

Dronning Dagmars død – et orgelværk af Einar Trærup Sark

Af Birthe Trærup

Til min broder på hans 60-års fødselsdag den 27. marts 1981

Visen om Dronning Dagmars død har inspireret adskillige danske komponister på forskellig vis. Vi træffer melodien i udsættelser for henholdsvis klaver, lige stemmer, blandet kor og strygeorkester. Den danner grundlag for musikalske former som fantasi, parafrase, variationer, messe, kantate, symfoni og opera. I nogle af de større former spiller tekstens indhold nok så væsentlig en rolle, mens melodien – eller fragmenter af den – enten blot citeres eller indarbejdes i den kompositoriske helhed.

Einar Trærup Sark har med sin orgelsuite *Dronning Dagmars død* (1975) føjet et nyt værk til rækken af kompositioner, der er inspireret af den danske middelalderballade.

Suiten består af ni satser med betegnelserne:

1. Dronning Dagmar ligger udi Ribe syg. – 2. Bicinium. – 3. Slottet i Skanderborg. – 4. Tavlebord. – 5. Ciacona. – 6. Elegi. – 7. Skærsilden. – 8. De profundis. – 9. Udi Ringsted hviles Dronning Dagmar.

Som satsbetegnelserne antyder, tager suiten ganske rigtigt sit udgangspunkt i folkevisens tekst, idet den blandt andet karakteriserer nogle af de situationer, som forekommer heri. Enkelt og overbevisende skildres det sørgelige, fortrolige, majestætiske, skæmtsomme, festlige, klagende, grufulde, fortvivlede og højtidelige. Overmåde stærkt virker det stilfærdige citat af melodians omkvæd i værkets begyndelse og slutning – særlig stærkt måske, fordi det er den eneste mindelse om melodien.

Hvad har fået Trærup til at komponere denne orgelsuite? Han har tidligere skrevet en lille *Dronning Dagmar-Messe* for blandet kor, nærmest en parafrase over folkemelodien. Har han følt, at han havde mere at udtrykke om det bevægede drama i den gamle tekst? Er der mon en forbindelse mellem de to kompositioner?

Det er der ikke. Forklaringen er langt mere prosaisk: *Dronning Dagmars*

død blev oprindeligt skrevet som et rent bestillingsarbejde. At der så er fremstået et yderst følsomt stykke musik, hvori man mærker komponistens dybe engagement, er jo blot endnu et bevis på, at inspirationen kommer, mens man arbejder.

Dronning Dagmars død – et mimisk drama

I foråret 1975 blev Einar Trærup Sark opfordret til at skrive musik til en mimisk-dramatisk forestilling, der bar titlen *Dronning Dagmars død*. Det var meningen, at forestillingen skulle op på Bibliateatret, Gladsaxe biblioteksvæsens ungdomsteater. Teatrets leder, Grete Thorulf, skulle stå for både instruktion og koreografi.

Det var imidlertid ikke første gang, at *Dronning Dagmars død* gik over scenen. Grete Thorulf havde allerede flere gange opført stykket. Første gang var i 1967 på Stevnsgades skole i København, hvor et børnekor ledet af Ove Olsen sang folkevisen, mens andre børn mimedede visens handling. Andre opførelser fulgte, blandt andet med Ungdomsscenen Gavenda i den gamle klostergård ved Skt. Catharinae kirke i Ribe og med Bibliateatret i Pederstrup, den historiske landsby ved Ballerup. Ved denne lejlighed blev visen sunget af lærerstuderende Kirsten Hansen, som akkompagnerede sig selv på guitar og spillede improviseret guitarmusik til de mimisk-dramatiske partier.

Men instruktøren var efterhånden blevet klar over, at *Dronning Dagmars død* burde have sin egen musik, en musik som var komponeret specielt hertil. Da hun endvidere gik med planer om at opføre det i en kirke, syntes hun, at orgelmusik måtte være det ideelle. Og så henvendte man sig til Trærup.

1. Opgaven

Komponisten accepterede opgaven, men inden han kunne begynde at skrive, ønskede han at se hele forestillingen. Det var jo i allerhøjeste grad en bunden opgave. Hver eneste mimisk scene var allerede fastlagt, og nu skulle musikken indrette sig efter de givne tider og stemninger.

Stykket blev opført – med Trærup som eneste tilskuer. Kirsten Hansen sad i kongesiden, hun sang visen og ledsagede sin sang med akkorder på guitaren. Én eller to strofer ad gangen sang hun, en enkelt gang fire, hvorefter de unge skuespillere mimedede det, som teksten havde fortalt. Det var disse mimiske scener, der skulle komponeres musik til.

De fleste af dem var temmelig korte, 30–50 sekunder, enkelte lidt længere. De fulgte folkevisen ganske nøje, bortset fra et stort anlagt midterstykke, hvor instruktøren havde ladet fantasien spille. Her – på Skanderborg slot – udspillede en del scener, der ikke direkte beskrives i teksten. Blandt

andet forekom der danse og narreløjer, som tjente til at skabe en festlig og munter kontrast til det ellers dybt sørgelige indhold. Der var også opfundet en hertug, som ikke er nævnt i visen. Hele dette midterafsnit varede ca. otte minutter, og sammen med de to yderafsnit, der begge udspillede på slottet i Ribe, blev de mimiske scener beregnet til ialt at skulle vare ca. 30 minutter.

Komponisten fik udleveret en kopi af viseteksten, ialt 22 strofer. Imellem stroferne var indføjjet kortfattede notater, hvoraf det fremgik, hvad mimikerne skulle foretage sig, og hvilken stemning der skulle gives udtryk for. Hertil skulle nu tilføjes de tider, som stopuret viste. F.eks.: 3. strofe: Kirsten ind fra DS (dvs. damesiden), hilser Dagmar, de omfavnes. Værdig, blid og øm. 50 sek. – 11. strofe: Hertug kalder smådreng ind, denne kommer, knæler, bringer sit budskab. Forpustet energisk, foruroligende. 26 sek. – 17. strofe: Dagmar rejser sig fra båren. Stille, magtfuldt, stor smerte, højtideligt. 37 sek. – osv. osv.

Det så temmelig håbløst ud. Men – som bekendt – netop i den mest bundne opgave frigøres fantasien for alvor, og Trærup gik derfor hjem og begyndte at komponere. Efterhånden som arbejdet skred frem, stregede han tekststroferne over, og til sidst forelå der 24 små satser, der opfyldte de stillede betingelser med hensyn til varighed og stemningsudtryk. Derefter indspillede han musikken på bånd på Frobenius-orglet i Esajas-kirken, og dagen efter fandt den første prøve sted.

Den første opførelse af *Dronning Dagmars død* med Einar Trærup Sarks musik fandt sted på Bibliateatret i Gladsaxe den 26. august 1975. Publikum fyldte den lille sal, forestillingen forløb smukt og værdigt, kun forstyrret af storcentrets industrimusik, som ubønhørligt kværende trængte ind og blandede sig med orgeltonerne. Dagen efter blev stykket opført igen samme sted. Den tredje opførelse fandt sted den 14. september i Stengaard kirke i Gladsaxe Kommune, hvor forestillingen trods sin anselige længde (ca. 45 minutter) fungerede som et indslag i en høstaftengudstjeneste.

2. Folkevisen

Der er næppe nogen blandt vore danske læsere, der ikke kender visen om Dronning Dagmars død, og som ikke umiddelbart vil forstå sammenhængen mellem den og musikken, som her skal beskrives. Da man dog ikke kan forvente det samme af vore læsere uden for Danmark, vil jeg på dette sted bringe nogle få historiske oplysninger og et forklarende resumé af tekstens indhold og endelig hele teksten.

