

## Om forholdet mellem tekst og musik i Peter Heise's »Dyveke-sange«

*Af Christian Vestergaard-Pedersen*

Denne sangcyklus er skrevet til Heise<sup>1</sup> i efteråret 1878<sup>2</sup>. Sangene må have været færdige fra Drachmann's hånd i september eller oktober, og de er straks givet til Heise<sup>3</sup>. Trykt findes teksten først i Drachmann's »Ranker og Roser«, der udkom den 4. april 1879<sup>4</sup>. Dyveke-sangene må være optaget i denne samling umiddelbart før udgivelsen, idet Drachmann i et brev den 24. marts 1879 omtaler »Ranker og Roser« og »Dyveke-sangene« hver for sig.

Sangene er delt i to grupper på hver fem sange. Overskrifterne er I BERGEN og PAA SÆLLAND. Af disse ti sange har Heise sat de syv i musik, henholdsvis fire (den sidste udeladt) og tre (de to første udeladt).

Man kan finde sangene omtalt forskellige steder, f.eks. hos Angul Hammerich, der skriver om »et nyt hefte, Dyvekes sange med tekst af Holger Drachmann, ligger klar til udgivelse«<sup>5</sup>. Og Charles Kjerulf taler om »... et opus posthumum: »Dyvekes viser« er først udkommet for nylig ...«<sup>6</sup>. Og hos V.C. Ravn læser man: »... og sit allersidste arbejde »Dyvekes sange« af Holger Drachmann, der først udkom efter hans død«<sup>7</sup>. (Heise døde den 12. september 1879). Der må i alle tre tilfælde være tale om de seks (kendte) sange (se nedenfor).

Sangene udkom hos Wilhelm Hansen i 1879 med forlagsnummer 8064 for »Originaludgave« og 8065 for »Udgave for en dybere Stemme«<sup>8</sup>. På forsiden står begge steder øverst »Til Sophie Keller«, og under komponistens navn læses »Komponistens sidste arbejde«. Wilhelm Hansen udgav iøvrigt Heise's »Romancer og Sange« i tre bind, senere i seks bind (efter hvilken udgave der citeres i denne artikel) med indholdsfortegnelse over to bind i hvert af de seks bind. Endvidere kom der udgaven PETER HEISE. SANG-ALBUM med forlagsnummer 17390. Dyveke-sangene står her i den dybere udgave. Kun i denne udgave er overskrifterne over de to grupper anført. Dedikationen til Sophie Keller er ikke anført hverken i udgaverne på tre og seks bind eller i albummet.

København.

Sæson 1902—1903.

Odd-Fellow Palæets mindre Sal.

1903

Onsdag den 25. Februar Kl. 8.

**HEISE-KONCERT.**

Medvirkende:

Fru Agnes Adler, Fru Lea Thorsen, Operasangerinde Frk. Thyra Larsen, Frk. Margrethe Luplau-Møller, Hr. Professor V. Blaesildt og Hr. kgl. Operasanger Helge Nielsen.

**PROGRAM.**

Samtlige Kompositioner af P. Heise.

(1839—1879.)

1. «Berglot» (1844). Digt af *Ejerskjærns Ejeressen*, i Mezzo-Sopran.  
Fru Lea Thorsen.

2. «Hvad er kold».

3. «Hvad er kold» med solo. (1859.)

4. «Vilde flyver Hege» (1857.)

5. «Vilde flyver Hege» (1857.)  
Hr. Professor V. Blaesildt.

6. «Dyvelnes Sange» (1879.)

I. I Bergen: a. Skal altid feste mit Haar under Hue.

b. Ak, hvem der havde en Hue.

c. Hvad vil den Mand.

d. Vildt, vildt omr Blæsten.

II. Paa Ejsland: a. Se, nu er Sommeren kommen.

b. Næppe tør jeg tale.

c. Det stiger, det stiger, det stiger herop.

Operasangerinde Frk. Thyra Larsen.

7. «Sanna» (1871.)

Hr. kgl. Operasanger Helge Nielsen.

8. «Varmt og Sommer» (1877.) For 2 Sopraner, Alt og Baryton  
med Piano.

Frk. Thyra Larsen, Frk. Luplau-Møller, Fru Lea Thorsen og  
Hr. Helge Nielsen.

Engel: *Hornung & Møller.*

Disse første udgivelser indeholder kun seks sange. Det er den sidste »Se, nu er Sommeren kommen«, der mangler. Denne sang blev først trykt i 1896<sup>9</sup> sammen med ti andre sange af danske, svenske og norske komponister. De udkom både samlet og enkeltvis på Det Nordiske Forlag i København<sup>10</sup> (se ill. side 64).

Heise's manuskript findes på Det kgl. Bibliotek<sup>11</sup>. På omslaget læses: »Skitser til Dyveke-sangene med den sidste sang, som han ikke lod trykke, fordi samlingen sluttede bedre uden den«. Indholdet består af færdig musik til samtlige syv sange + hvad vi ville kalde skizzer til nr. III (to skizzer med alternative takter til et mindre afsnit) og til nr. VI. For man vil vel uvilkårligt studse over dette ords anvendelse i denne forbindelse. Men betegnelsen skizze også for de færdige kompositioner skal sammenlignes med angivelser som »Skizzerne til trykte Sange af Heise« og lign., som kan læses forskellige steder i Heise's manuskript-samling, således at en skizze er en i utrykt tilstand foreliggende afsluttet eller ikke afsluttet komposition.

Mht den sidste sang, så må ordlyden forstås på den måde, at nok er denne sang færdigkomponeret, men den er af komponisten fundet uegnet – af dramatiske grunde – til musikalsk at kunne danne afslutning på den cyklus, som han har sat i musik.

Men i et foredrag om Peter Heise og hans nationale betydning i 80-året for hans fødsel – altså i 1910 – siger Hother Ploug: »Hans sidste Arbejde »Dyvekes Viser« forblev ufuldendt«, hvorpå han citerer tre af versene i denne (syvende) sang (den har seks vers!) og slutter så: »Denne sidste linie [den hedder »der kommer slotsherrens bud«] var Heise nået til. Der fandtes på hans arbejdsbord 6 eller 7 forskellige udkast, tildels overkradsede. Han havde ikke kunnet finde nogen slutning, der tilfredsstillede hans kunstneriske samvittighed. Nu ved vi, hvad der var i vejen. Det var den store slotsherres bud, der bankede på hans egen dør«<sup>12</sup>. Ifølge Hother Ploug har der altså også eksisteret en række udkast (= skitser?) til den sidste sang. Og Heise har ikke selv kunnet acceptere nogen af dem som afslutning på cyklus'en. Og den store slotsherre har afbrudt ham, før han kom til en afgørelse. Men teksten på omslaget ved manuskriptet siger ikke, at udeladelsen skyldes Heise's tvivlrådighed overfor de mange udkast, men at han fandt, at den sidste – og færdige! – komposition rent dramatisk ikke egnede sig som afslutning på cyklus'en. Og med den motivering lod han ikke denne – færdige! – komposition trykke. Hvorfra kommer teksten på manuskriptets omslag? Og kan det dokumenteres, at det er Heise's egen vurdering? Hvor har Hother Ploug sin oplysning om de »6-7 forskellige udkast« fra? Findes disse udkast? Skal ordet »udkast« forstås som større eller mindre forsøg på overhovedet at finde musik til denne sang? Eller skal det forstås på den måde, at der foreligger 6-7 færdige forsøg på at finde den rette musik? De såkaldte

overkradsninger kan jo gælde begge muligheder. Men er ikke begge forklaringer lige usandsynlige? For der ville jo aldrig komme til at foreligge musik til denne sang, såfremt Hother Ploug's fremstilling skal tages alvorligt! Og nu er der jo en færdig sang – og den må være komponeret senest 1879 – og såfremt den har været mellem de mange udkast, så må jo eftertiden have valgt den – hvis der da overhovedet har været tale om flere satser! Og hvem har i givet fald valgt? Og kan det dokumenteres, at netop denne sang er mellem dem – eller er den! – som Heise kasserede?

Uanset hvad man vil svare på disse spørgsmål, så opstår en ikke mindre undren ved læsning af Gustav Hetsch's biografi om Heise. Han siger til slut i bogen: »Hans sidste værk var »Dyvekes Sange«. – Han var standset ved sidste Linje i Strofen:

Fy, hvilke stygge Tanker,  
Vinden faar vifte dem ud,  
Vinden faar slutte min Vise ...  
dér kommer Slotsherrens Bud.

Paa hans Arbejdsbord fandtes 6-7 forskellige Udkast, tildels overkradsede. Han havde ikke kunnet finde en tilfredsstillende Afslutning. – Den store Slotsherres Bud var kommet for at kalde ham<sup>13</sup>. Disse ord må være taget fra Hother Ploug's foredrag – hvad Hetsch dog ikke bemærker noget om! – men de siger også, at heller ikke Hetsch – så sent som i 1926! – kender noget til den sidste sangs udgivelse i 1896! Og hverken Hother Ploug eller Gustav Hetsch er bekendt med, at *samtlig*e sange har været sunget i hvert fald een gang. Det var den 25. februar 1903 af operasangerinde Thyra Larsen med Agnes Adler ved flyglet ved en Heise-koncert i Odd-Fellow-Palæet (se ill. side 61).

I den videre undersøgelse læser man da følgende anmeldelse: »Ved en særlig Heise-Koncert – der væsentlig omfattede kendte Ting af ham – knyttede Interessen sig navnlig til Frk. Thyra Larsens Udførelse af Dyvekes Viser. Efter at disse Sange i en Aarrække er traadte flade af mer eller mindre kultiverede Sangerinder, der hver har mødt op med sin mere eller mindre skruede »Opfattelse«, var det en Lise at høre dem engang igen i en Udførelse, der tør siges at være autentisk. Fru Sophie Keller, for hvem de er skrevne, sang dem i sin Tid i Heise's Aand med en egen nobel, kydisk Opfattelse uden alle »psykologiske« Hokuspokus og »fysiologiske« Hentydninger; og nu fremtraadte tyve Aar efter hendes Yndlingelev med ganske samme Opfattelse, og med en Personlighed, der i mærkelig høj Grad svarede til den tænkte Skikkelse«<sup>14</sup>. Denne anmeldelse er skrevet af Hother Ploug!! Hvad er forklaringen på hans »forglemmelse«? – Der er jo iøvrigt det interessante ved dette program, at sidste sang er sat ind som den *første* af

sangene i PAA SÆLLAND! Er det sket ud fra en subjektiv fornemmelse af, at den ikke egner sig som afslutning på de dramatiske sange? Eller er det sket i overensstemmelse med indholdet i omtalte omslagstekst og således imødekomende komponistens ønske om at lade »Det stiger ...« danne afslutning? Omend denne afslutning altså ikke er realiseret gennem *udeladelse* af den sidste sang?! En gennemgang af en lang række koncertprogrammer fra 1880 og fremefter viser ikke yderligere eksempler på, at denne 7. sang har været sunget, men den *kan* være indeholdt i betegnelser som »Dyvekes sange«, »Af Dyvekes sange« eller lign. Kun teksthftet kan afgøre dette, og et sådant findes ikke altid.<sup>14a</sup>

Om Drachmann's tekst fortæller Paul V. Rubow bl.a., at Drachmann, da han kom tilbage fra Flensborg i december 1879, var »stedet i livlig produktivitet«, og at han »arbejdede på et stort drama om Chr. 2., hvortil Dyvekes sange, som var skrevet til Heise i efteråret, var en slags indledning«<sup>15</sup>. Dette sidste skal vel forstås på den måde, at Drachmann med sine Dyveke-sange søgte at finde ind til en forståelse og karakteristik af denne skikkelse. Sene- re skriver Rubow: »I denne lille cyklus af romancer har digteren søgt at udtrykke et rent kvindeligt følelsesliv. Han har sat Emmy's stemninger, som hun betroede ham efter at have fulgt ham til Hamborg, i ord og – toner, kan man næsten sige. Dyveke's undselige og beskedne person er digtet over den legende om Emmy, han bar i sit hjerte. Kongens imponerende og næsten uhyggelige skikkelse, der drager forbi, er naturligvis en spejling af digteren selv i hendes gemyt. Iøvrigt er digtkredsen ikke nogen nøgleroman, men kun forstudier til det før omtalte drama om Chr. 2. Under udarbejdelsen af dette kom digteren i bekneb, da dronningen i *Viserne* utvivlsomt er en reminiscens af Polly, mens hun i dramaet efterhånden blev mere sympatisk for ham og formodentlig har måttet låne træk af Emmy, hun med«<sup>16</sup>. Man kan altså konstatere en væsentlig forskel i Drachmann's syn på dronningen i Dyveke-sangene og i det omtalte drama. Er sangene at betragte som en forstudie – trods denne kontrast – så søger man forgæves disse nye »toner« i sangene. Dels må man åbenbart ikke forstå ordet »forstudier« som et forsøg på en omvurdering, dels, og væsentligere, udelader Heise det vers, hvor dronningen er omtalt. Det er verset »Nu maa min Luth min Tid forslaa«, den første sang i PAA SÆLLAND. Den kvindeskikkelse, Heise vil »sætte i musik«, er da Dyveke og kun hende. Kan – eller skal – man gå i rette med Heise, fordi han ikke sætter den hele cyklus i musik? Man må i hvert fald spørge, om de af Heise udvalgte sange danner en helhed og et sammenhængende dramatisk forløb. Det synes, som om han stort set er gået uden om de vers, hvor det dramatiske træder tilbage for at give plads for refleksionen. Sangen med dronningen er vel dramatisk nok, men den ligger alligevel udenfor. Og den sidste sang har han vel selv følt som afslutning – også den



Jul. **B**echgaard. Saa tidt paa dig jeg tænker  
 Oscar Madsen  
 Victor E. Flytaarssang.  
**E**ndix. Katharina Michaëlis  
 Niels W. Jagerens Sommerliv I-II.  
**G**ade. Henrik Hertz  
 Edvard. Min lille Fugl, hvor flyver du?  
**R**ieg. H. E. Andersen  
 Agathe. Bacher-Aftenbon.  
**r**øndahl. Henrik Wergeland  
 J. P. E.  
**a**rtmann. Mine Tanker.  
 W. Gregersen  
 P.  
**H**ange-Müller. Dyvekes Sange: Se nu er Somme-  
 reise, ren kommen. Holger Brachmann  
 P. E.  
**M**ange-Müller. Min Tankes  
 Tanke Andersen  
 Christian. Perler.  
**i**nding. Svend Trøst  
 Emil. Ko, ro, ogonsten.  
**S**jøgren. A. Gellerstedt  
 Vilh.  
**S**tenhammar. Min stamfar ha-  
 de en stor Pokal-  
 Heidenstam



taler kun om Dyveke – men måske også som et antiklimaks. Hos Drachmann er der et tydeligt handlingsforløb, og mht Heise må man vist sige, at han har alt det med, som hører med til Dyveke og hendes forhold til henholdsvis adelsmanden og prinsen/kongen.

