

# Dansk Spillemandsmusik 1660 – 1999

- med særligt henblik på spillestilen

Speciale ved  
John Bæk (910558)  
Musikvidenskabeligt Institut  
Aarhus Universitet  
21/6-1999  
(revideret juli 2006)

Vejleder:  
Kirsten Sass Bak

<b>0. FORORD .....</b>	<b>3</b>
<b>1. INDLEDNING.....</b>	<b>4</b>
BAGGRUND, FORMÅL OG INDHOLD .....	4
FORSKNING.....	7
<i>Før 1900.....</i>	7
<i>1900-1960.....</i>	7
<i>Efter 1960.....</i>	8
<b>2. SPILLEMANDSMUSIKKENS HISTORIE .....</b>	<b>11</b>
LANDBEFOLKNINGENS DANSEFORMER .....	11
BØNDERNE OG STADSMUSIKANTERNE 1660-1800.....	13
<i>Samfundsforhold .....</i>	13
<i>Bønderne og deres musik o. 1660 .....</i>	14
<i>Stadsmusikanterne .....</i>	15
<i>Klangidealer.....</i>	15
<i>Stadsmusikantens spilleområder.....</i>	16
<i>Omgåelse, samarbejde og kulturkamp.....</i>	16
<i>Stadsmusikantsvæsenets betydning for landtraditionen.....</i>	17
<i>Landbospillemandenes musik på de nye instrumenter.....</i>	18
Musikkens udførelse på landet .....	18
FRA ENHEDSKULTUR TIL FORENINGS- OG MARGINALKULTUR 1800-1914 .....	20
<i>Samfundsforhold .....</i>	20
<i>Stadsmusikanter og musikdirektører i 1800-tallet.....</i>	23
<i>Spillemandene.....</i>	24
<i>Festtraditioner med spil og dans.....</i>	25
<i>Oplæring, undervisning og noder .....</i>	31
<i>Instrumenter .....</i>	32
<i>Fra enhedskultur til forenings- og marginalkultur.....</i>	33
FORENINGS- OG MARGINALKULTUR 1914-1999 .....	34
<i>Samfundsforhold og populærmusik.....</i>	34
<i>Spillemandsmusik i 1900-tallet.....</i>	35
<i>Lokale miljøer og familietraditioner .....</i>	36
<i>Spillemandsmusik i foreningsregi .....</i>	39
<i>Enkeltpersoner og enkeltbegivenheder .....</i>	44
<b>3. SPILLESTIL .....</b>	<b>47</b>
INDLEDNING.....	47
<i>Spillemandstag'et.....</i>	47
<i>Fire forudsætninger eller faktorer .....</i>	48
KARAKTERTRÆK VED SPILLESTILEN EFTER 1800 .....	48
<i>Kildemateriale.....</i>	48
<i>Spillestilen generelt.....</i>	49
Gehørspil – spil uden noder .....	50
Fast tempo.....	50
Slå takt med foden:.....	51
Begrænsede dynamiske udsving.....	52
Forsiringer .....	52
Dansemæssige aspekter eller betoning.....	53
<i>Specielt om violinen.....</i>	53
Bueføring.....	53
Positionsspil og vibrato.....	54
Bordunspil og dobbeltgreb.....	54
<i>Specielt om sammenspil.....</i>	56
Om antallet af benyttede og samspillende spillemand i 1800-tallet.....	56
Melodistemme.....	56
Sekundstemme.....	57
Obligatstemme (ekstrasekund) .....	57
Basstemme.....	58
<i>Specielt om andre instrumenter.....</i>	58
Klarinet og fløjte .....	58
Harmonika .....	59