Dagmar – oprindelig Dragomir – var datter af Kong Přemysl Otakar I af Böhmen. I 1205 kom hun til Danmark for at blive gift med den danske konge Valdemar Sejr, men allerede i 1212 døde hun i barselseng. Hun besynges i flere viser for sin godhed, men den mest populære er den, der

handler om hendes død.

Resumé af teksten: Dronning Dagmar ligger syg i barselseng på slottet i Ribe, omgivet af fruer. I sin nød sender hun bud efter kloge folk, blandt dem også Kirsten, som vistnok er en slags jordemoder, men desuden formodes at være i besiddelse af særlige kræfter. Oplæsningen af legendesamlingen Sankt Mari bog skulle i sig selv virke helbredende eller i det mindste lindrende. Men Dagmars tilstand bliver stadig værre, og til sidst beder hun om, at der må blive sendt bud efter kongen. En dreng sendes afsted til Skanderborg slot, hvor kongen opholder sig for øjeblikket. Han bliver dybt foruroliget over budskabet og rider til Ribe så hurtigt, at ingen af hans hundrede svende kan følge ham. Men da kongen når frem, er dronningen død. Da han ser ligbåren, bryder han ud i fortvivlelse og beder kvinderne bede en bøn, at Dagmar må vågne op igen, så han kan tale med hende endnu en gang. Og det forunderlige sker: Dronning Dagmar, som har forladt denne verden og allerede pines i skærsilden, fordi hun klædte sig forfængeligt til kirken om søndagen, lader sig hente tilbage for en kort stund og taler til kongen. Derefter går hun bort for evigt.

Melodi og tekst. Biblioteket brugte den version af visen, som står i Thomas Laub og Axel Orlis udgave »Danske Folkeviser med gamle Melodier« (hefte 2, 1904). Melodierne i denne udgave har Laub tilrettelagt ud fra sine ideer om, at de danske middelalderballader må have været sunget på en næsten recitativisk måde, der understregede fortællingens betydning, samtidig med at den tilsyneladende fri syngemåde har forenet sig med dansens faste rytme; at teksten har været foredraget af en enkelt forsanger, mens omkvædet blev udført af de øvrige deltagere; at tonaliteten må kunne føres tilbage til den gregorianske sang, der sikkert har øvet en afgørende indflydelse i middelalderens Danmark, hvorfor det 19. århundredes optegnelser af den tids ballader må befries for dur/moll-tonalitetens ledetone. Således fremstår Dronning Dagmar-melodien i Laubs rekonstruktion som en dorisk melodi med de for denne toneart karakteristiske melodiske vendinger såsom betoningen af kvinten, det doriske initial med drejningen op omkring den lille sekst og bevægelsen op på septimen:

Eks. 1

K. 1. Dronning Dagmar ligger ud i Ri-be syg, til Ringsted
lader hun sig ven-te; al-le de fru-er, i Danmark er, dem
la-der hun til sig hen-te... Ud-i Ringsted hviles dronning Dagmar.

- 2 »I henter mig fire, I henter mig fem,
I henter mig af de vise!
I henter mig hid den liden Kirsten,
hr. Karls søster af Rise!«
- 3 Liden Kirsten ind ad døren tren
med tugt og megen somme;
dronning Dagmar sidder hende op igen,
hun favned så vel hendes komme.
- 4 »Kan du læse og kan du skrive,
og kan du løse min pine,
da skal du slide rød skarlagan
og ride gråganger' mine.«
- 5 »Kunne jeg læse og kunne jeg skrive,
jeg gjorde det alt så gerne;
det vil jeg for sanden sige:
eders pine er hårder' end jærne.«
- 6 Så tog hun sankt Mari bog,
hun læste alt det, kun kunne;
hun kunne ikke lys på kronen se:
så såre hendes øjne de runde.
- 7 De ledte hende ud, de ledte hende ind,
det blev jo længer og værre:
»Imedens det kan ej bedre vorde,
I sender bud efter min herre!«
- 8 Det var den liden smådreng,
han lod ikke længe lide,
han rykte sadel af bjælken ned,
lagde den på ørs hin hvide.
- 9 Kongen han stander på højeloftsbro,
og ser han ud så vide:
»Og hisset ser jeg en liden smådreng,
så sørgelig mon han kvide.

- 10 Hisset ser jeg en liden smådreng,
så sørgelig mon han trå,
det råde Gud Fader i himmerig,
alt hvor Dagmar hun må!«
- 11 Ind kom liden smådreng,
og stedes han for bord:
»Vil I noget med Dagmar tale,
I vide hende snarlig ord!«
- 12 Dankongen slog det tavlboard sammen,
at alle de terninge sjunge.
»Forbyde det Gud i himmerig,
at Dagmar skulle dø så unge!«
- 13 Der han red af Gullandsborg,
da fulgte ham hundred svende;
der han kom til Ribe,
da var han mand alene.
- 14 Der var ynk i fruerstue,
der alle de fruer græde;
dronning Dagmar død' i liden Kirstens arm,
der kongen red op ad stræde.
- 15 Kongen ind ad døren tren,
han så den ligbåre stande:
»Herre Gud Fader i himmerig
da bedre mig denne vånde!
- 16 Jeg beder eder, fruer og møer
og så I gode terner:
I beder en bøn alt for mig!
jeg taler med Dagmar så gerne.«
- 17 Dronning Dagmar rejser sig af båren op,
hendes øjne var blodige røde:
»O ve, o ve, min ædelig herre!
hvi gjorde I mig den møde?
- 18 Den første bøn, jeg eder beder,

den vider I mig så gerne:
 alle fredløse mænd, dem giver I fred
 og alle fanger af jærne!

19 Den anden bøn, jeg eder beder,
 den er eder selv til somme:
 I lover ikke Bengerd efter mig!
 hun er så besk en blomme.