Heise's manuskript befinder sig som sagt på Det kgl. Bibliotek. Det omfatter 17 nodeblade, hvoraf de 31 sider er beskrevne. Over den sidste sang, der begynder på side 29, står øverst til venstre »P. Heise«, skrevet med blyant, til højre foroven står, skrevet med blæk (af en hånd, man kan møde også i andre håndskrifter) »Af Drachmanns Dyveke-Sange« og »utrykt«. Navnet P. Heise kan ikke være Heise's håndskrift. Dels vil man næppe vente at finde en komponists navn i venstre side, dels forekommer f.eks. bogstavet s i den her benyttede form kun, såvidt det kan skønnes, i Heise's meget tidlige ting, og endelig kan både skrifttypen og blyantstregen sætte spørgsmål ved ægtheden. Men såvel nodeskrift som tekst er Heise's håndskrift. Det øverst til højre anførte er en andens håndskrift. En sammenligning med Heise's viser nemlig bl.a., at Heise altid har streg over u, altså ü, og altid forbinder bogstavet y med det næste bogstav. Disse to skrivemåder er konsekvent gennemført i samtlige Dyveke-Sange. Nederst på siden er, ligeledes skrevet, »N.F. 3184«. Denne tilføjelse er altså, modsat det foroven til højre anførte, sket, efter at sangen er blevet trykt.

Af praktiske grunde betegnes her i artiklen – som også andre steder – de af Heise udvalgte sange med romertallene I-VII.

Manuskriptsiderne 10-11 (nr. III forfra og til og med ordene »må bære« i vers 2 (se nedenfor)), side 12 (den samme sang forfra og til og med »Gud ved, om«) og side 13 (en variant til teksten på side 10 »taler han, så har hans røst en magt, som jeg må ly-«) viser nogle dels fra hverandre og dels fra den endelige udformning helt forskellige udkast. Og på side 25 er der et udkast til nr. VI (»Det stiger ...«) (forfra og til og med »for min kniv, hvor er«), som motivisk er en kort »forstudie« til den færdige sang. Kun forspillet er udkrevet i klaveret og bibeholdt, men ændret fra 3/4 til 6/4. – Det på manuskriptsiderne 10-11 anførte viser, at der foreligger en færdig komposition til vers 1 i nr. III, og man må formode, at vers 2 skulle være sunget med samme musik. Men der er ikke noget udkast til sangens afslutning, så Heise må ved begyndelsen af vers 2 være kommet til det resultat, at musikken ikke var tilfredsstillende. Udkastet til vers 1 har iøvrigt selvstændigt nr. i den fortløbende række af numre, hvormed sangene er registreret.

Ud over disse udkast findes der i manuskriptet en lang række *ændringer*, der må være sket med forskellig motivering. Her nogle af dem:

## I

Optakten til takt 5 og 29 er ændret fra  $b^1$  til  $g^1$ . Er det for at kunne gentage forspillet to første toner? og for at få samme tone i sangstemme og klaver? Rent sprogligt er  $g^1$  vel at foretrække. Derimod synger han i optakten til takt 89 og 98  $b^1$ , for her kan  $g^1$  ikke anvendes af harmoniske grunde.

I takt 19ff. skrev Heise oprindeligt:

I takt 21-26

eks. 1

fri -, hvem der som fug-len var fri--.

Den endelige version ændrer intet i den formale opbygning, men illustrerer teksten nok så meget (se videre side 77).

I takt 22 har sangstemmen oprindeligt  $es^2$ . Denne tone kan ikke passe ind i klaverets akkord, så det tyder på, at sangstemmen er skrevet ned først uden akkompagnement. Cf. hertil udkast i a-dur til III, udkast til VI og VI takt 7, hvor den samme arbejdsmetode må være anvendt.

I takt 96 og 97 synes  $a^2$  og  $as^2$  at være føjet til bagefter; nodehovederne her er langt større end de andre.

## II

I takt 15 var der oprindeligt punkteret halvnode  $a^2$  i sangstemmen med teksten »Ak«. Mon Heise har fundet denne understregning for stærk? Eller er tonens værdi snarere reduceret, for at imitationen med klaveret kan træde tydeligere frem?

I takt 21ff. er sket en større forandring: Heise skrev oprindeligt således:

II takt 21-23

eks. 2

= endelig version

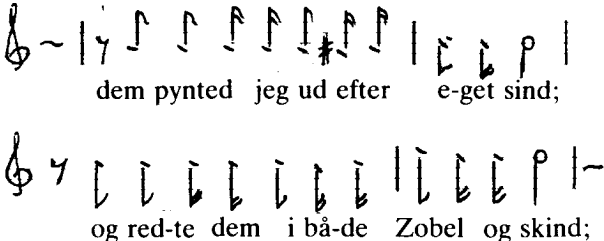
Bortset fra at Heise har glemt opløsningstegn for  $d^2$ , har han så fundet dette rytmiske forløb for tamt (svagt?) efter det stærkt dramatiske lige forud (»... men ejed et stensat slot«)? NB tegnet over taktslag 1 i den endelige version (ikke med i de trykte udgaver). Tegnet kan næppe, trods sin let buede form, forstås som andet end en akcent, selvom Heise ellers som akcent benytter tegnet ' (se nr. V takt 18 og 20) og > (se I takt 92, II tredjesidste takt og IV



takt 10, 56 og tredjesidste takt). Der er ingen akcent på den tilsvarende node i takt 22. En forveksling med et cæsur-tegn er næppe rimelig, idet Heise overhovedet ikke anvender et sådant i disse sange.

I takt 34ff. så nodebilledet først sådan ud:

II takt 34-37

eks. 3 

NB det harmoniske i takt 35 og 37! Den melodiske linie er stærkt i retning af det reciterende og synes mere bundet til det foregående afsnits statiske karakter, mens i den endelige version den ønskede virkelighed træder én langt stærkere i møde, tilmed da takterne 36-37 nu er en variant af 12-13. Og så stemmer det hele iøvrigt bedre med »fanfarerne« i venstre hånd.

### III

Bortset fra de ovenfor nævnte udkast (se side 65) er der kun få ændringer:

I takt 4 var der oprindeligt # for d<sup>2</sup>.

I takt 6 stod der oprindeligt således:

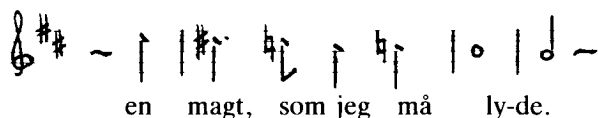
III takt 6

eks. 4 

Den tredje tone synes at være ændret to gange: første gang følgende akkompagnementets overstemme og derefter formentlig rettet, så det melodiske bliver som i takt 2 og så tilsidst tilbage til a<sup>1</sup> på taktslag 3, hvad vel må siges at imødekomme den momentane drejning til fis-mol.

I takt 10-11 havde første version gennemført kromatik:

III takt 10-11

eks. 5 

I takt 10 følger i manuskriptet klaverets overstemme den kromatiske nedgang. I den endelige udformning med punkteret  $e^2$  på taktslag 1 fastholdes h-klangen, således at det dissonerende i forudholdet understreges kraftigt med  $d^2$  i klaveret mod  $e^2$  i sangstemmen. En parallel til dette kan ses i takt 4, hvor  $a^2$  dog er *forlags*node. Kan man undlade at tænke på den mht det kromatiske logiske første version? Understemmen i højre hånd, der nøje følger sangstemmen, fordobler herved den kromatiske effekt på helt overbevisende måde. Har Heise følt, at h-dur-akkorden på taktslag 1 har for stærk en dominantisk tendens netop på dette betonedede taktslag?

I takt 11 er punkt, hals, bue og  $cis^2$  føjet til med blyant. Skulle der så ikke i klaveret have stået  $cis^2$  i stedet for  $h^1$  på sidste fjerdedel i takten? Mon Heise har rettet til  $cis^2$  i sangstemmen for at få »bekræftet« a-dur efter det forudgående  $c^2$ , selvom denne tone kun er en kromatisk gennemgang?

Takt 18 (= 19), begge med optakt og til og med taktslag 3, havde oprindeligt en enklere udformning:



### III takt 17-18 (19=18)

eks. 6

I takt 22 stod der oprindeligt g og h, men det blev rettet til g og b, hvorefter så  $b$  for h blev slettet. Hvorfor satte Heise ikke bare et  $b$  for h for derefter blot at strege det ud? Har han muligvis tænkt på en underdeling med mol-effekt i taktens anden halvdel?

I takt 24 og 26 hed sidste node oprindeligt henholdsvis  $e^1$  og  $e^2$ , begge ottendedel.

### IV

I takt 1 har Heise ændret venstre hånds  til . Det samme sker i takt 5 og 9, der dog begge steder henholdsvis i sangstemme og klaver kun havde punktering på taktslag 2, således at denne rytmiske figur bliver den afgørende i de partier i sangen.

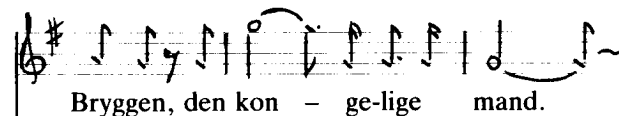
Takt 10ff. var oprindeligt formet således:

## IV takt 1–13

cresc.



Jeg så ham på Bryggen, jeg så ham på



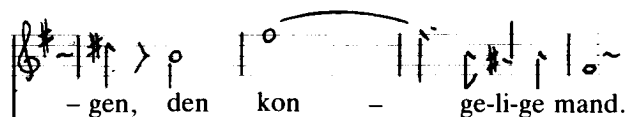
Bryggen, den kongelige mand.

eks. 7

= endelig  
version

Og ordene »den kongelige mand« blev ændret til:

## IV takt 13–15



- gen, den kongelige mand.

eks. 8


= endelig  
version

for så i treklangsmelodikken i den endelige version ligesom fysisk at kunne konkretisere det kongelige miljø.

I takt 20–21 hed overstemmen i klaveret oprindeligt  $\text{ais}^1$ ,  $\text{gis}^1$  og  $\text{fis}^1$ , alle punkterede fjerdedele, for så at gå videre med  $\text{fis}^1$  og  $\text{gis}^1$  som nu. En rettelse på anden node i overstemmen i takt 20 kunne tyde på et  $\text{cis}^2$ , der er slettet og atter noteret.

I takt 42–45 så første version sådan ud:


IV takt 42–45

eks. 9   
og smi--le, om hån--den min pan--de strøg.

I takt 46 er akkorden noteret rigtigt i udgaven for en dybere stemme og i »Album«. Der skal stå d, så akkorden bliver en

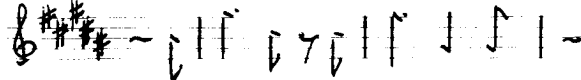
I takt 48 hed det oprindeligt i sangstemmen:

IV takt 48

eks. 10   
of - te, at

I takt 51–52 skrev Heise i første omgang:

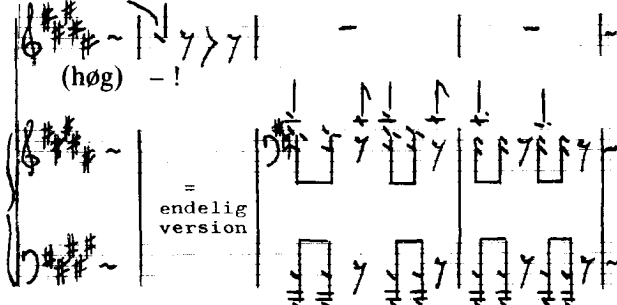
IV takt 51–52

eks. 11   
Nu ved jeg, nu ved jeg først,

I takt 53 var akkorden på taktens anden halvdel oprindeligt en grundakkord.

I h-dur-afsnittets tre sidste akkorder er sket en ændring fra:

IV takt 56–57

eks. 12   
(høg) -!  
= endelig version

til det roligere, som vi kender. NB akcenten i takt 56 over cis<sup>1</sup>. Den er skrevet med blyant og må være idiomatisk begrundet. Den endelige udformning som henholdsvis bred forslagsnode og forudhold bliver en parallel til takt 22, i forspillet til dette afsnit. Cf. også takterne 26, 33, 43, 45, 50 og 51 (26 og 50 i klaver).

I takt 63 var der oprindeligt et fortsat tremolo med grundakkord på taktslag 3.

I takt 69–71 skete følgende ændringer (til sammenligning er den endelige version tilføjet):

#### IV takt 69–71

eks. 13

dan - - - sed dog ger-ne af -

dan -- -- --sed dog ger-ne af -

dan -- -- --sed dog ger-ne af -

#### V

Intet særligt at bemærke.

