with some chords and a double bar line.

III:4. DgF 65/1: C44 (Lindormen)

Two staves of musical notation in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff contains a melodic line with ornaments and slurs. The second staff contains a bass line with chords and a double bar line.

III:5. DgF 89/2: C44 (Moderen under Mulde, v. 16-18)

Two staves of musical notation in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff contains a melodic line with ornaments and slurs. The second staff contains a bass line with chords and a double bar line.

III:6. DgF 89/3: C44 (Moderen under Mulde)

Two staves of musical notation in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff contains a melodic line with ornaments and slurs. The second staff contains a bass line with chords and a double bar line.

III:7. DgF 101/1: C44 (Liden Karen)

Musical score for III:7. DgF 101/1: C44 (Liden Karen). The score consists of two staves. The first staff contains the main melody with various rhythmic values and rests. The second staff shows a bass line with a double bar line and an asterisk marking a specific measure.

III:8. DgF 305/4: C44 (Hertug Frydenborg)

Musical score for III:8. DgF 305/4: C44 (Hertug Frydenborg). The score consists of two staves. The first staff contains the main melody with various rhythmic values and rests. The second staff shows a bass line with a double bar line and an asterisk marking a specific measure.

III:9. DgF 475/4: C44 (Aslag Thordsen og skøn Valborg)

Musical score for III:9. DgF 475/4: C44 (Aslag Thordsen og skøn Valborg). The score consists of two staves. The first staff contains the main melody with various rhythmic values and rests. The second staff shows a bass line with a double bar line and an asterisk marking a specific measure.

III:10. DgF 527/1: C44 (Per Svinedreng)

Musical score for III:10. DgF 527/1: C44 (Per Svinedreng). The score consists of two staves. The first staff contains the main melody with various rhythmic values and rests. The second staff shows a bass line with a double bar line and an asterisk marking a specific measure.

III:11. DgF 102/1: C47 (Jomfru Thorelille)

Musical score for III:11. DgF 102/1: C47 (Jomfru Thorelille). The score consists of two staves. The first staff contains a melodic line with various rhythmic values and accidentals. The second staff contains a bass line with a double bar line and an asterisk marking a specific measure.

III:12. DgF 311/3: C55 (Adelbrand)

Musical score for III:12. DgF 311/3: C55 (Adelbrand). The score consists of two staves. The first staff contains a melodic line with various rhythmic values and accidentals. The second staff contains a bass line with a double bar line and an asterisk marking a specific measure.

III:13. DgF 416/3: C56 (Ridder fælder Jomfruens syv Brødre)

Musical score for III:13. DgF 416/3: C56 (Ridder fælder Jomfruens syv Brødre). The score consists of two staves. The first staff contains a melodic line with various rhythmic values and accidentals. The second staff contains a bass line with a double bar line and an asterisk marking a specific measure.

III:14. DgF 38/15: C62 (Agnete og Havmanden)

Musical score for III:14. DgF 38/15: C62 (Agnete og Havmanden). The score consists of two staves. The first staff contains a melodic line with various rhythmic values and accidentals. The second staff contains a bass line with a double bar line and an asterisk marking a specific measure.

III:15. DgF 38/16: C62 (Agnete og Havmanden)

Musical score for III:15. DgF 38/16: C62 (Agnete og Havmanden). The score consists of two staves. The first staff contains a single melodic line with various rhythmic values and phrasing slurs. The second staff contains a bass line with a star symbol above the first measure, indicating a specific fingering or articulation.

III:16. DgF 47/5: C65 (Elveskud)

Musical score for III:16. DgF 47/5: C65 (Elveskud). The score consists of two staves. The first staff contains a single melodic line with various rhythmic values and phrasing slurs. The second staff contains a bass line with a star symbol above the first measure, indicating a specific fingering or articulation.

III:17. DgF 76/2: E65 (Ridder Stigs Bryllup)

Musical score for III:17. DgF 76/2: E65 (Ridder Stigs Bryllup). The score consists of two staves. The first staff contains a single melodic line with various rhythmic values and phrasing slurs. The second staff contains a bass line with a star symbol above the first measure, indicating a specific fingering or articulation.

III:18. DgF 65/3: D68 (Lindormen)

Musical score for III:18. DgF 65/3: D68 (Lindormen). The score consists of two staves. The first staff contains a single melodic line with various rhythmic values and phrasing slurs. The second staff contains a bass line with a star symbol above the first measure, indicating a specific fingering or articulation.