20 Den tredje bøn, jeg eder beder,
 den vider I mig så gerne:
 lader I Knud, min yngste søn,
 konning i Danmark være!–

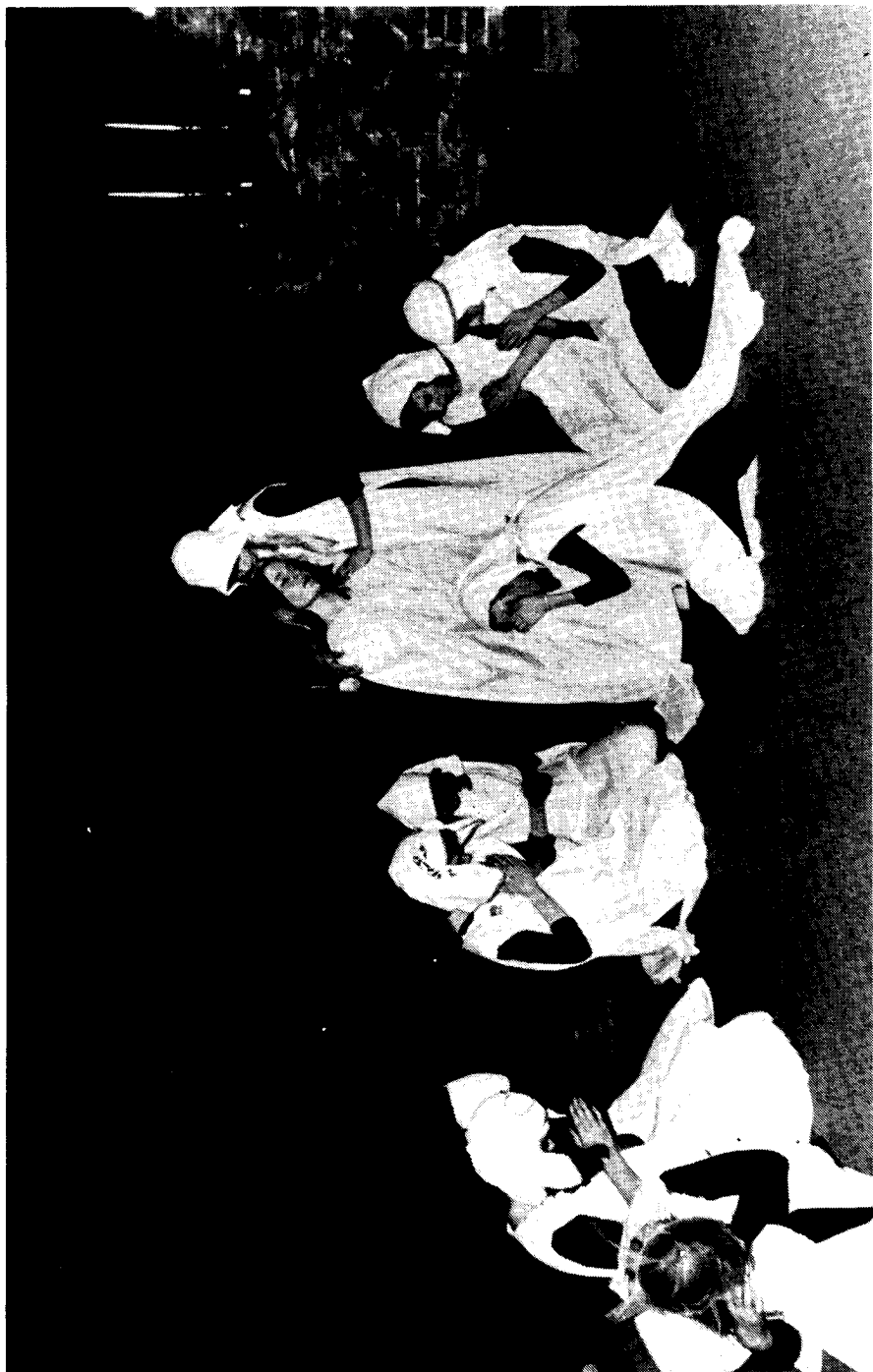
21 Jeg turde ikke ved i pinen brænde
 både dag og nat,
 havd' jeg ikke mine ærmer om søndagen snørt
 og ikke strege på sat.

22 Nu er det tid, jeg farer herfra,
 jeg må ikke længer lide,
 nu ganger himmerigs klokker for mig,
 Guds engle efter mig bide.«
Udi Ringsted hviles dronning Dagmar.

3. Scenografi

Forestillingen var sat yderst enkelt op. Scenen var sort, og sorte draperier dannede baggrund. Slottet var markeret med et enkelt lille sætstykke – en plade, der var malet, så den lignede et stykke murværk af en middelalderborg. Murværket stod i damesiden, og ternerne satte levende lys derpå. I kongesiden stod en stenkumme med blomster. Derudover var der ikke andet på scenen i første og tredje del end en meget smuk stol, hvori Dronning Dagmar kunne sidde.

De mimisk-dramatiske partier og dansene blev udført af tyve børn og unge i alderen 9-20 år, de fleste var omkring 16 år. Deres påklædning var præget af samme strenge stil som scenen og dens udstyr. De bar alle den samme grunddragt, et sort trikot. Over denne grunddragt bar Dronning Dagmars terner en hvid, ærmeløs kåbe, en slags messehagel, der lod de sorte ærmer og den runde hals være synlige, ligesom man kunne skimte de sorte ben fra siden. Under brystet var lagt et smalt kulørt bånd, der holdt kåben ind, så den lignede en kjole. På fødderne havde de hvide sokker, men



ingen sko. Deres udslåede hår blev holdt på plads af et gyldent pandebånd. De høviske damer bar over den sorte grunddragt en ærmeløs kåbe af fint brokadestof. Dronning Dagmar var iklædt en blå silkekjortel, hendes pandesmykke var mere strålende end de andres, og om halsen havde hun et Dagmarkors.

Mændene var klædt i en kort kofte. Den blev holdt ind af et bælte, der sad lige over hofterne. Kong Valdemar bar en særlig fornem sort fløjlskofte med lange stramme ærmer og opstående krave. Forneden var koften kantet med en bred guldbroderet bort, og den samme bort gik igen på kraven og ved håndleddene.

I kongesiden sad sangeren. Hun bar en farverig skjorte, men var ellers klædt som de andre. Det var hende, der med sin sang skulle lede handlingsforløbet.

Den røde tråd gennem hele forestillingen var middelalderballaden, som blev sunget solo til et enkelt guitarakkompagnement. Teksten blev fortolket i mimisk-dramatiske optrin, som på sin side blev levendegjort gennem musikken. Det vil altså sige, at der er en meget nær sammenhæng mellem tekst, mime og musik – en sammenhæng der ikke alene kan følges strofe for strofe og sats for sats, men i mange tilfælde også linie for linie og takt for takt.

4. Musikken til de mimisk-dramatiske partier

Da jeg begyndte at arbejde med orgelpartituret, forsynede jeg i samråd med komponisten de 24 satser med numre og titler, der kort karakteriserer indholdet. Nedenfor bringes en oversigt over satserne, og i det følgende vil jeg stadig referere til satsnumrene.

Som det fremgår af oversigten foregår første del på slottet i Ribe (sats 1–8), anden del foregår på Skanderborg slot (sats 9–17), og sidste del udspilles igen i Ribe (sats 18–24). I højre kolonne ses, hvilke strofer satserne knytter sig til, og man kan deraf også læse, at størstedelen af midtersekvensen ikke har rod i teksten.

En oversigt:

I Ribe	1. Indledning	
	2. Dagmar og fruene	1
	3. Dagmar sender bud efter hjælp	2
	4. Dagmar og Kirsten	3
	5. Samtale	4–5
	6. Sankt Mari bog	6
	7. Sygdommen forværres	7
	8. Liden smådreng	7–8
II Skanderborg	9. Fest på Skanderborg slot	

	10. Kongens og hertugens entré	
	11. Tavlebord	
	12. Kvindernes dans	
	13. Hofnarrene	
	14. Kongens og hertugens dans	
	15. Samtale	9–10
	16. Liden smådrengs budskab	11
	17. Kongens udbrud af fortvivlelse	12
III Ribe	18. Scenskift	13
	19. På slottet i Ribe (= sats 1)	
	20. Dagmar er død	14
	21. Kongens komme	15–16
	22. Dagmar rejser sig af båren	17
	23. Dagmar taler til kongen	18–21
	24. Dagmars død	22

Sats 1–4. (Eks. 7 og 8) Indledningen og det musikalske stof, som forekommer heri, er afgørende for hele værket. De klange og melodiske bevægelser, som fra starten skal udtrykke en stemning af vemod og dyb indadvendt sorg, danner for det første grundlag for de næste tre scener med den syge dronning. Senere dukker de op igen, stadig i varieret og udvidet skikkelse, som hvor drengen sendes af sted med bud til kongen (sats 8), hvor scenen skifter fra Skanderborg til Ribe (sats 18), som da vi påny befinder os hos den syge dronning (sats 19) og endelig til allersidst, hvor en let varieret gentagelse af indledningens anden og tredje takt runder hele værket af (sats 24). Disse takter har endvidere deres ganske særlige betydning derved, at de indeholder det eneste citat fra folkemelodien, nemlig omkvædet, der i sangen bærer teksten »Udi Ringsted hviles Dronning Dagmar«. Dette middelalderlige melodifragment er så snildt passet ind i det moderne tonesprogs harmoniske forløb, at man næsten fristes til at tyde det som et symbol på, at den gamle ballade stadig har noget at sige os, og at den – uanset de mange hundrede års tidsspand – formår at bevæge nutidsmenneskets sind.