#### VI

I takt 7–8 skrev Heise først:

#### VI takt 7–8

eks. 14

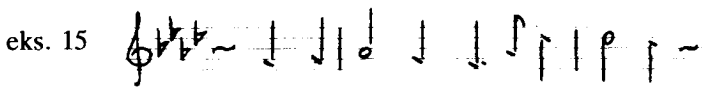
Det er u-hørt leg, er jeg ældet? o nej,

På ordet »leg« havde han oprindeligt halvnode. Tonen h er iøvrigt umulig i forhold til akkompagnementet. Det er, som tidligere nævnt, sandsynligt, at Heise har skrevet sangstemmen alene først. Hvorfor har Heise ikke gentagen node i optakten til takt 8, hvilket er tilfældet i de andre optakter?

I takt 13 og 14 er underdelingen i de to takters anden halvdel en ændring i forhold til de oprindelige punkterede halvnoder.

I takt 14–15 skrev Heise først:

VI takt 14–15



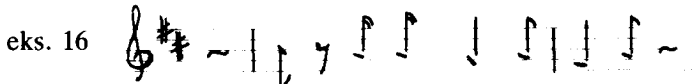
Hvor er kon-gens Dy-ve-ke hen-ne?

Den endelige version viser de for denne sats så typiske forslagsnoder. Se bl.a. begyndelse (og senere).

VII

I takt 45–46 stod oprindeligt:

VII takt 45



Fy, hvil-ke styg-ge tan-ker

Det er vel teksten, der i første omgang har »trykket« melodilinen. Ændringen synes at være et klart eksempel på den strofiske melodis overvægt over det dramatiske.

Heise's manuskript er helt uden *foredragsbetegnelser* af nogen art. I Wilhelm Hansen-udgaverne står derfor nederst på første nodeside: Da der mangler udtrykstegn i komponistens efterladte manuskript, er disse tilføjet af Axel Grandjean<sup>17</sup>. Er det også A. G., der har skrevet udtrykstegn i nr. VII?

Blandt Heise's udførlige *tempoangivelser* er sket et par ændringer: over nr. II stod oprindeligt Moderato (nu Allegro). Det samme var tilfældet i nr. IV.

Heise's *dynamiske angivelser* er kun få. De findes følgende steder:

I takt 92: akcent(>) over næstsidste node i højre hånd.

II takt 21: akcent(>) over første node (ikke medtaget i de trykte udgaver).

takt 62–63: såvel diminuendo-tegnet (  $\rightrightarrows$  ) som akcenten (>) over første akkord i 63 er Heise's egne.

takt 64: pp her og ppp i sidste takt er originale.

III ingen dynamiske angivelser.

IV takt 9: ppp over optakt til takt 10.

takt 10: akcent (>) over optakt til takt 11 i venstre hånd.


takt 11: i første version et cresc. over taktslag 1; hvorfor ikke overført til endelig version?

takt 56: akcent påbegyndt over dis<sup>1</sup>, men overstreget og flyttet hen på cis<sup>1</sup> (se nedenfor).

takt 82: akcent (>) under det oktaverede E i venstre hånd.

V takt 19: akcenter (') over og under g-mol-akkorden (er ikke medtaget i den trykte udgave).

takt 21: akcenter (') over og under as-dur-akkorden og fz mellem klaversystemerne.

takt 33: cresc.-tegn (  ) i sidste halvdel af takten (ikke i de trykte udgaver).

Det vil være naturligt at skelne mellem *dramatiske* og *idiomatiske* akcenter, således at II takt 21, II 63, IV 10 og V 19 og 21 forstås som dramatiske, mens I 92, IV 56 og IV 82 må være idiomatiske (= hensyntagen til klaverets egenart).

En række steder i Heise' manuskript afslører en, synes det, større eller mindre *inkonsekvens* i hans notation. Det drejer sig om følgende steder:

I I takt 17: arpeggio i venstre hånd, men ikke i takt 41.

takt 19: punktering her, men ikke i 43.

II takt 3-4: arpeggio ved samtlige akkorder i højre hånd. I 45-46 kun i 45.

takt 10: Punkteringen findes ikke i 52. Iøvrigt følger nodebilledet her i takt 10 de tre grundslag, mens der i takt 52 ses en opdeling midt i takten, således at fanfaren »frigøres«. Se den samme opdeling i 40 og 59, der er paralleltakter.

takt 15: fjerdedel som optakt til 16. Således også i 57, men ottendedel i 38.

takt 15-16: rit. over første fjerdedel i 16, i 38-39 rall. over første fjerdedel i 38 og rit. over første fjerdedel i 39, i 57-58 ingen tilføjelser.

IV takt 10: akcent over optakten til 11 i bassen, men ikke i optakten til 69.

Den i den oprindelige version anførte bue fra akcenttonen og til og med næste takt er ikke kommet med i den endelige version. Parallellstedet takt 69-70 har ingen bue i originalen.

takt 75 ff.: forskellen mellem 23-26 i sangstemmen og 76-79 i klaveret må være idiomatisk begrundet.

V takt 9, 23 og 37: hvorfor skriver Heise g som anden halvnode i venstre hånd i 23, men c de to andre steder?

takt 14, 28 og 42: hvorfor ingen fermat i 42? Skal ordet molto give den samme effekt? Det er umiddelbart forståeligt, at der ikke er fermat i 28.

takt 22: her ingen oktavering i venstre hånd.

takt 30: ingen buer i højre hånd som i takt 29.

takt 35–36: bue mellem optakt og første node i 36. Således ikke i 21–22.

I 6–7 er en sådan bue mulig, men basgangen repræsenterer kun rytmisk den melodiske linie.

VI takt 7: Der er ikke tonegentagelse i optakten til takt 87 som alle andre steder – undtagen til slut ved teksten »jeg er ræddelig...«, og her er det en opadgående bevægelse.

Betragter man sangene *metrisk og formalt*, så må man konstatere, at der sker en del ændringer, når de kommer i komponistens hånd. Af samtlige Drachmann's ti sange har tre helt eller delvist regelmæssigt metrum. Disse er »Hvad vil den Mand...« (den har to indskudte linier), »Tys, mit Hjærte ...« med strofe 1 = 4 (!) og strofe 2 = 3 og »Gav stedse Brød ...«. I »Nu maa min Luth ...« er 1. og 3. strofe ens, mens de indskudte, mindre strofer viser forskelle. Af de tre først nævnte findes kun »Hvad vil den mand ...« hos Heise. Og her er endda et indskud på to linier, af hvilke den sidste kun har tre jamber. De to linier har Drachmann afgrænset med prikker<sup>18</sup>. Denne sang er også den eneste hos Heise, der er noteret med begge vers under noderne og derpå afsluttet tildels med samme ordvalg og det korte efterspil. De to vers omtaler henholdsvis kansleren og prinsen, men det er det samme miljø, så Heise har valgt den samme musik (nærmere nedenfor).

De øvrige sange viser et mangfoldigt og uroligt metrisk mønster, hvilket vil fremgå af nogle eksempler senere<sup>19</sup>. Men komponisten kan få hjælp til det kompositoriske forløb gennem sangenes indhold. I nr. II er indholdet i vers 1 og 3 så tæt på hinanden, både i handling og ordvalg, at det vil være naturligt at bruge den samme musik, altså formen A-B-A, evt. sidste A varieret. Og i nr. V (»Næppe ...«) har Drachmann isoleret to linier efter hvert vers på næsten omkvædsagtig vis.

Når man hører disse sange, bliver man slået af den musikalske egenart, der karakteriserer hver enkelt af dem. Man kunne forestille sig måske, at en cyklus (også) som denne var præget af et vist tematisk fællesskab, men det er ikke tilfældet her. Kun indenfor den enkelte sang kan man tale om en art symfonisk behandling. Men ikke i dem alle. Det stærkt individuelle særpræg synes at give mulighed for placering af disse sange på hvert sit sted i en større sammenhæng. Men det ved vi ikke noget om. En sammenligning med Schumann's »Frauenliebe und Leben« kan være relevant, al den stund vi ved, at Heise under sine studier i Leipzig blev helt bjergtaget af denne cyklus<sup>20</sup>. Men Schumann griber bevidst tilbage til begyndelsen, hvad ikke er tilfældet hos Heise. Tværtimod synes man i den sidste sang (»Se, nu er sommeren kommen«) at befinde sig i en helt anden (musikalsk) verden (dette dog med et rimeligt tekstligt forbehold (se senere)).

Sangenes tilblivelse efter »Drot og Marsk« (der blev uropført 25 sept.



1878) har utvivlsomt præget tonesproget i retning af det *dramatiske og orkestrale*, en tendens der var tydelig i Heise's værker gennem 70'erne. William Behrend siger: »Måske kan der ved de sidste sager – her tænkes på »Farlige drømme« og »Dyveke-Sangene« – spores et lille frafald fra det helt ærlige og naturlige; dog kun den, der kommer til disse i det hele så stemningsfulde sange med nøje kendskab til Heise's øvrige produktion, vil nu og da fornemme det og spørge sig selv, om Heise's ivrige beskæftigelse med et stort sangdrama dog har gjort ham den »lille smule affekteret«<sup>21</sup>. Mht det orkestrale kan der henvises til bearbejdelser af Körling<sup>22</sup> (hvem af dem?) og Emil Reesen<sup>23</sup>.

Men Heise har også i disse sange – som i en lang række andre sange – holdt sig til *det strofiske og strofisk varierede*. Er der ikke her tale om en ikke ringe bundethed til traditionen på dette område? Ønsker man dramatisk udtryk ud over grundstemningen, så må det nærmeste middel være at gøre brug af det strofisk varierede. Dette er i en vis udstrækning i overensstemmelse med Drachmann's tekst (som omtalt ovenfor). Men ved at vælge denne form har komponisten sat en grænse for sin tekstfortolkning, og spørgsmålet bliver da, om Heise indenfor den strofisk varierede form kan nå til et »acceptabelt« dramatiseret forløb. Man kunne måske stille spørgsmålet således: er der tale om en musikalsk variation for dens egen skyld – altså et rent musikalsk anliggende – eller tjener den musikalske variation også til tekstfortolkning (tekstillustration)? Og imødekommer denne grad af tekstfortolkning et rimeligt hensyn til den foreliggende tekst? Hoß Panum og Behrend kan man læse: »Han [Heise] dvæler derimod mindre ved enkelthederne; det er ikke hans sag at hæfte sig ved de enkelte ord og understrege dem i musikken – dertil synger han alt for naturligt sin melodi«<sup>24</sup>. Heise selv siger: »Der er adskillige, der ikke tilstrækkeligt føler musikkens store magt over fantasien; herved sigtes ikke til de bekendte naturefterligninger, når f.eks. fløjter, oboer eller klarinetter skal efterligne forskellige fuglerøster; dette er egentlig et misbrug ... det ligger udenfor musikkens rette væsen, thi først og fremmest må den virke gennem det menneskelige hjerte...«<sup>25</sup>. Disse udsagn kan også anvendes på Dyveke-sangene, idet de direkte natur- eller lydefterligninger dog nok endda må begrænses til et enkelt ikke helt overbevisende tilfælde, men derudover vil man alligevel kunne påvise, at Heise's musik understreger en lang række enkeltheder (punktillustrationer?), situationer m.v., som – med tekstens hjælp – nærmer sig tonemaleriske effekter. Og det er flere gange lykkedes overbevisende indenfor den varierede strofeform (se nedenfor under de enkelte sange og i note 38).

Hvad angår *tonearter* hos Heise kan der næppe tales om en bestemt tonearts karakteristik. Men vi har nogle udtalelser fra ham: »...naar man føler en ret inderlig, dyb sjælelig Glæde, er man maaskee meest stemt til at

synges i Moll – saaledes som Schumann i sin *Frauenliebe und Leben* ... saa vidunderlig deilig lader Quinden udtrykke sin Glæde over at Manden elsker hende i C-moll ...«<sup>26</sup>. Og videre om samme sang: »Musikken er her i C-moll og urolig, næsten smertelig, men saa forunderlig deilig i Harmonie med Texten«<sup>27</sup>. Og om en kvintet, han er ved at skrive, siger han: »en lystig Fdur«<sup>28</sup> og »den er meget lys og munter, i Fdur. Jeg har egentlig skrevet den paa Trods: Før Juul hørte jeg nemlig en Quintet af Brahms her i f-moll, saa forskruet melankolsk – uh!, saa jeg fik Lyst til at gjøre en anden i en rigtig Dur – eccolo«<sup>29</sup>. Et andet sted siger han: »en selvmorderisk Kvintet af Brahms, hvis sygelige Nattedunster irriterede mig, saa jeg strax gik hjem og begyndte en i Fdur paa Trods«<sup>30</sup>.

Et forsøg på at anvende disse udtalelser på Dyveke-sangene vil ikke give ret meget – udover på den af Heise i nr. VI anvendte f-mol, der – ironisk nok – må siges at nærme sig det »selvmorderiske«! En almindelig tendens i romantikken til at give de stærkeste udtryk, uanset arten, til de mest fortegnsrige tonearter kan også ses i mange af Heise's sange. Når e-mol er valgt til nr. IV, er det så for at kunne udtrykke Dyvekes betagelse af kongen i h-dur, der jo må blive fjern og kontrasterende? Og es-dur + b-dur i den første sang refererer måske til det idylliske, der så ganske vist har en lidt trist undertone i teksten i første strofe. Det idylliske (pastorale?) er vel også tilsigtet med f-dur i stedet med dukkerne i nr. II? Der er jo en århundred-gammel tradition for at bruge f-dur i sådanne tilfælde. D-dur i nr. III er vel naturlig til miljøet. Og er a-mol valgt til nr. II for at kunne give fanfarerne i den enkle c-dur? Det tragiske og lidenskabelige i g-mol i nr. V forstærkes i retning af den bitreste nød og ensomhed i nr. VI (se ovenfor). I sang nr. VII veksler Heise forståeligt mellem dur og mol, men han slutter i dur! Et (forfængeligt?) håb? Eller skal efterspillet med en stærkt virkende S<sup>o</sup> og D<sup>b9</sup> trods den forudgående dur pege mod hendes tragiske endeligt?