<b>4. ANALYSE.....</b>	<b>60</b>
INDLEDNING.....	60
FRITTERNE: TRÆDBALLEHUS POLKA – ANALYSE.....	61
<i>Fritterne og Trædballehus polka.....</i>	<i>61</i>
<i>Form og metode.....</i>	<i>62</i>
<i>Melodistemmer.....</i>	<i>62</i>
<i>Melodistemmernes sammenspil.....</i>	<i>63</i>
KLAUS PINDSTRUP: GAMMEL VALS - ANALYSE AF TRE RYTMISKE NIVEAUER.....	65
<i>De tre rytmiske niveauer.....</i>	<i>65</i>
<i>Metode.....</i>	<i>66</i>
<i>Klaus Pindstrup og Gammel vals.....</i>	<i>68</i>
<i>Formanalyse.....</i>	<i>68</i>
<i>Det første rytmiske niveau: tempo og grundpuls:.....</i>	<i>69</i>
<i>Det andet rytmiske niveau: taktslag.....</i>	<i>71</i>
<i>Det tredje rytmiske niveau: underdelinger af taktslag.....</i>	<i>78</i>
Indledning.....	78
Analyse.....	84
Variation og udvikling i A-repriserne.....	86
Variation og udvikling i B-repriserne.....	90
Sammenfatning: tredje niveau.....	95
<i>Sammenfatning af analysen af de tre rytmiske niveauer.....</i>	<i>96</i>
<b>5. SAMMENFATNING.....</b>	<b>98</b>
BILAG 1: TRÆDBALLEHUS POLKA  INDSPILNINGER S.101	
BILAG 2: FRITTERNE: TRÆDBALLEHUS POLKA  NODE  S.102	
BILAG 3: DATASKEMA TIL FRITTERNE: TRÆDBALLEHUS POLKA  S.105	
BILAG 4: FRITTERNE: EKSTERNE VARIATIONER OG FLERSTEMMIGHED I MELODISPILLET S.111	
BILAG 5: KLAUS PINDSTRUP: GAMMEL VALS TAKTLÆNGDER S.112	
BILAG 6: KLAUS PINDSTRUP: GAMMEL VALS REGNEARK S.114	
BILAG 7: KLAUS PINDSTRUP: GAMMEL VALS NODE  S.130	
<b>LITTERATURLISTE .....</b>	<b>134</b>

## 0. FORORD

Min introduktion til de gamle danse og den gamle spillemandsmusik fik jeg som barn, da jeg på danseskolen i Odense lærte skomagerpolka og fingerpolka og sanglege. Senere var det engelsk vals og andre selskabsdanse, der kom på repertoire, men til sæsonens afsluttende afdansningsballer, hvor der først var konkurrencer og dernæst frit dansegulv, spillede musikerne bl.a. op til skomagerpolka og fingerpolka og de andre kendte børnedanse, og det var lidt sjovere end de mere stilfulde selskabsdanse.

Far spillede klaver på sin egen selvlærte måde, og af ham fik jeg min første musikalske lærdom, bl.a. at "gammeldaws" er sjovt, og at man sagtens kan lave noget selv; og jeg fik også lavet et par kreative kompositioner. Jeg gik til blokfløjtespil og cellospil, men gav op overfor noderne og min utålmodighed. Da jeg fik min første guitar i 1969, var jeg endeligt solgt: jeg fik lært tre akkorder og lavede min første sang. Min musikalske bane var hermed afstukket, og lige siden har jeg komponeret og lavet sange som det mest naturlige her i verden.

Spillemandsmusikken, som den lød i 70'erne, mødte jeg på Badstuen i Odense og i Højby. Jeg var med til danseaftener og folkemusikstævne, hvor jeg hørte Evald Thomsen for første og sidste gang. Jeg kendte de dygtige spillefolk i Højby (og de spillede rigtig godt), men Evald Thomsen havde en helt speciel udstråling og en kraft i sin person og sit spil.

Senere fik jeg lært lidt mandolin og violin (og lidt noder), og begyndte at spille irsk og dansk på amatørniveau. Senere igen blev det rock og reggae (som keyboardspiller og sangskriver) og endnu senere bas og trommer og afrikanske og sydamerikanske rytmer og soul (som underviser).