Man kan måske undre sig over, at komponisten ikke i højere grad har udnyttet folkemelodiens tematik, men her må man tænke på, at der under opførelsen skulle synges 22 strofer vekslende med de instrumentale afsnit, og at der netop derfor var brug for noget kontrasterende. Måske er der også en anden grund: Et træk, der gennemgående karakteriserer Trærups kompositions måde, er hans strenge økonomisering med virkemidlerne. Det, der skal siges, skal udtrykkes præcist, og der skal ikke være unødvendige gentagelser. Derfor har hver eneste lille sats sin egen karakter, derfor er variationerne ganske opfindsomme, derfor benyttes nogle originale forslagsnoder

kun én gang hver, og derfor virker citatet af det kendte omkvæd – diskret anbragt som en mellemstemme – overordentlig stærkt på den, der lige har gennemlevet det sørgelige drama i alle dets faser.

I harmonisk henseende domineres sats 1 af en akkord, der ligger på g-des'-f' i venstre hånd under hele første takt og derefter vandrer rundt på forskellige skalatrin for til slut at finde tilbage til udgangspunktet. Sammen med venstre hånds slutakkord klinger i højre hånd akkorden b'-es''-a'', og det er netop disse to akkorder, der kommer til at spille så væsentlig en rolle også i det følgende. Således genfinder vi den parallelle akkordfølge fra sats 1 takt 2 i flere rytmisk forskellige harmonibrydninger (Eks. 2), ligesom højre hånds slutakkord brydes på flere måder og danner overraskende slutninger på sats 3 og 4 (Eks. 3).

Eks. 2

The image displays four staves of musical notation for Example 2. The first two staves are in 7/8 time, with a tempo marking of quarter note = 50. The first staff shows a bass clef with a chord of G2, D3, F3 and a treble clef with a chord of B3, E4, A4. The second staff continues the melody in the treble clef. The last two staves are in 3/4 time, also with a tempo marking of quarter note = 50. The third staff shows a treble clef with a melody and a bass clef with a chord of B3, E4, A4. The fourth staff continues the melody in the treble clef, featuring a fermata over a sixteenth note and a key signature change to one sharp (F#).

Eks. 3

Musical score for Example 3, consisting of four staves of music. The first staff shows a whole note chord with a tritone interval. The second staff begins with a tempo marking of quarter note = 50. The third staff features a series of eighth notes with tritone intervals. The fourth staff continues the melodic line with tritone intervals.

Over disse tritonusprægede klange spilles melodien i højt leje, en langsom, klagende melodi, der begynder med et nedadgående halvtone trin efterfulgt af et stort septimspring op for dernæst at dale i en bred bue over kromatisk forvredne intervaller. Rytmisk er melodien differentieret i en sådan grad, at den får en nærmest recitativisk virkning. Der fortælles noget med hver eneste tone, og det er en smertelig historie der berettes.

Sats 1 falder i to dele på hver tre takter, og det melodiske materiale heri optræder i de følgende sætser i varieret form. Indledningsmotivet bringes i sats 2 i en kombination af krebsgang og omvendning, i sats 8 i diminution. Melodiens fortsættelse (takt 1-2) genfinder vi i sats 2 (takt 1-2) med nøjagtig de samme toner, dog i et andet leje og en helt anden rytme (Eks. 4). Den melodiske bevægelse i anden del af sats 1 (takt 4-6) og også hele det akkordmæssige materiale danner basis for sats 3 (takt 2-5), men fremtræder i en ny, varieret skikkelse (Eks. 5).

Eks. 4

Musical score for Example 4, consisting of two staves of music. The first staff starts with a tempo marking of quarter note = 50 and includes a triplet of eighth notes. The second staff continues the melodic line with various intervals and accidentals.

Eks. 5



Iøvrigt er det næppe muligt at skille det melodiske fra det harmoniske. Der er en meget nær forbindelse mellem den melodiske bevægelse og akkordernes tritonus- og septimkonstruktion, og flere steder forener begge hænder sig i sekstonige akkorder af raffineret klangskønhed.

Da værket skulle omarbejdes til koncertsuite, kom disse fire første små satser til at danne grundlaget for suitens første sats. De blev skrevet sammen på sindrig vis: Sats 1 overførtes direkte med sine seks takter, blot brydes slutakkorden midt i suitens takt 6. Tråden tages dernæst op i sats 2 på tredje tone og fortsætter til takt 4, den første tone es". Dette es" tages op i sats 4 takt 4, og de to takter danner afslutning på suitens første sats.

Med fast hånd har komponisten skåret halvdelen af det musikalske stof bort, så kun det allervæsentligste grundmateriale og de mest karakteristiske melodiske og akkordmæssige variationer indgår. Slutresultatet er en sats på ti takter af kun et minut og 45 sekunders varighed, men af stærkt fortættet indhold. Den fik titel efter folkevisens begyndelseslinie: *Dronning Dagmar ligger udi Ribe syg*.

Sats 5. Samtalen mellem Dronning Dagmar og Kirsten karakteriseres ved en tostemmig sats, der med sin enkle imitation og lette løbende rytme giver en vis afspænding efter de første satsers elegiske atmosfære. To forskellige temaer imiteres begge i den lille septim, det første af overstemmen (takt 1–3), det andet af understemmen (takt 3–4), mens et modtema (takt 3–4) senere genoptages (takt 9–11) og med sin slutvending giver stof til satsens afslutning. Samtalen ebber stille ud, og de to stemmer lægger sig til hvile på en kvint.

En variation af satsen optræder senere i værket som sats 15, hvor hertugen taler med kongen, der er blevet urolig over at se budbringeren nærme sig. De melodiske motiver og imitationsformen er nøjagtig magen til, men taktarten er ændret fra 4/4 til 6/8, og satsen er forkortet. Den omfatter ni takter svarende til de seks første takter af sats 5.

Sats 5 indgik uændret som 2. sats i suiten, hvor dens formål blev at danne en naturlig overgang fra dronningens sygeleje til slottet i Skanderborg. Den fik titlen *Bicinium*.

Sats 6. (Eks. 9) Til Kirstens oplæsning af legendesamlingen Sankt Mari bog valgte Trærup melodien til den latinske hymne Pange lingua (Eks. 6). Han fandt denne melodi velegnet til at skildre den højtidelige handling og understrege den katolske atmosfære, der præger hele visen. Hymnen er transponeret en tone op, men er ellers citeret fuldstændig nodeltro – én strofe plus det afsluttende Amen. Som i originalen er der heller ikke her taktstreger, kun komma ved lineslutning.

Eks. 6

I

P Ange, lingua, glo-ri- ó-si córpo-ris mysté- ri- um,

sangui- nisque pre-ti- ó- si, quem in mundi pré-ti- um

fructus ventris gene-ró- si Rex effú-dit génti- um.

Graduale Romanum side 851

Satsen er en harmonisering af den gregorianske hymne, en udsættelse, der trods sine karske klange – eller måske netop derfor – har et vist arkaiserende præg over sig, som klæder den kirketonale melodi. De enkelte stemmer opviser megen melodisk selvstændighed, og selvstændigheden viser sig også i det rytmiske, der ligesom leger videre med mensuralrytmens uregelmæssige sammensætning af binære og ternære elementer.