### Bemærkninger til de enkelte sange

#### I

Drachmann deler sangen i tre strofer med strofe 2 af halv længde som Kontrast. Heise komponerer strofe 1 og 3 hver som een stor strofe, således at strofe 3 bliver en variant af strofe 1 og anden halvdel i begge strofer en variant af første halvdel. Formen kan skrives således:

$$A - A^* - B - A^1 - A^{1*}$$

Der er altså tale om en varieret strofeform. En afgørende forskel mellem strofe 1 og 3 er, at strofe 3 skrives i 2/4 mod første strofes 3/4. Hænger det sammen med tekstens mange anapæster i strofe 3? I A\* består variationen først i treklangsbrydning mod akkorder i A og en stærkere klanglig udbygning af »De kaldte ved dåben mig, due«, idet klaveret fordobler sangstem-

mens toner. Herved, og især ved den opadgående brudte treklang i takt 36, skabes en større spænding. Kunne man måske tale om håbet om en større åbning udadtil? De indledende takter såvel i A (forspil) som i A\* fremtræder som orgelpunkt, hvilket er et udtryk for det statiske i situationen. Teksten er kun reflekterende og uden handling. Den sidste sætning både i A og A\* (»hvem der ...« og »hun flyver ...«) indeholder en tekstgentagelse af hele linien samt yderligere en gentagelse af henholdsvis »som fuglen« og »ja helst« (»ja« er Heise's tilføjelse). Gentagelsen i A synes at være bedst motiveret, mens den i A\* vel lige så stærkt repræsenterer den strofiske afhængighed. Heise gentager ikke »flyver helst«, fordi »ja helst« er en stærkere og mere relevant – og »personlig«? – understregning. Ved tekstgentagelserne opnår Heise, at denne sidste linie som de øvrige bliver på fire slag både i A og i A\*. I linien »Kom, lille spejl ...« i A\* fastholdes ligeledes fire-takt-perioden, men her ved hjælp af den supplerende pause i takt 33. Det er værd at lægge mærke til, at den flyvende fugl illustreres både i sangstemmen og i klaverets op- og nedsving, med dominans i klaverstemmen. Se iøvrigt ovenfor under *ændringer* (side 66). Ved udvidelsen bliver fuglens flugt skildret endnu stærkere.

Både A og A\* omfatter 24 takter (A desuden fire takters forspil). Mellem takt 17 og 28 og mellem 41 og 52 kan man dele klaversatsen i  $3 \times 4$  takter (eller  $2 + 2 + 2 + 2 + 4$ ) og sangstemmen i  $2 \times 4$  takter, forskudt to takter og med drejning til c-mol og b-dur og tilsidst en halvslutning. Denne forskydning giver en egen tæthed og kontinuitet i fuglens flugt (sang?). Varianten A\* synes mere at være en musikalsk variant end at være fremkaldt af dramatiske grunde. Fra Drachmann's side er der måske nok lagt an på en vis kontrast mellem de to dele, hvis ikke man snarere burde tale om en videre udvikling af temaet med fuglens frihed som »omkvæd«.

Har Heise's tanke mon oprindeligt været den, at sangstemmen skulle slutte med tonen b<sup>1</sup> i takt 25–26, mens klaveret, samtidig med modulationen tilbage til es-dur, endnu engang, og nu alene, illustrerer fuglens flugt? Der er ikke noget udkast til et sådant forløb i 48ff., men dette sted er »stiltiende« indrettet efter ændringen i 24ff. Takterne 25–28 som klaversolo har jo en vis berettigelse, al den stund klaveret mere umiddelbart kan illustrere fuglens flugt. Og med en sådan formning ville vekselvirkningen mellem sangstemme og klaver være iøjnefaldende:  $2 + 2 + 2 + 4 (= 2 + 2)$  takter til henholdsvis sangstemme og klaver, med overvægt til klaveret. Den endelige version lader så at sige teksten kommentere den samtidigt klingende musik.

Den korte strofe i sangens midte er den egentlige kontrast i nr. I, og således har Heise også komponeret. Det rytmiske motiv hos Heise skal symbolisere klokkeslagene. Man kan nok undre sig lidt over, at Heise har ladet denne monotone og dystre »klokkeklang« brede sig også ud over de to sidste linier,

men når bjergene spærrer, så må tiden jo gå med bl.a. at gå til ottesang! At dette ord er væsentligt, kan man se af gentagelsen, nu på den tunge, faldende melodi fra takt 3–4, omend let varieret. Det samme gælder ordet »lang«. Derved forlænges begge linier med fire takter. Til sidst kommer så den musikalske illustration af ordet »isengrån« ved hjælp af den sænkede kvint i 9-akkorden og en forlængelse igen på fire takter. Og indespærretheden munder, med Heise's musik, tilsyneladende ud i den fuldstændige tomhed og håbløshed. De tekstillustrationer, som Heise anvender her, er fordelt mellem sangstemme og klaver, og de falder netop på de ord, de illustrerer.

Som endnu en kontrast følger nu slutstrofen med sin altbesejrende naturstemning og Dyveke's fremtidssyner, der er helt uden skygger. De fire takters indledning er en variant af det indledende forspil, men med langt større bevægelse og intensitet. Karakteristisk er sekstspringet op i takt 12 og 36 (se også 10f.) som modsætning til melodiføringen i takt 12 og 36. Det næste, altså anden halvdel af  $A^1$  og  $A^{1*}$ , er friere, vel motiveret af hele stemningen. Kun det tonale sigte er det samme som i  $A$  og  $A^*$ . Drachmann lader igen sidste linie i de to halvvers blive en art omkvæd, idet begge linier taler om gøgen. Første gang illustrerer klaveret, hvordan *hjertet* slår som en gøg (takt 95), endda med forslag, anden gang kan man virkelig høre den nedadgående store terts mellem de sidste toner i sangstemmen, mens der ikke er nogen illustration af gøgens kuk første gang (takt 107–108). Tekstgentagelsen her i sidste del af  $A^{1*}$  er en parallel til  $A$  og  $A^*$ . Det er her, altså  $A^{1*}$ , gøgen, der repræsenterer naturen og den fri tilværelse<sup>31</sup>. Det gentagne »Vær hilset« skal vel tjene til også en mere rolig harmonisk tilbagevenden til es-dur. Af samme grund får derved takt 107 kun et fjerdedelsslag! Formalt set betyder disse ting en ret kraftig udvidelse på 8+1 takter i  $A^1$  til 13+1 takter i  $A^{1*}$ . Medvirkende til udvidelsen er også illustrationen på ordet »liv« – hvor man egentlig kunne have ventet en understregning af ordet »lang«! Dette ord bliver gentaget, men det er af metriske grunde. Er det derfor, Heise har flyttet illustrationen? Der er orgelpunkt på de samme steder som i  $A$  og  $A^*$ , og man kan måske også her i  $A^*$  og  $A^{1*}$  søge den samme motivering: det reflekterende – kunne man sige det »vegeterende«? – der så i det følgende afløses af bevægelse og liv. Det tekstillustrerende er således tydeligt, men det er ikke altid uafhængigt af metrik og musikalsk variation.

## II

Drachmann har tre strofer med næsten tekstlig identitet mellem første og tredje. Dog med den forskel, at vers 1 repræsenterer ønsket om og længslen efter den fornemme og ubekymrede verden, mens vers 3 i tanken søger denne verden virkeliggjort – for dog til slut at ende som Askepots (foreløbige) virkelighed. Vers 2 er barnedrømmen og forsøget på at skabe en naturlig

forbindelse mellem denne drøm og virkeligheden. Men enten må man være barn mellem dukker igen eller også virkelig være mellem fruer og mænd. Formen hos Drachmann kan noteres således:

A – B – A

Hos Heise bliver det til

A – B – A<sup>1</sup> – A\* (med for-, mellem- og efterspil)

Heise deler klart vers 2 i to dele, med anden del tematisk bundet til A. De sidste fem takter i sangen danner så den særprægede afslutning.

I forspillet søger Heise at fremkalde den ved hove herskende atmosfære, symboliseret ved harpen (arpeggio) og den fornemme dans (menuetten?). Motivet i takt 1 sekvenseres i takt 2, kommer frit i overstemmen i takt 3 og igen retvendt i takt 4 i venstre hånd og i omvendning i overstemmen. Og sangstemmen benytter så dette motiv først som gentagelse og derefter frit. Stemningsmæssigt suppleres dette med (trompet)fanfaren i takt 10-12. Men denne rytme ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ behersker allerede sangstemmen fra begyndelsen. Fantasiens triumf nås i takt 13-14 såvel melodisk i sangstemmen som med den pompøse helt afsluttende kadence i klaveret. De dæmpede – advarende? – »trompetstød« i takt 14 markerer den nu indtrædende besindelse over den rette virkelighed. I klaveret optræder klaverets overstemme fra takt 1 m. fl. steder, men i afdæmpet form, og den imiteres frit i sangstemmen. På taktslag 1 i takt 16 indtræder så »rit«. (Heise's egen placering), og tabet af den skønne drøm beskriver Heise harmonisk med en skuffende kadence, en f-dur, der dog harmonisk set ikke er så langt borte, idet akkorden med tilføjet septim er enharmonisk med den ufuldstændige, altererede noneakkord i e-mol, der så igen er dominant til a-mol. Denne dominantakkord er også kvintaltereret, og på den hører man i dramatisk hurtigt tempo (Heise's egen tempoangivelse) en »skuffende« version af trompetfanfaren. Frit i tempo kommer nu det fortvivlede skrig på »et stensat slot« med melodisk toptone på a<sup>2</sup> og en med forslag udsmykket og med fermat fastholdt forslagstone c<sup>2</sup> på D<sup>7</sup> i a-mol. Efterspillet (mellem-?) genoptager forspillet, oprindeligt i takt 21 med rytmen ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯, men ændret til de mere bevægede 16.-deles faldende og afspændende melodigang (se ovenfor under *ændringer* side 66). Herved forsvinder ganske vist den rytmiske imitation af triolen, som Heise ellers ville have opnået i takt 22–23.

Afsnit B i f-dur (idyl?) er et orgelpunkt. Når f i venstre hånd gentages, så er det af klavertekniske grunde. Den forstyrrelse, det rent dramatisk kunne bringe at gentage tonen, opvejes af, at gentagelsen hver gang sker samtidig med ny periode på to takter. Ligger der et spilleteknisk hensyn bag, når Heise i afsnittets 8. takt lader bastonen pausere? Situationen i afsnittet er statisk, uden handling eller bevægelse af nogen art, ja, det hele sker endda med lukkede øjne! Formen er ganske enkel:

$$\begin{array}{c} a - a^1 - a^2 - a^{1*} - a \\ 2 + 2 + 2 + 2 + 2 \end{array}$$

og det harmoniske består af tonika- og dominantklange. Det melodiske er begrænset til trinvis bevægelse eller treklangsbrydning.

A<sup>1</sup>-delen har kun fire tekstlinier og er således en afkortet gentagelse af A. De harmoniske ingredienser er de samme. Trompetfanfarens rytme viser sig allerede i sangstemmen i takt 34, i klaverets venstre hånd i takt 35 og i 37 endda i c-dur, og den kan endnu høres i overstemmen i takt 38, men her tempomæssigt afsvækket. Basgangen i denne takt er den samme som i takt 15, men overstemmen synes at skulle vise en stærkere fastholden ved drømmen. Det imitatoriske mellem takt 38 og 39 er dermed reduceret til et par noder i begyndelsen. Det følgende svarer harmonisk nøje til vers 1, men klangligt forstærkes den forvrængede fanfare i takt 40 ved sin gentagelse en oktav højere. I takt 42 består det varierede i en tempomæssig videreførelse af det foregående, altså uden »rit. à piacere«. Fermaten er bibeholdt, hvilket afstedkommer en stærk betoning af den ubetonede stavelse i »fruer« (sjældent hos Heise)<sup>32</sup>.

A\* varierer fra A nodemæssigt kun i takt 56–57 (denne sidste takt = takt 38) og i de sidste fem takter, men Heise har ingen tempoangivelser, og det harmoniske har samme klanglige intensitet som i vers 2, og sluttonen er kortere end i de andre vers. Er denne »mangel« på nuancer tilsigtet fra Heise's side? Eller er det netop for at skabe kontrast til den stærkere udarbejdede tragiske slutning? Her (takt 61) indtræder det frie – man kunne næsten sige recitativiske – foredrag. Melodikken er nu kun treklangsbrydning på tonikaklangen. Det, der er tilbage, kan udtrykkes helt enkelt. Og der er jo heller ikke behov for en ny gentagelse af det »forjættende« mellem- (= for-) spil. Først i takt 63 kommer dominantakkorden, og det sker i klaveret, men nu med nonen som forslagsnode (»decresc«. og akcent er begge originale), et musikalsk udtryk for sukket og fortvivlelsen. Så følger sangstemmen uden klaver – det eneste sted i sangene, hvor sangstemmen sætter et nyt motiv ind uden ledsagelse – med den for alt håb blottede gentagelse af »kuns Askepot« og her også med en forslagsnode for (= forlængelse af?) tonikaklangen. Denne forslagsnode gentages så i klaveret med Heise's egne styrke- og tempoangivelser.

### III

De to tidligere nævnte udkast til denne sang i henholdsvis f-dur (tempo rettet fra »un poco lento« til »Andante leggiero«) og a-dur (uden tempoangivelse) er, som omtalt side 65, lige så forskellige fra hinanden som de er fra den endelige version. Hvis man tør antage, at Heise's usikkerhed mht den musikalske karakter er blevet afløst af en lige så stærk overbevisning om nu

at have fundet det rette, så tør man vel også gå videre og sige, at såvel toneart som den melodiske linie og hele det musikalske udtryk på stærk vis nu karakteriserer adelsmandens og prinsens miljø. Drachmann's tekst viser atter en tæt forbindelse i indhold og ordvalg i de to vers, med hver sin fornemme person, så Heise gør sikkert det rette, når han her – eneste gang i sangene – skriver begge vers under hinanden (således ikke i de trykte udgaver). Mellem de to vers står to linier, i hvilke der sker det for tingenes videre udvikling så afgørende personskifte: prinsens kansler (ud til højre), prinsen (ind fra venstre (omend endnu kun i fantasien))!