III:19. DgF 66/1: D68 (Jomfruen i Linden)

III:20. DgF 70/4: D68 (Ungen Svejdal)

III:21. DgF 92/1: D68 (Hr. Morten af Fuglsang)

III:22. DgF 133/1: D68 (Dronning Dagmar i Danmark)

III:23. DgF 252/2: D68 (Troskabsprøven)

III:24. DgF 252/3: D68 (Troskabsprøven)

III:25. DgF 372/1: D68 (Kejsereens Datter)

III:26. DgF 446/2: C68 (Hr. Magnus og hans Mø)

III:27. DgF 186/4: D70 (Skjoldmøen)

III:28. DgF 376/10: C70 (Hr. Peders Skriftemaal paa Havet)

III:29. DgF 389/2: D70 (Karl Høvding)

III:30. DgF 421/3: D70 (Daniel Bosøn)

III:31. DgF 458/8: D70 (Kærestens Død)

III:32. DgF 529/2: D70 (Barnemordersken)

III:33. DgF 55/2: D74 (Jomfruen i Ulveham)

III:34. DgF 173/4: D74 (Kvindemorderen; her efter Tillæg B s.172)

III:35. DgF 253/3: D74 (Junker Jakob)

III:36. DgF 37/6: D81 (Jomfruen og Dvægekongen)

III:37. DgF 95/10: D00 (Den talende Strengleleg)

III:38. DgF 46/8: F11 (Elvehøj)

III:39. DgF 52, tillæg I/2: F20 (Per Svinedreng)

III:40. DgF 38/33:F24 (Agnete og Havmanden)

Eks.IV: Det harmonisk-tonale modspilsprincip

IV:1. DgF 265/1: B09 (Jomfruens Harpeslæt)

IV:2. DgF 146/2: B15 (Marsk Stigs Døtre)



IV:3. DgF 516/1: C37 (Jeg ved saa dejlig en Urtegaard)



IV:4. DgF 305/6: C45 (Hertug Frydenborg)



IV:5. DgF 238/8: D54 (Tærningspillet)



IV:6. DgF 254/3: C55 (Tro som Guld)



IV:7. DgF 369/2: C55 (Rakkerens Brud)



IV:8. DgF 458/4: C55 (Kærestens Død)



IV:9. DgF 89/6: C56 (Moderen under Mulde)



IV:10. DgF 387/1: C61 (Lovmand og Thord)

IV:11. DgF 254/4: D68 (Tro som Guld)

IV:12. DgF 513/8: C69 (Nonnens Klage)

IV:13. DgF 355/1: D70 (Utro Fæstemø)

IV:14. DgF 486/3: C73 (Fæstemand løskøber Fæstemø)

Musical score for IV:14. DgF 486/3: C73 (Fæstemand løskøber Fæstemø). The score consists of two staves of music in G major (one sharp) and 3/4 time. The first staff contains the main melody with various ornaments and a repeat sign. The second staff contains a supporting bass line with a repeat sign at the end.

IV:15. DgF 369/3: D74 (Rakkerens Brud)

Musical score for IV:15. DgF 369/3: D74 (Rakkerens Brud). The score consists of two staves of music in D major (two sharps) and 3/4 time. The first staff contains the main melody with a repeat sign. The second staff contains a supporting bass line with a repeat sign at the end.

IV:16. DgF 101/4: D84 (Liden Kirsten)

Musical score for IV:16. DgF 101/4: D84 (Liden Kirsten). The score consists of two staves of music in D major (two sharps) and 4/4 time. The first staff contains the main melody with a repeat sign. The second staff contains a supporting bass line with a repeat sign at the end.

IV:17. DgF 458/10: E84 (Kærestens Død)

Musical score for IV:17. DgF 458/10: E84 (Kærestens Død). The score consists of two staves of music in E major (three sharps) and 10/8 time. The first staff contains the main melody with a repeat sign. The second staff contains a supporting bass line with a repeat sign at the end.

IV:18. DgF 89/17: F99 (Moderen under Mulde)

Musical score for IV:18. DgF 89/17: F99 (Moderen under Mulde). The score consists of two staves of music in G major. The first staff contains a melodic line with a repeat sign and a fermata. The second staff contains a bass line with a repeat sign and a fermata.

IV:19. DgF 369/9: D02 (Rakkerens Brud)

Musical score for IV:19. DgF 369/9: D02 (Rakkerens Brud). The score consists of two staves of music in G major. The first staff contains a melodic line with a repeat sign and a fermata. The second staff contains a bass line with a repeat sign and a fermata.

IV:20. DgF 57/6: D06 (Nattergalen)

Musical score for IV:20. DgF 57/6: D06 (Nattergalen). The score consists of two staves of music in G major. The first staff contains a melodic line with a repeat sign and a fermata. The second staff contains a bass line with a repeat sign and a fermata.

IV:21. DgF 376/28: F09 (Hr. Peders Skriftemaal paa Havet)

Musical score for IV:21. DgF 376/28: F09 (Hr. Peders Skriftemaal paa Havet). The score consists of two staves of music in G major. The first staff contains a melodic line with a repeat sign and a fermata. The second staff contains a bass line with a repeat sign and a fermata.

IV:22. DgF 369/12: F10 (Rakkerens Brud)



IV:23. DgF 37/9: F11 (Jomfruen og Dvægekongen)