Hymnen dukker op igen senere som en væsentlig bestanddel af sats 24.

Sats 7. Men oplæsningen fra Sankt Mari bog hjælper ikke. Dronningens tilstand forværres, og håbet om redning svinder. Klagen bryder atter frem, et fortvivlet råb, der synker hen i stille smerte, om og om igen, uden ende.

Sats 7 er en klagesang i fire strofer, som melodisk er nøjagtig ens, men med enkle dynamiske midler skabes alligevel variation i gentagelserne.

Men denne klagesang har komponisten rent instinktivt ramt en fundamental musikalsk udtryksmåde. Den folkelige klagesang, dødsklagen, der er en af de ældste og mest spontane genrer, og som den dag i dag kan findes i levende tradition, f.eks. i Balkanlandene, bærer de samme grundtræk: det fortvivlede udbrud, den opgivende hensynken, den evige gentagelse. Men her hører ligheden også op, for hvor den folkelige klagesang i sit udråb rammer en mere eller mindre tilfældig falsettone, stiles der her direkte mod septimen, og hvor grædekonen improviserer ned over en tonerække, hvis intervaller ikke er helt stabile, hersker her ingen tvivl om, hvilke intervalgange der skal følges, og hvor den sørgende kvinde synger så længe som hun føler trang til at klage, dér standser komponisten ved de godt to minutter, som er foreskrevet af instruktøren.

Melodistrofen er bygget op over tre klageråb: Det første i form af en pludselig opstigning fra a' (over b') til septimen fulgt af en nedstigning til b'; det andet – noget mere intensivt – er en rytmisk og melodisk let varieret gentagelse af samme motiv; og endelig det tredje, kulminerende i et brat spring til oktaven og et langsomt vedholdende tremolo i højden og så en lang dalende bevægelse fra det høje a'' ned til a' oktaven under, og til slut en kredsen om a', hvor melodien endelig falder til hvile.

Denne melodi udtrykker en dyb fortvivlelse, der inden for den strenge formale ramme kommer til stærke følelsesmæssige udbrud.

Hele melodien udfolder sig over en liggende akkord, en klang der bare ligger og sitrer. Ser man nærmere efter, viser det sig, at klangen – indbefattet melodiens a¹. - indeholder nøjagtig de samme toner som slutakkorden i sats 1. Men mens akkordtonerne i sats 1 er i spredt beliggenhed, fordelt på begge hænder, så ligger de her i sats 7 helt tæt. Og – det er nok et tilfælde, men jeg kan alligevel ikke lade være at nævne det: Den statiske femklang svarer til et udsnit af overtonerækken, nemlig 5., 6., 7., 8. og 9. partialtone.

Hele satsen igennem klinger den liggende akkord pianissimo og med samme klangfarve, men melodien skifter styrke ved gentagelserne. Med tredje strofe flyttes både melodi og akkord en halv tone op, og fjerde strofe vender tilbage til det oprindelige leje.

Denne sats indgik uændret i suiten som den 6. sats med titlen *Elegi*. Men den har fået en senere placering end i dramaet og dermed også en anden betydning. Den er blevet en klagesang over dronningens død.

Sats 8. Efter klagen sendes bud efter liden smådreng. Sats 8 er som et lille stykke programmusik, der takt for takt viser, hvad der sker. Drengen får at vide, at han skal bringe kongen besked om dronningens sygdom, hvilket

karakteriseres med det melodiske og klanglige materiale fra sats 1, men de formindskede nodeværdier og hårde sekund- og septimsammenstød understreger hastværket og ophidselsen (takt 1–4). Drengen løber ud, lægger sadel på hesten og rider af sted: stadig mindre nodeværdier i skalaløb og guirlander dalende fra as" til es' (takt 5–8). Riddet går over i galop (takt 9–10), og så stryger hesten jævnt af sted til den ildevarslenende samklang af en C-dur treklang og akkorden b-des'-es' i 16-delsbrydning.

Den 8. strofe kommer som en efterkommentar til satsen. Selve riddet ser man ikke, da man jo ikke så godt kan have en hest med i forestillingen.

Sats 9–11. Nu følger dramaets midtersekvens, der som før nævnt indeholder en række episoder uden direkte tilknytning til teksten. Hele dette afsnit foregår på Skanderborg slot, hvor man er uvidende om dronningens kritiske tilstand, indtil drengen når frem. For publikum betyder det, at man i en halv snes minutter kan slappe af efter de dramatiske begivenheder og nyde de festlige optrin, som udspilles i en mild og glad atmosfære.

Satserne er gennemgående i et moderat tempo, de fleste er i 4/4 uden rytmiske spidsfindigheder, enkle melodiske formler i et næsten diatonisk system.

Sådan er f.eks. den musik, der spilles, mens kvinderne pynter op til den forestående fest (sats 9). Kongens og hertugens entré i festsalen (sats 10) ledsages af store, tunge akkorder, fortrinsvis i parallelbevægelse. Satsen blev senere ændret lidt i det rytmiske og indgik så i suiten som sats nr. 3 med titlen *Slottet i Skanderborg*, hvorved de majestætiske akkorder blev et billede på slottets konturer.

Fra folkevisen ved vi, at der blev spillet tavl på slottet. I forestillingen bliver det til en scene med kongen og hertugen, der sidder ved et bord og spiller brætspil. Den ledsagende musik (sats 11) er en humoreske, der som tema bruger et kort citat fra tavlebordsduetten i J.P.E. Hartmanns opera *Liden Kirsten* (1846). Hele satsen er bygget over dette motiv, som optræder på flere overraskende måder. Særlig pudsige er de staccato-udførte sekund-samklange, der illustrerer brikkerne, der flyttes rundt på brættet, eller, om man vil, terningernes fald (Eks. 10).

Satsen indgik i suiten som dennes 4. sats med titlen *Tavlebord*.

Sats 12. (Eks. 11) Kvindernes dans skulle ifølge manuskriptet være i tredelt takt, og det blev så til en chaconne. På mange måder er det en traditionel chaconne af den type, man kender f.eks. fra Johann Pachelbel – langsom og med betoning på andet taktslag (se f.eks. Pachelbels *Ciacona* i f-moll).

Vor chaconne er bygget over et ostinato, der omfatter fire takter. Det er trinvist faldende, fortrinsvis kromatisk, gennem hele oktaven fra h til H.

Ejendommeligt for temaet er, at det på sine steder er tostemmigt, og i denne tostemmighed danner også overstemmen en faldende linie, fra fis' til fis. Jeg har forresten aldrig før set et chaconne-tema af denne art.

Temaet præsenteres først alene i venstre hånd, og dernæst følger fire variationer, eller måske bør det snarere opfattes som én lang melodi bestående af forskellige motiver, der afløser hinanden og sekvenseres. I takt 21 kommer understemmen pludselig på afveje og havner i takt 23 i en akkord, der får begge stemmer til at standse undrende op, hvorpå de glemmer alt om chaconnen og giver sig til at undersøge, hvilke nye muligheder denne fremmede akkord frembyder. Igennem 12 takter kredser melodien over en liggende akkord, der én gang rykker et trin op og derpå ned igen, men omsider finder melodien tilbage og afløses i takt 37 af chaconne-temaet, der denne gang er vandret op i overstemmen. I understemmen optræder nu et nyt ostinato, en oktavbevægelse på h-H af orgelpunkttagtig virkning, men kun i denne ene variation. Chaconne-temaet vender straks efter tilbage til understemmen i sin oprindelige form. I takt 45 genoptages melodien fra takt 5, hvorefter chaconne-temaet afslutter satsen.