I første vers følger kanslerens øje Dyveke (og historien beretter, at han lader sit indtryk gå videre til kongen), og Dyveke må lyde, når han taler. Men mon dog ikke duen kunne bryde denne høgeham? Og han er endda »en gejstlig mand«, som det hed oprindeligt; hvilken triumf det ville være! Hun har endnu ikke set prinsen, men det afgørende må være, om også hans røst kan få hende til at lyde. Men værd at bemærke er måske, at hun ikke udtaler noget ønske om at kunne lægge den prinselige høg for sine fødder, men tværtimod lader sig helt betage af »den kongelige mand«, som han hedder i næste sang.

Heise benytter altså i denne sang strofeformen, modsat de øvrige sange, hvor det varierede spiller en større eller mindre rolle og således i et vist omfang kan »dramatisere« teksten. I strofeformen må grundstemningen anslås, og Heise har da valgt her dels at understrege de to fornemme mænds pompøse fremtræden, dels at give udtryk for den tilstand af uro og spænding, som Dyveke befinder sig i og som vel er at læse i de brudte klange. Tempoangivelsen er sigende. I takt 15 synes musikken primært at være dikteret af første vers. De enkle, koralagtige akkorder skal symbolisere det højtidelige og værdige både kirkeligt og verdsligt. Og med de hastigt afbrudte og synkoperede akkorder i de næste takter understreges yderligere Dyveke's uro, nu i retning af muligheden for at kunne besejre denne verden. Selvom akkorderne i takt 15–16 vel er dikteret af første vers, så *kan* der være en vis relevans også til andet vers, hvor der er tale om det enkle og primitive, men både disse akkorder og de to næste takter viser vel, at valget af det strofiske sætter grænser for komponisten.

Så følger scenen med personskifte fra kansler til prins. Det er først nu, Dyveke bliver bekendt med, hvem det er, der repræsenterer denne nye verden, selvom hun stadig endnu ikke har *set* prinsen, og derfor er det også først nu, Heise rent harmonisk følger situationen op. Han gør det ved at spille unisont d<sup>1</sup> i takt 23 og med dette middel ændre grundtonen i d-dur til at være terts i b-dur-klangen, altså en mediantvirkning. Men mere afgørende er det, at akkorden er identisk med den i den dobbelt skuffende kadence, og forstået på den måde fornemmer man næsten rent fysisk det fremmede

(og fornemme) plan, vi pludselig befinder os på. Kundgørelsen af at det er prinsens *kansler* sker dog ved en lige så uformidlet tilbagevenden til d-dur-klangen. Det samme harmoniske og dramatiske forløb gentages nu, men forlænget, nu da talen er om *prinsen*: klangen på b fastholdes, således at den både dramatisk og modulatorisk fuldender personsiftet. Gennem enharmonisk omtydning, fra  $B^7$  til  $D\flat^9$ , leder den på tætteste funktionelle vis tilbage til d-dur.

Er de to sidste takter – klaverets gentagelse af sangstemmens slutfrase – et formalt hensyn (taktantal?) eller er det for at kunne bringe satsen til ro? eller er gentagelsen dramatisk begrundet: han lader klaveret endnu engang udtrykke hendes ringhed?

#### IV

Drachmann's tekst er en klar A + B + A\*-form. B-afsnittet er her af stort omfang og skildrer Dyveke's betagelse og underkastelse nu, da hun omsider konfronteres med »den kongelige mand«, som prinsen kaldes. Første strofe er et voldsomt natursceneri, der vel er både den dystre norske natur og tillige et udtryk for Dyveke's oprørthed (stærk indre uro?) umiddelbart før mødet med prinsen. Musikalsk udtrykkes det bl.a. ved tremoloet i klaveret. 3. strofe er også stormfuld, men her er det festen, der sætter Dyveke's sind i bevægelse – eller snarere sætter hende i forlegenhed, for hun forestiller sig jo, at hun det ene øjeblik holder sig forskræmt tilbage – hun er jo den jævne pige fra boden – for i næste øjeblik at danse og gerne danse afsted. De to sætninger »Jeg så ham ...« efter første strofe og »og dansed dog ...« efter sidste strofe har Drachmann selv rent typografisk (som i andre tilfælde) isoleret fra det øvrige, formodentlig for derved at markere afgørende faser i handlingsforløbet.

Heise har først en klar tredeling A + B + A\* og derefter som slutning en gentagelse fra B's begyndelse. De to af Drachmann »isolerede« sætninger har Heise på markant vis fremhævet som musikalske højdepunkter i A-afsnittene. Og han har yderligere nærmet dem til hinanden ved at overføre også den pompøse treklangsmelodik fra »den kongelige mand« til »afsted, afsted«. Det sidste foregår jo også i det kongelige miljø.

Og disse to afsnit, A og A\*, er bestemt af en symfonisk anvendelse af e-mol-temaet. Det forekommer i varierede former i de fire første takter og dernæst i takt 8–9, og det markerer derved i A en ubrudt skildring af det stormfulde vejr – og altså også af Dyveke's sindsstemning. I A\*-afsnittet standser Heise op efter »...stående ræd« og lader *klaveret* gentage dette motiv med en stærkere harmonisk spænding, først  $D\flat$  og derefter  $D\flat^9$ , for ligesom at forlænge og yderligere understrege Dyveke's angst (se mht klaverets rolle også »Askepot« og »Hvad kunne vi ham byde«).



Man kan mht det motiviske måske bedre tale om en art imitation mellem klaver og sangstemme i henholdsvis takt 1-2 og takt 3-4 – og tilsvarende i A\*. I A fastholdes e-mols fortegn, idet h-dur-akkorden som dominantklang i e-mol nu omtydes til tonikaklang i h-dur, mens i A\* Heise må skifte til e-durs fortegn. Begrundelsen må være, at festen og dansen jo må foregå i dur, og e-dur er den stærkeste kontrast, men tillige også den tonalt mest logiske! Heise gentager både i A og A\* ordet »vildt«, så det må synges tre gange (er det sat *foran* eller *efter* Drachmann's to?). Denne gentagelse er en nødvendighed, set med musikalske øjne, men samtidig falder ordet »vildt« de to gange på *betonet* tid, og det giver et stærkere dramatisk udtryk.

B-afsnittet hører til det mest udtryksfulde i Heise's musik overhovedet. Selv har han kun anført *tempo*-betegnelsen »lento assai« og intet om det musikalske udtryk. Tonearten h-dur, der kun forekommer her i Dyveke-sangene, rykker situationen helt bort fra alle andre begivenheder og over i et helt andet plan. Klaverets opgave er først og fremmest at indlede med et iøvrigt selvstændigt motiv på et orgelpunkt (cf. andre situationer med denne effekt), men dets funktion er dernæst i det store og hele – meget iøjnefaldende – reduceret til akkompagnerende akkorder på taktslagene 1, 2, 4 og 5, men i harmonisk henseende med DD-effekter på afgørende steder (se takt 31 og 38, i denne sidste indledende en akkordflade i °Sp på flere takter<sup>33</sup>). (I takt 46 har Heise i sit manuskript DØ<sup>h9</sup>, mens originaludgaven har DØ<sup>9</sup>. I udgaven for dybere stemme og i Sang-Album er nonen sænket som i manuskriptet). Men enkelte steder indskyder klaveret forudhold og forslag, der ligesom fastholder stemningen og gør den mere intens, stærkere oplevet (se takt 26, 37, 50 og slutningen), samt enkelte kromatiske gennemgange. Se også sangstemmen i takt 33 og 45. Det rytmiske forløb med akkorder på ovennævnte taktslag giver afsnittet et ostinat præg, der i lige så høj grad som orgelpunkterne bidrager til at understrege det statiske. Og fra Dyveke's side er der tale om en beskuen og en betagelse, altså en passiv tilstand.

I takt 51-52 gentager Heise ordene »nu veed jeg«. Dramatisk set er gentagelsen, den eneste i afsnittet, helt forståelig. Og Heise opnår derved en musikalsk periode på fire takter + en takt (den forlængede sluttone). Den rytmiske udformning hos Heise følger nøje det mønster, der ses hele afsnittet igennem, men Drachmann's metrum i denne linie består af fire jamber delt op i to + to i overensstemmelse med sætningens sprog og indhold. Ved Heise's indgreb bliver ordet »først« en ubetonet stavelse = en optakt, mens det jo tekstligt må være – og er! – en betonet stavelse. Heise har gjort det vanskeligt for den syngende at forlige den musikalske rytme med tekststrytmen. Og man kan da også høre udførelser, der lader det musikalske være det primære. Det er uheldigt – selvom man kan henvise til komponisten! Men vejrtrækningen før ordet »først« kan udelades!

Som afslutning på sangen gentager Heise teksten »Hans øje... derved«, de

mest personlige sætninger i Drachmann's skildring af mødet mellem Dyveke og »den kongelige mand«. Tonearten er naturligt nok e-dur, der virker afdæmpende i forhold til h-dur i første afsnit. Mens klaveret spiller sangstemmens melodi til teksten fra B-afsnittet, »reciterer« sangstemmen på en trinvis *nedad*-gående bevægelse. De gentagne noder i klaveret i takt 76–78 kan overraske lidt – og forstyrre lidt? – men skal vel forstås som idiomatisk begrundet? Et lille fingerpeg i retning af det rigtige i denne fornemmelse kan ses i takt 77, hvor Heise oprindeligt havde bue mellem de to noder i overstemmen på taktslagene 1 og 4! Man bemærke iøvrigt, at der i takt 79 ikke er forudhold, altså ingen spænding. Den sidste sætning kommer i sangstemmen. Hun forlader den passive refleksion og tænker sig den af refleksionen naturligt følgende handling. Det er stadig musikken fra afsnit B. Den vekseldominante drejning er bibeholdt. De tre sidste takter er igen et orgelpunkt, hvor i næstsidste takt S° atter sættes ind sammen med ledetonen. Herved opnås den mest funktionelle forbindelse mellem de to sidste akkorder, der så tillige, efter at sangstemmen har sluttet af på den svævende kvint, lader det hele falde til ro, dog stadig med klar markering af taktslagene 1 og 2 endnu i sidste takt, således at det rytmiske ostinato fastholdes til slutningen.

## V

Var sang nr. III næsten rent strofisk hos Heise, så er nr. V sammen med nr. VI typisk strofisk varieret. Igen har Drachmann – i nr. V – isoleret to linier som afslutning på versene. I vers 1 og 3 veksler det metriske mellem trochæ/daktyl og jambe/anapæst, i vers 2 mest jambe/anapæst. Og også her er disse linier afgørende i handlingsforløbet – eller måske snarere i skildringen af forholdet mellem kongen – nu er prinsen blevet konge, og vi befinder os »Paa Sælland« – og Dyveke. Og Heise følger denne opstilling.


Formalt må sangen betegnes med A + A\* + A\*\*. Selvom der tekstligt er en vis korrespondance mellem vers 1 og 3, så er der alligevel en klar forskel i Heise's karakteristiske af handlingsforløbet. Men det er ligeså klart, at Heise i særlig grad, trods bundethed til det strofiske, har formået at variere strofen, således at vers 2 får sit eget præg. Hvad klaveret angår, spiller det også tematisk en afgørende rolle.

Sangen er på 44 takter. Hvert vers omfatter 12 takter + 2 takters forspil henholdsvis mellemspil (= forspil), hvortil kommer 2 takters afslutning med g-mol-akkorden. Den taktmæssige opdeling ser da således ud:

$$\overbrace{2 + 8(= 4 \times 2) + 2 + 2} + \overbrace{2 + 8(= 4 \times 2) + 2 + 2} + \overbrace{2 + 8(= 4 \times 2) + 2 + 2} + 2$$

I venstre hånd i forspillet (gentaget i mellemspil) præsenteres det for kompositionen helt dominerende motiv. Det er det, første linie (takt 3–4 og parallell) i alle vers synges på (første linie = den musikalske sammenhæng = Heise's musikalske form). NB dog optakten (se nedenfor). Melodiforløbet i 2. linie (takt 5-6) er en sekvenserende variant af dette motiv. Og takt 7-8 er en varieret sekvensering af motivets første halvdel + gentagelse af dette, og endelig er takt 9 en friere gengivelse. Karakteristisk for motivet er treklangsmelodikken og den konsekvent faldende bevægelse. De isolerede sætninger har eget motiv i første sætning, men nærmer sig hovedmotivets struktur i anden sætning. I melodisk henseende er vers 1 og 3 identiske, og vers 2 afviger kun med enkelte indskudte toner, hvilket har sin årsag i Drachmann's metrum.

### 1. linie (efter Heise):

I 1. og 3. vers er der tekstligt ingen optakt, men Heise fastholder forspillet melodi i vers 1 ved at lade klaveret spille optakten. I vers 3 findes den hverken i sangstemmen eller i klaveret. Årsagen er, at den gentagne liggetone, der skal give udtryk for den monotone vågen, ikke kan brydes af noget melodisk element. I venstre hånd i klaveret er det motiviske da også stivnet i en ostinat rytmisk figur. Parallelt hermed skal i vers 1 orgelpunktet i de næste to takter symbolisere hendes passive tilstand. Dette orgelpunkt (er i 3. vers) er udformet med en næsten symfonisk anvendelse af sangens hovedmotiv. I vers 2 har satsen recitativisk karakter, hvilket sammen med akcenterne i takt 18 og 20 understreger det dramatiske forløb. I vers 3 bemærker man *cresc.*-tegnet  på overgangen til takt 33 (ikke anført i de trykte udgaver) og forudholdene i takt 33.

### 2. linie:

I vers 2 synges optakten, i første vers *spilles* den af venstre hånd, og i vers 3 findes ingen optakt – af samme grund som anført under 1. linie. I vers 3 giver forudholdene i højre hånd i klaveret sammen med det forudgående *cresc.* og oktavfordoblingen i venstre hånd en egen intensitet i denne sætning.