Jeg har spillet sammen med to spillemænd, der begge hovedsageligt har spillet udenfor folkemusikmiljøet. Begge spiller violin. Sammen med Poul Bech Christensen, f. 1956, (der som barn fik undervisning af Djurslandspillemanden Michael Andersen) har jeg, med guitaren, spillet til dans, når man i forskellige sammenhænge havde brug for noget igangsættende danseinstruktion – og sammen har vi været på tur som gademusikanter i Danmark og Tyskland. Med Søren Korshøj f. 1964 (som har lært hos diverse spillemænd i Silkeborg) har jeg (også på guitar) haft en 'selskabsduo' siden 1990. Vi har spillet til et utal af privatfester, hvor vi har spillet alskens forskellig musik, heriblandt spillemandsmusik – og har derved fået et indblik i hvordan det, udenfor folkemusikmiljøet, står til med hensyn til kendskabet til dansene polka, vals etc. i store dele af Jylland og lidt på Fyn. Søren og jeg dannede senere orksteret "Kætter Kvartet", der spiller egne kompositioner med udgangspunkt i spillemandstraditionen. Her spiller jeg hovedsageligt mandolin.

Sammenspillet med Poul og Søren har lært mig, at gode nutidige spillemænd har noget helt specielt i måden at spille på. De kan have en fanden-i-voldskhed i deres udtryk og et helt specielt sving, som jeg ikke kender fra andre stilarter.

Dette speciale har været et par år undervejs. Det startede med en mindre opgave om *Spillestilen i dansk spillemandsmusik*, hvorfra afsnittet om spillestil og analysen af Fritterne: Trædballehus polka – i ny og redigeret form – er hentet.

Beskrivelse af spillestil er et problematisk område at bevæge sig ind på, fordi en sådan beskrivelse kan være svær at verificere for læseren/lytteren pga. mangel på verificerbare data. Da jeg derfor havde udtænkt og realiseret en metode til at aflæse og gengive rytmiske impulser via computer, følte jeg at tiden var inde til at dykke dybere ned i spillestilen, med fokus på *rytme*.

I denne sammenhæng er spillemandsmusikkens historiske baggrund vigtig, og specielt Jens Henrik Koudals afhandling om stadsmusikantvæsenet 1660-1800, har for mig sat spillemandsmusikken ind i et nyt perspektiv. En særlig tak til Koudal for hans arbejde...

# 1. INDLEDNING

## Baggrund, formål og indhold

Dansk spillemandsmusik er den instrumentale musik som i Danmark<sup>1</sup> blev brugt til dans hos den ikke dannede del af landbefolkningen fra 1600-tallet og op gennem 1700- og 1800-tallet. Fra midten af 1800-tallet blev samfundsstrukturen forandret med stadigt stigende hastighed. De kulturelle forskelle mellem land og by udviskedes. Landbefolkningens traditionelle skikke blev forandret; og dermed forsvandt forudsætningerne for den ældre spillemandsmusik gradvist. I løbet af årene omkring 1900 blev den traditionelle landlige musik fortrængt af andre musikformer, således at den, forstået ved antallet af udøvere og ved dens position i samfundet, stort set forsvandt. Samtidig blev den genoplivet i foreningsregi, om end ofte i en noget anden form og helt sikkert i en noget anden udstrækning. I 1900-tallet har spillemandsmusikken derefter dels levet videre i forlængelse af 1800-talstraditionen og dels i foreningsregi.

Jeg benytter således betegnelserne *spillemand* og *spillemandsmusik* om musikere og musik med tilknytning til den ældre landtradition – og musikere og musik med tilknytning til 1900-tallets traditionelle folkelige musik/dansemiljøer, hvor spillemandens vigtigste funktion er spil til dans.

Begrebet 'spillemand' har i tidens løb ikke været forbeholdt landbefolkningens bofaste musikere. I Middelalderens Europa blev betegnelsen benyttet om de omrejsende markedsgøglere og musikanter, men blev også benyttet som samlebetegnelse for alle omrejsende folk. I Norden blev betegnelsen 'leger' frem til 1500 benyttet om den samme type omrejsende optrædende (vi kender betegnelsen helt tilbage i 1200-tallet fra islandsk og norsk litteratur). I Danmark blev 'spillemand' fra 1500-tallet til midten af 1600-tallet benyttet om byernes privilegerede musikere (stadsspillemand), indtil disse efterhånden fik deres nye betegnelse som stadsmusikanter. 'Leger' forsvandt o.1500, men blev i Danmark brugt som betegnelse for instrumentalmusik ('leg') helt op i 1700-tallet og i forbindelse med dansesammenkomster (legestuer) helt op til 1900..