Chaconnen har altså et kontrasterende mellemspil og falder dermed i tre dele A B A', der omfatter henholdsvis 20, 16 og 16 takter. Akkorden i mellemspillet er den samme, som vi kender fra værkets indledende satser, og – jeg ved ikke, om det er en overfortolkning – men tanken melder sig, om det mon skulle være en hentydning midt under festen til det sørgelige, der samtidig foregår i Ribe.

Kvindernes dans blev optaget som 5. sats i suiten, men blev forinden forbedret på to punkter: Den liggende akkord i mellemspillet fik lov at vandre rundt på forskellige skalatrin i parallelbevægelse og rytmiseret form, og chaconne-temaet, som før havde afsluttet satsen alene, ledsages nu af melodien til det sidste, hvorved der skabes en ny slutning, der med den kromatiske indsnævring (es'-d'-c'-h) i sidste takt er overmåde virkningsfuld. Satsen fik titlen *Ciacona*.

Sats 13. To hofnarre springer frem, da kvindernes fornemme dans er forbi. De kommer springende til tonerne af den tonale kadence i a-moll og falder på halen. En nar er blandt andet en klovn, og i stedet for at ende på tonika, havner han et forkert sted, nemlig på en bitonal akkord As-F. Men en nar er som regel også et tungsindigt menneske, og denne egenskab antydes med den neapolitanske sekstakkord, der jo har ry for at udtrykke melankolske stemninger.

Hele satsen bygger på disse to akkorder, især den forkerte slutakkord giver sit væsentlige bidrag til satsens bizarre karakter. Først brydes akkorden, og dernæst varieres den på utallige måder, idet hver variation ligesom

vokser ud af den foregående og giver bolden op til den næste. Akkorden og alle motivvarianterne bringes i transponering, omvendning, rytmisk variation af omvendingen, omvendning af den rytmisk varierede omvendning etc. En ganske glimrende illustration af narrenes krumspring og sjove påhit.

Den tonale kadence kommer ialt tre gange og inddeler den brogede mosaik i to logisk konstruerede afsnit A og A' hver på 12 takter plus en koda på fire takter.

Sats 14–17. Kongen og hertugen indtager herefter dansegulvet og udfører en rolig, adstadig dans i 4/4 (sats 14). Men dansen afbrydes brat, fordi kongen får en fornemmelse af noget ildevarslende. Han går ud på højeloftsbro og får øje på drengen der nærmer sig.

Hermed er de glade stunder forbi. Dramaet vender tilbage og med det sangen. Mens Kong Valdemar står og ser ud, synges visens strofe 9 og 10. Hertugen kalder kongen ind, og der følger en samtale, som i sin musikalske udformning (sats 15) er en variant af sats 5 (se denne).

Drengen kommer løbende ind (sats 16) – det høres på 16-delene. Han er forpustet – det høres på, at den sidste tone i hver takt bliver liggende, indtil disse sluttoner samles til en foruroligende akkord (f'-as'-b'-c"), der bliver liggende satsen ud. Fra takt 4 er der ren 16-delsbevægelse, en oktav dybere og kraftigere, hvorved det ildevarslende yderligere intensiveres. Først da drengen har overbragt sit budskab lægger melodien sig til ro, men på en skærende sekundsamklang, der sammen med de allerede liggende fire toner danner en sekstonig akkord (d'-e'-f'-as'-b'-c").

Ved drengens budskab slår Kong Valdemar tavlebordet sammen (sats 17), så terningerne synger – en fejende 16-delsbevægelse og to skærende syvtonige akkorder (takt 1). Så står han stille og skjuler fortvivlet ansigtet i hænderne. Her citeres begyndelsen af Joh. Walters melodi til bodssalmen Af dybsens nød (1524), smertefuldt skurrende mod understemmen (takt 2). Sorgen er ved at sprænge hans indre – det høres af akkorderne i punkteret rytme (takt 3). Derpå citeres salmemelodien igen, men stærkt forvrænget med brug af tritonus (takt 4). Endnu en forvrængning af motivet fører til en figur, der spilles, idet kongen går ud, hvorefter alle forlader scenen, mens musikken bliver svagere.

Sats 18–19. Kong Valdemars berømte ridt fra Skanderborg til Ribe lader sig ikke så godt fremstille inden for vort dramas ramme. Man skifter ganske enkelt scene, og imens spilles sats 18, der bygger på det musikalske materiale fra sats 1, blot med hurtige melodibevægelser og brudte akkorder, som karakteriserer uroen. (Eks. 13).

Så befinder vi os atter på slottet i Ribe, og vi genser den syge Dronning

Dagmar til tonerne af den allerførste sats, der gentages uden ændringer.

Straks efter dør dronningen i liden Kirstens arm.

Sats 20. (Eks. 14). To af ternerne henter lys og stiller dem på muren. Imens spilles sats 20, der skildrer fruernes sorg over dronningens bortgang, men samtidig også den dødes pinsler i skærsilden. Dagmar havde nemlig udvist forfængelighed i sin påklædning om søndagen, og den slags så man meget strengt på i middelalderens katolske samfund.

Når man hører musikken, er man ikke i tvivl om, at fruernes sorg er stor, og at straffen for Dagsmars forsyndelse er hård. På manualet sættes akkorden C-F-G an. I dette dybe leje får den en tyk, ubestemmelig og meget ubehagelig karakter – ubestemmelig, fordi der i pedalet samtidig fremføres et kromatisk opadgående ostinato-motiv på fire toner Des-D-Es-E. I manualet er foreskrevet hovedværkets principaler, fløjter og gedakter 8-fod, 4-fod og 2-fod. I pedalet en noget kraftigere registrering med en 16-fods rørstemme som bundstemme. Ostinatoet dissonerer med den vedvarende akkord og virker voldsomt og uhyggeligt ved sin stærkt skurrende klang. I slutningen af takt 2 sætter melodien ind i det høje leje, fire oktaver over de dybe stemmer, et syvtonigt motiv, hvis elementer kommer til at dominere hele satsen. Det gentages, varieres og intensiveres gennem rytmiske ændringer. Da det rædselsvækkende ostinato og orgelpunkt endelig ophører, og den værste del af helvedspinen synes at være til ende, dukker melodien frem helt alene og i pianissimo og leder over i satsens andet afsnit, der spilles ganske svagt. Over en ny liggende akkord g-h-cis'-f' (af samme type som akkorderne i sats 12's midterstykke) lyder nu et nyt motiv, der er afledt af det forrige. Det udvides med oktavbevægelse og gentages satsen ud, indtil det ebber ud i pianissimo.

De stadige gentagelser, som er satsens afgørende karaktertræk – både i første del med det gruopvækkende ostinato og i den meget stilfærdige anden del – skaber den knugende fornemmelse af gru og uafvendelig pine, som man ellers kun oplever i sine værste drømme.

I suiten, som ikke har den samme nære tilknytning til visen og dens handlingsforløb, har denne sats fået titlen *Skærsilden*.

Sats 21. (Eks 15) Kong Valdemar er nået frem efter sit stormende ridt og træder ind i fruerstuen (takt 1). Hans fortvivlelse markeres – lige som i sats 17 – med et citat fra salmen Af dybsens død, denne gang dog med to linier. Den spilles unisont og er umiddelbart genkendelig (takt 2–7). Et fragment af melodien (tone 4–7 = c''-h'-g'-a') fortsætter dernæst som selvstændigt motiv satsen ud (takt 9–18). Først – mens kongen står stille og skjuler ansigtet i hænderne (takt 8–11) – bringes det i højre hånd i parallelle kvart-

sekstakkorder, ledsaget i venstre hånd af en kromatisk kredsen omkring tonen e'. Dernæst – da han går henimod den døde dronning og anråber kvinderne om at bede en bøn for ham – fortsætter motivet med akkorder i begge hænder.