### 3. linie:

Tekstligt er der ingen optakt i nogen af versene, men den findes alle tre steder i klaveret: i vers 1 i venstre hånd, dog ikke melodisk direkte sammenhængende, men med samme nodeværdier en terts under, i vers 2 i højre hånd, omfattende hele fem toner, med sangstemmens indsats på femte tone sammen med klaveret, og i vers 3 i klaverets højre hånd igen, denne gang tre toner med sangstemmens indsats sammen med tredje tone. I alle tre

tilfælde trækker klaveret sig straks tilbage.

Den sidste del af Heise's 3. linie er musikalsk set ens i alle tre vers (dog står der i klaveret overraskende g som anden halvnode i takt 23!).

Klaveret er således i melodisk-formal henseende en afgørende supplerende faktor. Eneste undtagelse er den »manglende« optakt til takt 31. Dets øvrige funktion (bortset fra forspil og mellem spil med den melodiske bas (se nedenfor)) består i underdelinger med akkordomlægninger, når sangstemmen synger, dog akkorder med grundslagsværdi på de isolerede sætninger. Og det skal også nævnes, at disse omlægninger så at sige alle, også i forspillet, viser en *nedadgående* bevægelse.

Ved siden af dette har klaveret sin selvstændige instrumentale betydning i forspil, mellem spil og efterspil. Forspillet tjener i varieret form som mellem spil mellem stroferne: før 2. strofe med et dramatisk melodisk opsving – eneste *opadgående* linie i overstemmen – og før 3. strofe de samme akkorden og deres spændinger, men disse toner nu placeret midt i klangen, således at overstemmen som »afbrudt liggetone« kan forberede det kommende  $d^2$  i 31–32. Mellemspillene før de isolerede sætninger er ganske ens, med hovedmotiv i venstre hånd og, modsat forspil og strofemellemspil, i højre hånd kun tonen *d*, der som »afbrudt liggetone« fastholder den frygiske grundtone og dens omvurdering til spændingstonen (= dominanttonen) i g-mol. Den herved fastholdte spænding i venstre hånd forstærkes yderligere derved, at hovedmotivet i højre hånd ikke som alle andre steder falder til ro på tonika, men har *a* (igen), der så videregiver sin spænding til grundtonen i g-mols dominantakkord, dog stadig unisont. Endelig kommer efter alle tre mellem spil, altså umiddelbart før de to slutsætninger, en pause med fermat, der så efter en klangreduktion til det mindst mulige (= een tone) med sin ubestemte forlængelse af tiden skaber den højeste spænding. De sidste  $2\frac{1}{2}$  takter fungerer som efterspil, og baslinien er endnu et eksempel på hovedmotivets anvendelse, men nu i et afkortet melodisk forløb med tonerne fra motivets taktslag 4, 2 og 4 og sluttonen, altså en brudt g-mol-treklang og alle toner per augmentationem og ligeledes med kun en g-mol-akkord i højre hånd, altså med udeladelse af dominantakkorden, så afslutningen på sangen bliver helt blottet for harmonisk spænding.

De tre gange isolerede sætninger er, som nævnt, nodemæssigt ens mht melodik og klaversats. Man lægge mærke til såvel forudhold som forslag. Den første akkord er en *T*, en stærk musikalsk effekt efter den forudgående dominantspænding og tillige afslørende en lige så stærk mangel på sjælelig balance. Og indholdet af de  $3 \times 2$  sætninger synes at retfærdiggøre den samme akkordmæssige indgang. Men det forskellige dramatiske forløb i disse sætninger har Heise angivet meget klart:

vers 1: der er anført »rall.« i begyndelsen af takt 14, en fermat på taktslag

2 og »a tempo« over taktslag 3.

vers 2: rovfuglens hug sker uden »rall.«

vers 3: der er angivet »molto rall.« i takt 42, men ingen fermat. Og »molto rall.« gælder også efterspillet.

Endnu må omtales det *harmoniske* i overgangen mellem 2. og 3. linie (Heise's linier): teksten vil alle tre gange motivere en særlig musikalsk behandling af stedet. Vers 1 og 3 er identiske, vers 2 med et helt særegent træk på dette sted. Heise gør det på den måde, at han i takt 6 (og tilsvarende takter) indfører en (D) ved hjælp af en kromatisk ændring. Efter denne akkord følger dens tonika (As-dur), der i takt 7 (og tilsvarende steder) afslører sig som S<sup>n</sup> i g-mol. Den sidste tone i klaverets overstemme i takt 20 og 34 viser, at det *ikke* er as-dur, der søges. En sådan akkord, S<sup>n</sup>, vil altid være stærkt udtryksladet, og man kunne måske synes, at den er mindre påkrævet i vers 2. Men i dette vers ses til gengæld sangens mest dramatiske situation i den med akcent og fz udstyrede akkord på taktslag 3's underdeling. Det er Heise's egne tegn, som illustrerer duens fysiske sammenstød med muren. En forudelse af dette kan ses i akkorden i takt 18, rytmisk placeret på samme sted, men kun med akcent (som iøvrigt ikke er med i de trykte udgaver).

Om det musikalske forløb som helhed kan man sige, at satsens motiv i forspillet genfindes under en eller anden form i hele sangen, måske bortset fra de to isolerede sætninger, der slutter hvert vers. Der er altså tale om en ostinato-teknik, der, samtidig med at Heise formalt er bundet til en strofeform og tematisk til en to-takts periode, alligevel er i stand til at skabe et stærkt og nuancerigt dramatisk udtryk for handlingen.

## VI

Drachmann's tekst omfatter to 8-liniede strofer, hvor sidste linie i anden strofe er isoleret fra det foregående. Og Heise følger også her Drachmann's opstilling.

Indholdet i de to strofer er beslægtet, men det dramatiske forløb får dog først sin kulmination i anden strofes sidste sætning. Det metriske veksler mellem jambe/anapæst (næsten alle linier) og trochæ/daktyl. Iøvrigt danner de to vers et meget »uroeligt« metrisk mønster, der stiller store krav til komponisten, når han har valgt en strofisk form.

Den musikalske form er en varieret strofeform: A + A\* + slutning (5 takter). Første vers med forspil omfatter 19 takter, andet vers 20 takter, hvoraf de sidste fem dækker den sidste dramatiske sætning. Tonearten er f-mol (se side 76), taktarten 6/4, dog i takt 2, helt usædvanligt hos Heise, reelt men ikke noteret 3/2, heri ingen forskel fra den oprindelige version<sup>34</sup>. Slut-takterne står i 4/4.

Ifølge nodebilledet (= den musikalske sammenhæng) deler Heise verset i begge strofer i 5 linier:

1. Det stiger .....fjældet
2. Det er .....o nej
3. Jeg er fældet .....liv
4. kunde dø .....kniv
5. hvor er .....kende  
(tilsvarende i vers 2)

For begge strofer gælder: 2. del af 1. linie er en sekvensering af 1. del, 2. del af 2. linie er en gentagelse af 1. del, 2. del af 3. linie er en art sekvensering af 1. del, sekvensering i 4. linie, mens slægtskabet mellem de to halvdele i 5. linie er begrænset til de to sidste noder i hver halvdel. Til gengæld er denne linies første halvdel næsten identisk med 1. linies 1. halvdel. Delvis undtaget fra dette er sangens sidste linie (se senere). En afgørende forskel i det melodiske i de to vers er den høje tone,  $g^3$ , i takt 6 i 1. vers (»fjældet«) og den lavere tone,  $des^2$ , i takt 24 i 2. vers (»øjenlåge«), et tydeligt eksempel på, hvordan det dramatiske kan gøre sig gældende i en varieret strofeform. Et andet eksempel på tekstdramatisering er både sangstemme og klaversats i begyndelsen af versene. Mens i 1. vers »det stiger« illustreres med stigende melodilinie i både sangstemme og i begge hænder i klaveret, så »ser« man snogene i klaverbassen i vers 2. Da sådanne dyr holder sig til jorden, sker det også ved hjælp af et orgelpunkt! Nødvendigheden af den *stigende* melodiske linie i sangstemmen i andet vers' begyndelse er måske ikke helt indlysende. Heller ikke klaverets fordobling af sangstemmens meloditoner. Men i hvert fald forslagseffekten bliver stærkere.

De to takters forspil – gentaget uændret før vers 2 – er af usædvanlig slagkraft: på et orgelpunkt sættes ind med forslagsnode  $as^1$  til kvinten i  $D^9$ , hvilket gentages i taktens anden halvdel. I takt 2 opløses nonen, men samme tone ( $as$ ) benyttes som forslagsnode igen, nu til  $D^7$  i f-mol. Dette nedadgående sekundskridt er et afgørende element i den melodiske linie hele sangen igennem. Ved overgangen til strofe 2 falder forspillet to første toner sammen med sangstemmens to sidste toner i vers 1, således at vers 1 i sangstemmen slutter på skalaens sekund, altså en stærk dissonans<sup>35</sup>. Forslagseffekten er iøvrigt fremtrædende i sangstemmen i takt 3, 4, 5, 15 og 16 og tilsvarende steder i strofe 2. Og et tilbageblik gennem sangene viser en lang række steder, hvor netop denne teknik er anvendt (evt. kan der være tale om forudhold).

Tilbage står at omtale den sidste sætning i sangen. Heise noterer som tempo »Adagio à piacere« i sangstemmen (der er ikke punktum efter Ada-

gio, som man kan se i de trykte udgaver), og i klaverstemmen er anført »Adagio«. Taktarten er 4/4. Enhver rytmisk profil er nu borte, idet den lidenskabelige 6/4-rytme har fortæret de sidste formulerede udbrud. Det melodiske er nu, i den bitreste nød, reduceret til en faldende treklangsbrudning, der sammen med kun støttende akkorder ( T, D $\bar{D}$ <sup>9</sup>, D (in unisono) og T) giver disse takter en recitativisk karakter. Bemærk<sup>3</sup> må endnu en gang anvendelsen af den dramatiske forslagsnode, tonen des<sup>2</sup> i takt 36. Symbolikken i melodilinen er klar: det høje, desperate skrig, forstærket af det af Heise selv anførte »vivo« lige forud, de store melodisk »usammenhængende« spring med den stærke dissonans i forslagsnoden som udtryk for den nedbrudte balance og psykiske lidelse og de sidste tre takter med D $\bar{D}$ <sup>9</sup> som harmonisk spændingseffekt, der opløses i unison dominantfunktion,<sup>3</sup> samtidig med at sangstemmen falder tungt ned på ordet »død«, ligesom berøvet enhver form for både melodisk, rytmisk og harmonisk vilje og liv. Men Heise lader alligevel sangen slutte på en fuld – »selvmorderisk«? – f-mol-klang. Skal de sidste tre takter forstås som en let varieret rytmisk gentagelse af de to første:  $\text{o}|\text{d}\cdot \downarrow$  efterfulgt af  $\text{o}|\text{d}\cdot \downarrow$  og derefter med nødvendighed afsluttet med f-mol-akkorden?

Denne sang afslutter, som omtalt, de fleste fremførelser af Dyveke-sangene. Og man kan hvad det dramatiske angår næppe forestille sig en mere egnet udgang. Og gælder det en skildring af det personlige og lidenskabelige forhold mellem Dyveke og prinsen/kongen, så er det nogenlunde forståeligt, at en komponist vil få vanskeligheder med Drachmann's sidste sang, nr. VII. Og man kan (igen) spørge, om Heise ikke med sin kompositoriske plan simpelthen *må* udelukke også den sidste sang (og denne udelukkelse sker altså af dramatiske grunde). Jo, på en vis måde. Men der er et forhold, der ligesom binder de to sidste sange (nr. VI og VII) sammen: i dem begge taler (kongens) Dyveke *til sig selv* og om sine omgivelser (cf. nr. I, II og delvis III). Kongen er *ikke* nærværende. Og er ikke en sætning som »ved ikke, hvor jeg tør træde« parallel med »ved ej, kan ej selv hende kende« i VI? Og ord som »snoge« i VI og »slinger« i VII synes at være hentet ud af samme situation. Ligeledes må det formodes, at begge sange taler om døden som afslutning på det hele. Men det sker unægteligt noget mere behersket – tør man sige næsten med ynde (?) – i nr. VII. Om sådanne »sammentræf« så på tilfredsstillende måde også musikdramatisk kan binde dem sammen, er måske ikke helt klart.

## VII

Er det således muligt at finde en situationsmæssig forbindelse mellem nr. VI og VII, så vil det være klart, at Heise, med det tonesprog, han hidtil har gjort brug af – og gjort det på enestående vis – 1) ikke kan gå videre ad den

vej og 2) vil få store kvaler med henblik på at skabe en musikalsk forbindelse mellem nr. VII og det foregående. Og det er jo dette sidste, han ikke kan slippe for, hvis han altså ikke vil udelade sangen. Og Drachmann må have haft en oprindelig og fast idé om, at »Dyvekes Viser« skulle sluttes på den måde, han har gjort. Der foreligger intet om, at Drachmann skulle være i tvivl om den sidste sangs berettigelse og nødvendighed.

Hvad Heise's musik til denne sidste sang angår, så synes den på forunderlig vis at være congenial med teksten, men netop derfor fornemmer man næsten endnu stærkere kontrasten til de foregående sange. Umiddelbart kan man kun tale om et antiklimaks. Og det kunne se ud, som om også Heise ligesom har savnet Drachmann's motivering for denne sangs samhörighed med de foregående sange. Men kan umiddelbart forstå, at Heise opfattede de seks sange som et organisk afsluttet hele. Hvis (når?) han har gjort forskellige udkast til denne sidste sang (endnu en gang: findes der udkast?), er det så i bestræbelserne på – trods alt – at finde en acceptabel løsning i forhold til de seks, eller er det, i erkendelse af det umulige heri, vanskeligheden ved at finde en musik, der følger Drachmann's tekst? Men det resultat, vi kender, synes i særlig grad at fortjene betegnelsen »vise«, ikke mindst takket være Heise's musik. Og hermed er da også sagt, at begrebet »vise« er opfattet som noget, der er enkelt, både hvad tekst og musik angår, og modsætningen mellem den sidste sang og de seks bliver derved ikke mindre. Drachmann har kaldt hele samlingen for »Dyvekes Viser«, og den rummelighed, der er i dette begreb fra Drachmann's side, må kunne overføres til musikken, således at også den sammenhæng, der findes i Drachmann's tekst, må kunne overføres til musikken. Men det forlanger nok en kraftig omstilling både fra komponistens side og fra tilhørerens. Det vanskelige i denne omstilling kan læses direkte ud af årstallet 1896 (se ovenfor) med dets *separate* tryk af den syvende sang. Man taler endnu idag om de seks Dyveke-sange! Og der findes ingen samlet udgave af dem alle syv! Men der findes dog to optagelser af samtlige sange<sup>36</sup>.