Første del af satsen, som skildrer det fortvivlede udbrud, spilles kraftigt, mens anden del, der udtrykker den indadvendte sorg, spilles pianissimo med svellen næsten lukket.

I suiten får den som 8. sats titlen *De profundis*.

Sats 22. Kong Valdemar knæler ved sin døde hustrus side, og alle de andre – fruer og terner – falder på knæ og beder.

Da sker underet: Dronningen vender tilbage fra dødsriget og rejser sig af båren. Hendes øjne er blodigrøde af anstrengelsen.

De seks takter, der udgør denne korte sats, er i sin enkelhed noget af det mest udtryksfulde i hele værket. I bunden klinger en blød, harmonisk akkord, en e-moll treklang i spredt beliggenhed. Op af dybet stiger tonerne som en spændt streng, eller som en blomst der søger mod lyset – først ganske svagt, så kraftigere og med en tone mere i højden, et e", så igen svagt, som et ekko.

Sats 23. Dagmar taler til kongen og læner sig derefter ind mod hans bryst. Musikken er en variant af sats 20 – det samme motiv i overstemmen, men et andet ostinato, som denne gang spilles på manualet. Pedalet er ikke med, og der er heller ikke nogen liggende akkord. Selve ostinatoet indeholder de samme fire toner som i sats 20 (nu noteret cis-d-es-e), men de er tilsøret af andre samtidigt klingende toner. Den højere beliggenhed og mindre dystre klangfarve gør, at denne tilbagevenden til skyggeriget synes befriet for noget af den allerværste gru.

Sats 24. Dronning Dagmar dør ved Kong Valdemars bryst. Alle kvinderne knæler, de beder og græder, så går de ud i små grupper og lader de to alene tilbage på scenen.

Sidste sats bringer atter Pange lingua-melodien, som udgjorde sats 6. Det er den samme harmonisering som før, men allerede efter første linie afbrydes hymnen af den kendte gregorianske sekvens *Dies irae*. Herefter vender hymnen tilbage med endnu tre sætninger, men atter bryder *Dies irae* ind, denne gang stærkt skurrende. Hymnen lader sig dog ikke slå ud. Den fortsætter ufortrødent med sin femte frase, hvorefter satsen uventet synes at slutte på en langt udholdt akkord. Men efter en generalpause fortsætter hymnen – denne gang uden harmonier. Den prøver at fuldføre sin strofe, men afbrydes på den fjerde tone, der derpå naturligt leder over i det følgen-

de, og med de sidste takter vender vi tilbage til den melodi- og klangverden, som prægede værkets begyndelse. De afsluttende takter af sats 24 er en varieret gentagelse af takt 2-3 i sats 1, og det sidste man hører er folkevisens omkvæd »Udi Ringsted hviles Dronning Dagmar«.

Satsen blev nr. 9 i koncertsuiten og fik sin titel efter omkvædet.

Afsluttende bemærkninger

Musikken til det mimiske drama *Dronning Dagmars død* er skabt i nøje sammenhæng med folkevisens tekst og de situationer, som skulle fremstilles. Den stiliserede enkelhed, som prægede sceneudsmykningen og dragterne, den blide værdighed, som beherskede de optrædendes minespil og bevægelser, blev også musikkens kendetegn. Hele forestillingen virkede statisk og var dog fyldt af indre liv.

Efter at have lyttet til Dronning Dagmar-musikken vil en og anden måske undrende spørge: Hvor er den Trørup, som komponerede *Toccata primi toni*? Hvor er det sprudlende, overstadige temperament blevet af? Denne musik er jo helt anderledes – elegisk, indadvendt...

Det hænger naturligvis først og fremmest sammen med visens sørgelige indhold: Musikken *skulle* være tragisk, og selv de lette og humoristiske partier måtte ikke træde uden for stilen. Men det har også noget at gøre med komponistens udvikling. Hans tidlige kompositioner har et musikantisk, neoklassisk præg og kendetegnes blandt andet af et ustyrligt, iltert temperament og en grotesk humor. Jazzprægede motiver og rytmer i hurtigt tempo veksler med lyriske, ekspressive satser. Det melodiske viede han dengang som nu sin særlige opmærksomhed.

Men i slutningen af 60'erne indtrådte en forandring. Trørup ville prøve tolvtoneteknikken og dens muligheder, og resultatet blev nogle klaverkompositioner, der i melodisk og harmonisk henseende adskiller sig fra hans tidligere arbejder. Først kom *Mikroffer* – ni småstykker, der præsenterer forskellige melodityper og harmoniske former gennem varieret udnyttelse af én og samme tolvtonerække. Så fulgte suiteerne *Tambutsak* og *Visages du Temps*. Dermed var han færdig med dodekafonien, men den fik en afgørende betydning for hans stiludvikling.

I Dronning Dagmar-musikken mærkes dens indflydelse på den omfattende udnyttelse af oktavens tolv toner og på den næsten atonale karakter i mange satser. Hertil kommer en impressionistisk forkærlighed for klangfølger i parallelbevægelse, mest funktionsløse septimakkorder med sænket kvint og undertiden suppleret med stor tert. Også melodikken er præget af septimspring, hyppig brug af tritonus og kromatisk bevægelse. Disse træk er især fremherskende i de satser, som beskriver en stemning eller et handlingsforløb, og flere af de pågældende satser har som følge af denne funktion

en uregelmæssig frasekonstruktion (Sats 1–4, 8, 16–18). Klanglige og melodiske elementer af lignende art behersker satserne 7, 16 og 20, men her er akkorden blevet til orgelpunkt.

En kontrast til det her beskrevne danner nogle af satserne fra stykkets midterdel, som foregår på Skanderborg slot. Satserne 9, 12 og 14 har alle en iørefaldende melodik, der bygger på et diatonisk skalasystem iblandet nogen kromatik. Det er ikke moll og ikke kirketoneart, men måske nærmest en slags æolisk med heltone under grundtonen og lejlighedsvis sænkning af andet trin foruden andre kromatiske ændringer.

De 24 korte satser, der tilsammen udgør Dronning Dagmar-dramaets musik, opviser en ikke ringe opfindsomhed i udnyttelsen af melodiske, harmoniske og satstekniske muligheder. Men man må nok sige, at i denne form er musikken så stærkt knyttet til den dramatiske fremstilling, at den ikke egner sig til koncertopførelse. Det var derfor komponisten besluttede at bearbejde stoffet til en suite. Af de ca. 30 minutters teatermusik fremstod en suite af 15 minutters varighed. Den kom til at indeholde de satser, der bedst kan stå alene, og de blev forsynet med titler, de ikke havde i forvejen.

Satserne 1–4 blev skrevet sammen til *Dronning Dagmar ligger udi Ribe syg*. Sats 5 – samtalen mellem Dronning Dagmar og Kirsten – blev til *Bicinium*. Sats 10 – kongens og hertugens entré i festsalen – blev med nogle rytmiske ændringer til *Slottet i Skanderborg*. Sats 11 blev til *Tavlebord*. Sats 12 – kvindernes dans – blev med visse ændringer til *Ciacona*. Sats 7, som hører til i dramaets første afdeling, fik en lidt anden betydning i suiten som *Elegi*. Sats 20, hvor fruene græder over dronningens død, blev til *Skærsilden*. Sats 21 – kongens entré og klage – blev i suiten til *De profundis*. Sats 24 – dronningens død – kommer i suiten til at symbolisere begravelsen som *Udi Ringsted hviles Dronning Dagmar*.

De satser, der slet ikke kom i betragtning ved denne udvælgelse, var nr. 6, 8, 9, 13–19, 22 og 23.

Suiten blev udgivet i 1977 på Edition Egtved, og den 20. juli 1977 blev den uropført af domorganist Richard Sennels i Viborg domkirke. Siden er den blevet opført talrige gange af bl.a. Henrik Colding Jørgensen, organist ved Hundige kirke, og Gunnar Frello, organist ved Skt. Bendts kirke i Ringsted, og også domorganist Eberhard Kraus i Regensburg såvel som Bedřich Janáček, organist i Lunds domkirkemenighed, har taget suiten på deres repertoire.

Musikken til dramaet var næsten gået i glemmebogen, men nu har Grete Thorulf besluttet igen at sætte *Dronning Dagmars død* på Bibliateatrets repertoire.

P.S. Musikeksemplerne er gengivet med Edition Egtveds tilladelse.

Noderne til *Dronning Dagmars død* vil kunne beses på Musikvidenskabeligt instituts bibliotek, hvor de er fremlagt på semesterhylden.

Eks. 7

Sostenuto ♩ = 50 ca.

1

I rørfløjte 8'

Eks. 8

♩ = 50 ca.

4 II gedakt 8'
fløjte 4'

I rørfløjte 8'

rit. molto

I

a tempo

poco rit.

Eks. 9

6 ♩ = 44 ca.

The musical score consists of four systems of piano music. Each system is written for a grand piano, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The tempo is indicated as ♩ = 44 ca. The key signature is one sharp (F#). The first system is 6 measures long. The second system is 6 measures long. The third system is 6 measures long. The fourth system is 4 measures long. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some chords and rests.

Eks. 10

♩ = 56 ca.

11

II

I

Eks. 11

192 $\text{♩} = 58-60$

Handwritten musical score for the first system of 'Eks. 11'. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is 3/4. The key signature has one sharp (F#). The first measure of the bass staff contains a Roman numeral 'I' and a tempo marking $\text{♩} = 58-60$. The music features a melodic line in the treble staff and a harmonic accompaniment in the bass staff, including chords and moving bass lines.

Handwritten musical score for the second system of 'Eks. 11'. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is 3/4. The key signature has one sharp (F#). The music continues with a melodic line in the treble staff and a harmonic accompaniment in the bass staff.

Handwritten musical score for the third system of 'Eks. 11'. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is 3/4. The key signature has one sharp (F#). The music continues with a melodic line in the treble staff and a harmonic accompaniment in the bass staff.

Handwritten musical score for the fourth system of 'Eks. 11'. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is 3/4. The key signature has one sharp (F#). The music continues with a melodic line in the treble staff and a harmonic accompaniment in the bass staff.

Handwritten musical score for the fifth system of 'Eks. 11'. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is 3/4. The key signature has one sharp (F#). The music continues with a melodic line in the treble staff and a harmonic accompaniment in the bass staff.

Eks. 12

17 $\text{♩} = 76 \text{ ca.}$

I Mix. *f*

Eks. 13

18 $\text{♩} = 50 \text{ ca.}$

Eks. 14

20 ♩ = 46 ca.

The image shows a handwritten musical score for Example 14. It begins with a tempo marking of 20 ♩ = 46 ca. The score is organized into two systems, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs) and a piano introduction staff (bass clef).

System 1:

- Piano Introduction:** The first staff of the system shows a piano introduction with a dynamic marking of *p*. It features a sustained chord in the left hand, with notes C_4 , E_4 , G_4 , and B_4 in the right hand.
- Right Hand:** The first staff of the system contains a melodic line starting with a whole rest, followed by a quarter rest, and then a quarter note B_4 with a fermata, a quarter note A_4 , and a quarter note G_4 .
- Left Hand:** The second staff of the system contains a rhythmic accompaniment of quarter notes: B_3 , A_3 , G_3 , F_3 , E_3 , D_3 , C_3 , B_2 .

System 2:

- Piano Introduction:** The first staff of the system shows a piano introduction with a dynamic marking of *p*. It features a sustained chord in the left hand, with notes C_4 , E_4 , G_4 , and B_4 in the right hand.
- Right Hand:** The first staff of the system contains a melodic line starting with a quarter note B_4 , followed by a quarter note A_4 , a quarter note G_4 , a quarter note F_4 , a quarter note E_4 , a quarter note D_4 , a quarter note C_4 , a quarter note B_3 , a quarter note A_3 , a quarter note G_3 , a quarter note F_3 , a quarter note E_3 , a quarter note D_3 , a quarter note C_3 , a quarter note B_2 , a quarter note A_2 , a quarter note G_2 , and a quarter note F_2 .
- Left Hand:** The second staff of the system contains a rhythmic accompaniment of quarter notes: B_3 , A_3 , G_3 , F_3 , E_3 , D_3 , C_3 , B_2 .

Musical score for piano, page 174. The score is in B-flat major and 3/4 time. It consists of four systems of music.

The first system shows a right-hand melody with triplets and a left-hand accompaniment with sustained chords and a bass line.

The second system continues the melody and accompaniment, with a *pp* dynamic marking.

The third system shows the right-hand melody moving to a new phrase, while the left hand continues with sustained chords.

The fourth system shows the right-hand melody concluding and the left hand with sustained chords.

Eks. 15

(21) $\text{♩} = 46 \text{ ca.}$

II gedakt 8' (svelle næsten lukket)

Summary

Einar Trærup Sark's organ work *The Death of Queen Dagmar* was composed in 1975 for a mimic drama, and in the same year rearranged as a concert suite.

The drama is based on the medieval Danish ballad about the Bohemian princess Dragomir, who was married to the Danish king Valdemar Sejr in 1205. Queen Dagmar died in childhood in 1212, and was buried in Ringsted. The folk ballad, which runs through the whole work, is performed by a soloist on the stage. Between the stanzas the text is interpreted in mimic-dramatic episodes, which are in their turn animated through the music. In the middle sequence of the performance some scenes are enacted that are not described in the ballad. Among other things there are dances and tomfoolery that serve the purpose of creating a festive and gay contrast to the otherwise deeply tragic contents.

The work consists of 24 movements, some of them merely emotionally suggestive, others illustrating the action, while others again characterize particular situations.

A certain influence from twelve-tone technique is manifest in the use of the twelve notes of the octave, and in the almost atonal character of many movements. Added to this there is an impressionistic preference for chord sequences in parallel, mostly unfunctional seventh-chords with a lowered fifth, and sometimes with an added major third. The melody, too, is marked by leaps of sevenths, frequent use of the tritone, and chromaticism. These features are especially prevalent in the movements describing a mood or an action, and consequently several of these movements have an irregular phrase construction (movements 1-4, 8, 16-18); elements in sound and melody of a similar nature govern movements 7, 16 and 20, but here the chords have become pedal point.

A contrast to the description given above is formed by some of the movements from the middle section, which is enacted at Skanderborg Castle. Movements 9, 12 and 14 are all remarkably tuneful, being melodically based on a diatonic scale system mixed with chromaticism.

The 24 short movements show considerable inventiveness in the exploitation of melodic, harmonic, and textural possibilities. But it is probably true that in this form the music is so closely linked up with the dramatic performance that it is not suitable as a concert piece. That was why the composer decided to rework the material as a suite. Out of about 30 minutes' theatre music arose a suite of 15 minutes' duration. It contained the movements best suited to stand alone, and they were given titles they did not have before.

The suite was published in 1977 by Edition Egtved.

Translated by Gunver Krabbe