Er der en indre sammenhæng mellem nr. VI og VII, så viser de i den metriske fremtræden stor forskel: nr. VI med de mange (dramatiske) anapæster og nr. VII med de næsten helt gennemførte (mere rolige) daktyler og trochæer.

Det er daktylerne, der har fået Heise til at skrive sin musik i 6/4. Det musikalske forløb er atter her den varierede strofeform, men her med vekslen mellem dur og mol som et afgørende element.

Af umiddelbart dramatiske effekter findes kun to: i takt 45 er der en understregning af ordet »Fy« ved hjælp af den efterfølgende pause, og i takt 49–50 har ordet »vise« fået Heise til at anvende arpeggio-effekten. Er de brudte akkorder i 1. og 2. linie i sidste vers også motiveret af teksten? Og



gælder det samme hele vers 3, hvor Dyveke mere end noget andet sted viser sin kærlighed til »de dyre stene« og »de gyldne spanger«, der er blevet hende til del? Eller er det sådan, at vers 3 og 6 af rent musikalske grunde må bringe denne figurale variation?

Heise's egne angivelser er kun få, men afgørende, hvorfor det er uheldigt, at der i den trykte udgave mangler »piu vivo« ved vers 3. Det er her, tempoet sættes op. Han fastholder det i begyndelsen ansatte »andantino« i de to første vers. Men i vers 3, 4 og 5 bremses op i anden halvdel af verset for så i sidste vers at øge tempoet til »molto vivo al fine«. Først i efterspillet er anført »rall«. (I takt 39 er der en fejl i den trykte udgave: klaveret skal også i denne takt følge sangstemmen, så overstemmen skal på taktslag 4 hedde *cis*<sup>2</sup>).

Sangens hovedtoneart er d-dur, men Heise skriver vers 2 og 4 i d-mol, og det er næppe at betragte som »kun« musikalsk variation. Teksten i disse to vers giver jo klart udtryk for både hendes tvivl og hendes tragedie. Og vers 5 er i de to første linier i a-dur. Der er med dobbeltstreg en klar adskillelse mellem versene, vers 5 og 6 dog undtaget.

Drachmann's vers består af 4 × 3 fødder i samtlige vers. Heise former dette metrum med to takter til 1. linie, to takter til 2. linie, der i sangstemmen er en gentagelse af 1. linie (det gælder alle vers) og med pause mellem disse to linier, og tre takter til 3. + 4. linie, der altså er komponeret som en enkelt linie, og den er derfor uden pause. Kun i sidste vers er der pause mellem 3. og 4. linie, hvortil kommer den afgørende fermat. (Den ved fermaten angivne alternative node *fis*<sup>2</sup> i den trykte udgave er ikke original). Denne sammenkædning af 3. og 4. linie suppleres i vers 3, 4 og 5 med »poco rit«. eller »rit«. Tør man, også omfattende vers 1 og 2, slutte, at Heise her understreger Dyveke's især i disse, indholdsmæssigt sammenhængende, linier markerede personlige refleksioner over hendes spændte og uholdbare situation? Hertil kan føjes, at satsen i disse afsnit i vers 1–3 er formet som et orgelpunkt, i vers 4 og 5, hvor det synes at stramme til og kan forekomme mere personligt, med et stadig bredere akkordmæssigt, sekvenserende akkompagnement, mens så orgelpunktet kommer igen i sidste vers. Et andet udtryk for den gennem versene tiltagende spænding er, at forspillet på to takter gentages (NB dog første tone, der ikke er den samme som i forspil) mellem vers 1 og 2 og mellem 2 og 3, men herefter er mellemspillet reduceret til een takt. Mellem vers 3 og 4 er der endda den ikke uvæsentlige rytmisk uroglivende underdeling med efterslagene som resultat.

Mht det harmoniske kan man ikke undgå at bemærke den subdominantske begyndelse i akkompagnementet – se takt 2 med den stærke funktion til g-dur-akkorden i takt 3. Sangstemmen får som følge heraf noteret # for c – egentlig overflødig – hvilket momentant kan virke helt lydsk! I takt 4 er så

hovedtonearten etableret igen, samtidig med at klaveret nu modulerer tilbage til g-dur i en sekvensering af takt 3, hvorpå takt 5 er en gentagelse af takt 3, mens der i takt 6 sker en ny modulation, denne gang til a-dur, men igen en sekvensering af sangstemmen. Formålet med den er at forberede orgelpunktet på a, på hvilket funktionen til a-durs tonika forstærkes ved anvendelse af  $S^{\circ}$ , en af Heise meget anvendt harmonisk skrivemåde (se bl.a. sluttakterne i denne sang). Denne akkord, der i a-dur er  $D^{b9}$ , her altså på orgelpunkt, får ved overgangen fra takt 8 til 9 karakter af  $DD^{b9}$  i d-dur, stadig på orgelpunkt a, men denne tone nu som dominanttone i d-dur.<sup>37</sup> Mellespillet til vers 2 er identisk med forspillet undtagen (som omtalt) første tone, der, vel af melodiske grunde, hedder  $d^2$ . Herved opstår imitation af sangstemmen i den foregående takt. Det samme er tilfældet mellem vers 2 og 3 og mellem vers 3 og 4. Vers 2 er i d-mol med de relativt samme modulatoriske udsving, men i takterne 12, 14 og 15 med DD-effekt (og ikke  $Sp^9$  som i vers 1 og 3). (Det kan som et kuriosum bemærkes, at alle overgange mellem versene og mellem de enkelte linier i samtlige vers formidles ved hjælp af en  $D^7$ , i vers 1 og 3 endda forstærket med kromatisk forhøjelse i overstemmen. Denne anvendelse af 7-akkorden (og dermed funktionel harmonik) er så udpræget, at i langt de fleste takter i sangen er den sidste halvdel af takten baseret på 7-akkord).

Efter de atter i melodisk henseende identiske to første linier i både vers 4 og 5 – i vers 5 akkompagnementet uden imitation i takt 38 og 40 og først DD-akkord i takt 39 – følger de, navnlig harmonisk set, beslægtede varianter i 3. og 4. linie – der er nu ingen pause mellem akkorderne – og i vers 6 er satsen i de to første linier, delvis også i 3. linie, den samme som i vers 3. Ordet »Fy« er, som anført, naturligt nok afkortet til en effektiv ottendedel. Sidste linie betegner et måske ikke helt forståeligt musikalsk højdepunkt. Sammen med det mest livlige tempo giver dette opsving i dur-tonearten ikke umiddelbart fornemmelsen af, at det nærmer sig afslutningen. Men det kunne hun vel heller ikke vide – men måske nok ane! Og man kunne spørge: føler hun sig endnu smigret over, at det er *slotsherrens* bud, der kommer til hende?

Efterspillet er næppe et bidrag til det dramatiske forløb. Anvendelse af  $S^{\circ}$  og  $D^{b9}$  kan fortolkes således, men denne harmoniske virkning træffer man, som anført ovenfor, talrige gange hos Heise uden at der er tale om et tekstshensyn.<sup>38</sup>

Det skal ikke forties, at overstående kommentarer til forholdet mellem tekst og musik i nr. VII er fremsat med i hvert fald en vis forsigtighed. Mens der i de øvrige sange er en række relationer mellem tekst og musik, som forekommer overbevisende i deres musikalske karakteristisk, så vil det nok være vanskeligt i den sidste sang at motivere varianterne udelukkende ud fra

teksten. Man kan analysere og gøre rede for satsforløbet i en sang som denne, men ligeså umiddelbart man kan registrere det varierede musikalske forløb, ligeså vanskeligt kan det være at vurdere, om det musikalske sker for sin egen skyld eller tillige er – og da i hvor høj grad? – en dramatisering af teksten. Kan man ikke med rimelighed, især efter en analyse af sang nr. VII, stille spørgsmålet: musikalsk variation eller/og tekstdramatisering (se også side 75)? og svare ved at vælge ordet »og«? Og gælder det her gentagne spørgsmål med den formulering så også de øvrige sange og i så fald: i hvor høj grad?

## NOTER

1. I *Breve til og fra Drachmann I*, 1862–79, Gyldendalske Boghandel, København 1968, side 393 f.
2. Paul V. Rubow: *Holger Drachmann 1878–1897*, Munksgaard, København 1945, side 15: som var skrevet til Heise i efteråret [1878].
3. Paul V. Rubow: *ibidem* side 19: mange af sangene var også allerede sat i musik, som de ganske nye Dyveke-sange, der var givet til Heise, så friske som de kom fra pennen.
4. Paul V. Rubow: *ibidem* side 19: mest ting fra efteråret 1875, og de to sidste, »Dyvekes viser« og »Efterspil«, var nye og utrykte. I fodnoten på samme side siger Rubow, at sangen »Tys, mit Hjærte. Hvad du gav ...« dog allerede var trykt i *Ude og Hjemme* den 23. marts 1879. Dette er rigtigt, men på samme side står også »Det stiger ...«! I den indledende tekst øverst på siden står: »Af en Digtcyklus »Dyvekes Viser« i en om kort tid på Gyldendalske Boghandels Forlag udkommende Digtsamling«. Den første annoncering synes at være den i *Nordisk Boghandlertidende* for 9. april 1879.
5. Angul Hammerich i nekrolog over Peter Heise i *Illustreret Tidende* nr. 1043, 21 september 1879, side 522.
6. I nekrolog i *Nordisk Musik-Tidende* nr. 3, marts 1880, side 43.
7. I forordet til »*Palnatoke*« (Samfundet til udgivelse af dansk musik 1880).
8. 1865-udgaven er anført i rubrikken »Fortegnelse over Musikalier« i *Nordisk Boghandlertidende* for 2. januar 1880.
9. For præcisering af årstallet takker jeg Dan Fog, der venligst har gjort mig opmærksom på en annonce i *Nordisk Boghandlertidende* den 21. februar 1896. I annoncen står iøvrigt, at der er tale om nye sange, men også f.eks. Gade's og Hartmann's bidrag er komponeret langt tidligere, henh. 1846 og 1865. Det nye i disse tilfælde er altså, at sangen bliver trykt.
10. Under forlagets navn står i parentes Musikforlaget: Henrik Hennings. Han var senere, fra 1902–1910, leder af Nordisk Musikforlag, indtil det da overgik til Wilhelm Hansen. Den farverige forside er tegnet af V. Jastrau i 1895. Indholdet af publikationen er iøvrigt følgende:
  - Bechgaard, Jul.: Saa tidt paa dig jeg tænker
  - Bendix, V.: Nytaarssang: Det Aar, der svandt, nu atter fødtes
  - Gade, Niels W.: Jægerens Sommerliv: I. Jeg gik i den dunkle skov. II. Det var saa favrt under Lindens Løv
  - Grieg, Edv.: Min lille Fugl. Ud gave med tysk Tekst
  - Grøndahl, Agathe Backer: Aftenbøn: Naar jeg lægger mig til Hvile
  - Hartmann, J.P.E.: Mine Tanker, de ere som Skibe

Heise, P.: Af Drachmanns »Dyvekes Sange«: Se, nu er Sommeren kommen  
 Lange-Müller, P.E.: Min Tankes Tanke ene du er vorden (to Melodier)  
 Sinding, Chr.: Perler: Jeg bringer dig Smykker. Tysk Udgave  
 Sjögren, Emil: Ro, ro, øgonsten  
 Stenhammar, Wilh.: Min stamfar hade en stor pokal

11. Iflg. acc.-katalog på Det kgl. Bibliotek er de i den fra Vilhelmine Heise den 1. 7. 1912 indgåede testamentariske gave anført i kategorien »Autografer« under »Haandskrevne Musikalier«. De har betegnelsen »Skizze til Dyvekesangene« og har fået registreringsnummer 1212. Gaven omfatter ialt nr. 1196–1223. – For disse oplysninger takker jeg Knud A. Jürgensen, Det kgl. Bibliotek.
12. Trykt i *Vor Fremtid* 3. årg., 1909–10, side 370–388.
13. Gustav Hetsch: *Peter Heise*. Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag 1926
14. Se *Illustreret Tidende* 19. april 1903, side 457
- 14a. For oplysning om programmer ved fire Palæ-koncerter takker jeg stud. mag. Bo Rasmussen.
15. Paul V. Rubow: *ibidem* side 15
16. Paul V. Rubow: *ibidem* side 19
17. Axel Grandjean har iøvrigt også udarbejdet klaverudtog til »Drot og Marsk« (1879). – I Aarestrup-sangene (i manuskriptet, hvor »Til en Veninde« ikke er med) og i »Farlige Drømme« har Heise selv kun anført henholdsvis to og tre dynamiske angivelser, mens der begge steder er en række tempoangivelser.
18. Se udgaven i Gyldendal's *Spættebøger* nr. 31, der stemmer overens med originalen, også i ortografi og typografisk opsætning – bortset fra en enkelt vokal, nogle kommaer og ordet »hugger« i »Næppe tør jeg tale«, hvor der i Heise's manuskript, i trykket fra 1879 og i W.H.-udgaven står »hugged«.
19. Blandt de kritiske udtalelser om »Ranker og Roser« er også Peter Hansen's anmeldelse i *Nær og Fjern* nr. 366, side 14–15. Han citerer verset  
 Hvorfor fik I kjære *Børn*  
 disse Øjne, som –  
 neppe fæstes paa os, *førend*  
 strax vi sadler om?  
 (fremhævelserne er P.H.s)

fra »Nu er aftnen lys og lang« og skriver, »at de muligvis betragtes som Geniets ved en højere Souverain Magtfylde berettigede Brud paa Verskunstens Love, skjøndt de ikke ere Andet end Skjødelsløsheder og Smagløsheder. Ogsaa en bestemt Maneer i Dyveke-Viserne kan der være Grund til at advare imod, nemlig den Sætningsbygning, der udelader Subjektet, hvor dette er personligt Pronomen; anvendt med Takt og Sparsomhed kan en saadan Vending være af Virkning, men naar man Linie efter Linie møder saadanne Sætninger som »Skal altid fæste mit Haar under Hue, tør aldrig binde en Sløjfe deri«, »maa bære Kjæder vel paa Bryst«, »gav stedse Brød hver fattig Sjæl«, »vilde saa gjerne sige ham«, »maa lukke mine Øjenlaage« og saa fremdeles – saa fristes man uvilkaarlig til at sige med Wessel:

Naar dette drives altfor vidt,  
 saa bliver det omsider lidt

Tyndt.«

En lidt anden opfattelse af dette forhold kan man læse om i Johannes Ursin, *Holger Drachmann, Liv og Værker*, Rosenkilde og Bagger, København 1953, hvor der side 117 i første bind står: »Af stor virkning i denne digtcyklus er udeladelsen af subjektet, hvor dette er et personligt pronomen, f.eks. »Skal altid fæste mit hår under hue, tør aldrig sætte en sløjfe deri.««

20. Gustav Hetsch: *Breve fra Peter Heise*. Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag 1930, side 47f.
21. William Behrend i *Gads danske Magazin* 1908–09, side 782. Udtrykket »en lille smule affekteret« i brev fra Heise til Gade 4. oktober 1863. Heise refererer til en tidligere udtalelse af Gade: se Dagmar Gade: *Niels W. Gade. Optegnelser og Breve*. København 1892, side 295.
22. Palækonzert 4. april 1904 med Emmy Mogensen som solist. Hun sang de seks kendte sange.
23. Københavns Koncertforening 5. marts 1940 med Augusta Eriksen som solist. Også hun sang de seks kendte.
24. *Illustreret Musikhistorie* 1905, bd. 2 side 1027
25. Citeret efter *Hetsch's biografi* side 134, som er et citat fra Heise's anmeldelse af Gade's »Korsfarerne« i *Fædrelandet* 9. maj 1866.
- 26–30. se Hetsch »*Breve fra Peter Heise*« (cf. note 20) side 44, 48, 135, 151 og 153.
31. Der findes tre andre sange (alle strofiske), hvor gøgen omtales:
1. i sangen »Malin« (»Hun var så ung«, bd. 2 side 94) synges der Kuk-Kuk i kvarter. Men dette Kuk-Kuk er kun muligt, fordi Heise har ændret teksten. Mon Heise her har haft en mere almen naturstemning i tankerne? En gøg kan kukke i kvarter, men det er næppe et sådant sjældent tilfælde, Heise refererer til! Kvarten kommer fra sangens begyndelse, og indførelse af gøgens terts er umulig. Stedet er altså et eksempel på, at Heise nok illustrerer sådanne konkrete ting, men han føler sig ikke forpligtet til at give den nøjagtige lydimitation.
  2. i »O vor' en herdeflicka jag« (bd. 5 side 6) nævnes ordet gøg i vers 1 og 2. Kun den faldende terts i vers 1 kan omtales, men den er nok ikke at forstå som en lydimitation. Dertil spiller dette interval en for stor rolle i melodidannelsen.
  3. i »Sommervise« (»Når rugen alt bølger«, bd. 6 side 113) er der ingen imitation.
32. I bd. 4 side 95 (»Vaagn af din Slummer«) forekommer i takt 15 en uheldig betoning, idet der i ordet »Rosenkind« er opstået en konflikt mellem den tekstlige og den musikalske betoning. Ordet har en betoning også på tredje stavelse, mens den musikalske rytme fremhæver den anden stavelse. Ved de andre trestavelsesord i sangen er der bedre balance i dette forhold.
33. Se bl.a. Teresa Waskowska Larsen og Jan Mægaard: *Indføring i Romantisk harmonik 1*, Engstrøm og Sødring 1981, passim.
34. I bd. 4 side 95 (»Herlig er Kampen«) må man læse takterne 13–14 som  $3 \times 2$  slag og ikke som sangens grundrytme  $2 \times 3$ . I parallelstedet takt 50–51 er der ingen problemer.
35. Der kan nævnes et par andre eksempler på en dissonantisk afslutning af denne art: i bd. 5 side 34 (»Bryd ...«) slutter sangstemmen på septimen, men klaveret gentager så sangstemmens spring og sluttone og derefter tonika. Det hele er på et orgelpunkt (cf. de anførte steder i Dyveke-sangene, hvor klaveret gentager sangstemmen). I bd. 4 side 91 (»Mod Syden i Kvæld«) slutter sangstemmen med ordet »smerte« ligeledes på septimen, men her er ingen gentagelse i klaveret, kun kadence. Den dramatiske motivering er klar i begge tilfælde.
36. 1. *Dorothy Larsen med Hermann D. Koppel* ved flyglet (se DMT 19. årg. 1944 side 44)  
2. *Kirsten Buhl Møller med Friedrich Gürtler* ved flyglet. Dansk Musik Antologi nr. 007 fra 1974.
37. Denne harmoniske effekt er som sagt at finde talrige steder i Heise's sange, og den kan snart være af ren funktionel art, snart af mere eller mindre dramatisk karakter. Det samme gælder anvendelsen af  $S^\circ$  og  $DD$  i forskellige former. En placering af *den skuffende kadence* i Dyveke-sangene (II takt 15-16 = 38-39 = 57-58 og VI takt 8 = 26) må derimod begge steder forstås ud fra teksten. Heise benytter i begge sange  $D^7 \rightarrow T$ , hvorefter den skuffende

klang videreføres til 7-akkord, der så omtydes med henblik på tilbagevenden til satsens tonika. Et tilsvarende sted ses i bd. 3 side 72ff. («Skjønne Fru Beatriz»), hvor overgangen mellem takt 5 og 6 og mellem takt 10 og 9 (bagfra) må noteres som  $D \rightarrow T_5$ , der så videreføres med akkorden som momentan ny tonika.

Den *dobbelt skuffende kadence* i Dyveke III i takt 23–24 og takt 25–26 flytter, som omtalt i teksten, situationen over i et helt nyt plan, så den dramatiske motivering er klar.

En harmonisk progression man ofte møder hos Heise er ( $D_3^9$ ) →  $S_3$  (se det i note 33 anførte værk side 32f.). Nævnes kan følgende steder i Heise's romancer og sange:

bd. 1 side 11 takt 9–10

- 2 - 68 - 5-6 (Venevill)
- 2 - 90 - 7-6 (bagfra)
- 3 - 23 - 3-4 =
- 3 - 24 - 1-2 =
- 3 - 25 - 6-7
- 3 - 68 - 7-8
- 4 - 98 - 9-10 =
- 4 - 100 - 9-10

En anden harmonisk progression er ( $D_3^9$ ) →  $D_5^7$ , der f.eks. kan ses følgende steder:

bd. 1 side 11 takt 8–9

- 2 - 74 - 4-5 =
- 2 - 74 - 5-6 =
- 2 - 74 - 7-8 =
- 2 - 74 - 17-18 =
- 2 - 74 - 18-19
- 2 - 79 - 6-5 (bagfra)
- 3 - 66 - 12-13
- 3 - 66 - 14-15

Evt. kan første akkord være ( $D_3^7$ ).

Nogen egentlig dramatisk begrundelse synes ikke at ligge i disse to grupper af eksempler. Endelig skal omtales den akkord, der betegnes  $S^m$ . Til vejledning i retning af forståelse af dens anvendelse skal blot anføres følgende steder:

Dyveke I takt 79–80 på ordet »isengraa« og V takt 7-8 = 21-22 = 35-36

bd. 1 side 10 takt 7 på ordet »smerte« (kun i første vers!)

- 2 - 79 - 4 på ordet »weinen«
- 1 - 15 - 5 (bagfra)
- 1 - 23 - 19 og i efterspil
- 2 - 87 - 10 m.fl.
- 3 - 15 - 5
- 5 - 15 - 4
- 5 - 32 - 13
- 6 - 83 - 14

Af disse eksempler viser de tre første, at det er et enkelt ord, der har fremkaldt den særprægede akkord. Men eks. 2 viser også, at i den strofiske sang er den farverige akkord kun motiveret af ordet i første vers. I de øvrige syv eksempler er akkorden vel fremkaldt af sangens almene dystre stemning, men måske alligevel placeret på steder, hvor denne stemning er særlig udpræget.

Det her i note 37 anførte gør ikke krav på at være fyldestgørende hverken hvad angår eksemplernes antal eller de meddelte kommentarer. Men med udgangspunkt i Dyveke-

sangene er der måske alligevel peget på visse harmoniske tendenser i Heise's harmonik, der så i en anden sammenhæng formentlig kan tydeliggøres. Men det ligger uden for denne artikels rammer.

38. Som nævnt på side 75 har Heise i Dyvekesangene understreget en række enkeltheder (ord, situationer m.v.) med musikalske »figurer«, der kan gå i retning af det tonemaleriske. En oversigt kunne måske se sådan ud:

1. ord, der indeholder permanent eksisterende lyde:

hjerter...(I)

gøg...(I)

2. ord, der indeholder midlertidigt eksisterende (= fremkaldte) lyde:

klokker...(I)

mod mur...(V)

vise...(VII)

3. ord, der indeholder bevægelse:

fri (fuglen)...(I)

stiger...(VI)

snoge...(VI)

4. ord, der betegner miljø eller situation:

age i karm...(II)

dukker igen...(II)

en kirkens mand ...(III)

kongelig mand ...(IV)

i bur...(V)

5. ord, der indeholder begreber og forestillinger:

lang...(I)

isengrå...(I)

langt liv ...(I)

sortnende vand (?)...(IV)

fjeldet...(VI)

fy...(VII)

En klar skelnen vil ikke være mulig. F.eks. vil både »klokker« og »en kirkens mand« kunne repræsentere det samme miljø og »harpe« og »kongelig mand« fremkalde et andet miljø, men også det samme.

Hertil skal føjes, at også i en række andre romancer og sange kan man finde sådanne illustrationer, f.eks. når grundstemningen anslås i »det vuggende« i »Aladdins vuggevis« (bd. 1 side 42), i de »jagende skyer« i »Trübe...« (bd. 2 side 76), i sekundintervallet som udtryk for det ubevægelige, fastholdte i »Auf dem Teich« (bd. 2 side 82), i »strengeligen« i »Verner synger« (bd. 2 side 98) og i de to 16-dele – som udtryk for det statiske – i »Hun sad og ventede stille« (bd. 6 side 88). Som modsætning hertil kan findes eksempler på, at et enkelt ords musikalske »figur« helt eller delvist udgør det motiviske stof for hele sætten (med den »illustrerende« svaghed, der kan opstå i en strofisk sang), f.eks. ordet »pilen« i »Dyvekes sang« (bd. 1 side 22) eller ordet »banke« i »Da bank...« (bd. 3 side 20), hvor bankefiguren danner den musikalske rondoform.

Der henvises iøvrigt til slutbemærkningen i note 37.

### Zusammenfassung

Die Texte der sogenannten »Dyveke-sange« (»Dyveke-Gesänge«) bilden einen Teil der Sammlung »Ranker og Roser« (»Ranken und Rosen«) von dem dänischen Dichter Holger Drachmann. Dieser hat im Jahre 1878 den aus zehn Gesängen bestehenden Zyklus vom schönen holländischen Mädchen für den Komponisten Peter Heise (1830–1879) geschrieben und ihn im Herbst dem Komponisten überantwortet, der eine Auswahl von sieben Gesängen daraus in die Musik gesetzt hat. Im Jahre 1879 wurden sechs von diesen Gesängen gedruckt. Die siebente (»Nun ist es Sommer geworden«), von der möglicherweise einige Skizzen irgendwo vorliegen, ist zum erstenmal in den »Nordischen Gesängen« (»Nordiske Sange«), gedruckt 1896, zu finden. Eine vollständige Ausgabe dieser *sieben* Gesänge ist bis auf den heutigen Tag noch nicht erschienen!

Heise hat in seinem MS viele Korrekturen (Kürzungen, Erweiterungen, Abänderungen u. a. m.) gemacht. Über den Vortrag hat er nur wenige Anmerkungen mitgeteilt. Zwar gibt es u. a. mehrere dynamische Anweisungen, aber einzelne von diesen sind nicht in den gedruckten Ausgaben mitgenommen! Weiter kann man einige Stellen finden, in denen das Notenbild nicht ganz folgerichtig ist: zum Beispiel wenn in zwei Parallelstellen ein Punkt oder ein Bogen nur an der ersten bez. nur an der zweiten Stelle notiert ist.

In dem Hauptteil des Artikels wird eine Untersuchung der sieben Gesänge vorgenommen, in die Elemente wie Form (Strophenform oder variierte Strophenform), Tonart, Harmonik u. a. m. einbezogen werden. Besonders wird auf das Verhältnis zwischen Wort und Ton aufmerksam gemacht, und in diesem Zusammenhang wird die in den letzten Jahren des Komponisten, besonders in der grossen romantischen Oper »Drot og Marsk« (»König und Marschall«) (1878), weiter entwickelte dramatische Sprache, die auch in den letzten Liedern (Liedersammlungen) vernehmbar ist, betont, und deshalb wird zum Beschluss die Frage gestellt: Musikalische Variation oder/und Dramatisierung der Texte? Und der Verfasser antwortet mit einer neuen Frage: Wird man nicht der Absicht des Komponisten zustimmen, wenn man das Wort »und« wählt?