I perioden 1660-1800 omtaler samtidens myndigheder og stadsmusikanter spillemanden på landet som *fusker*, *bønhas* eller *bierfidler*, dvs. en person der arbejder indenfor et lavsområde uden at være uddannet. Fra slutningen af 1700-tallet kaldes han af samtiden normalt for spillemand, men på et eller andet tidspunkt – måske først i 1900-tallet, måske før, bruges betegnelsen om musikere på *både* land og i by. Både jeg og nogle af de kilder jeg citerer, benytter derfor betegnelserne *landsbyspillemand* eller *landbospillemand* for at præcisere, at der er refereres til musikere der rent faktisk boede og virkede på landet.

Landbospillemandene spillede ikke kun dansemusik. De spillede også musik til processioner og forskellige ritualer, men vi ved ikke så meget om denne musik og om hvordan den er blevet udført.

Der er ikke kun blevet benyttet instrumental musik til dansen. Der også er blevet sunget til dans, men dette fænomen er stort set ikke blevet undersøgt. Der findes dog flere beretninger fra både 1700- og 1800-tallet som omhandler, at der i forskellige situationer *udelukkende* er blevet sunget eller trallet til dansen, samt at spillemand (og også dansere) har

---

<sup>1</sup> Danmark skal her forstås som det *nuværende* Danmark.

sunget samtidig med at der blev spillet. Grüner-Nielsen beretter f.eks. om, at der til en del af spillemandsmelodierne fra 1800-tallet er tilknyttet danserim<sup>2</sup>.

Spillemandsmusikken er nært forbundet med dansen. For at skabe et dansehistorisk fundament for den videre historiske fremstilling af spillemandsmusikken, starter Kapitel 2 med en kort gennemgang af de landlige danseformers udvikling frem til slutningen af 1800-tallet, samt deres videreførelse i 1900-tallet.

Oprindelsen af det fænomen, som vi i dag forstår som dansk spillemandsmusik, fortæber sig et sted i fortidens tåger. Hittidige fremstillinger er startet omkring år 1800, da vi ikke har haft et veldokumenteret materiale til at belyse tiden før da. Med Jens Henrik Koudals *For Borgere og bønder*, som handler om stadsmusikantvæsenet i Danmark fra 1660-1800 – og som giver nye oplysninger om bønderne og deres musik i denne periode – er det naturlige startpunkt flyttet til 1660. Struktureringen af dette afsnit er, med inspiration fra Koudal, foretaget ud fra overbevisningen om, at landbefolkningens musiktraditioner bedst forstås, når de ses i sammenhæng med bykulturens, og med hensyntagen til det faktum at stadsmusikanterne fik stor betydning for bøndernes musik.

I 1800 blev stadsmusikanternes monopol på landet ophævet, og det sætter den naturlige skillelinie til den næste periode, 1800-tallet, som må betragtes som spillemandsmusikkens storhedstid. Fra denne periode, er det muligt at give et reelt billede af spillemænd, musik, oplæring, festtraditioner osv., og jeg bruger derfor meget plads til dette. Samtidig er perioden præget af forandring, og denne proces følges. I perioden sker der en omformning af landsbyfællesskabet. Dette foregår som en proces, der sættes i gang af landboreformerne i slutningen af 1700-tallet – og kulminerer med industrialiseringen i slutningen af 1800-tallet. I denne proces skifter spillemandsmusikken status og funktion: I 1700-tallet er den, set i forhold til de forandringer som senere kommer, en del af en enhedskultur, et landsbyfællesskab – mens den i tidsrummet omkring 1900 bliver til en forenings- og marginalkultur (marginalkultur fordi den mht. brug og udbredelse ikke er en af samfundets væsentlige musikkulturer).

Omkring århundredskiftet forsvandt forudsætningerne for den 'gamle' spillemandsmusik', og i årene omkring første verdenskrig forsvandt de fleste spillemænd fra det offentlige liv. Dette skaber den naturlige overgang til kapitlets sidste afsnit, som ifølge overskriften begynder i 1914, men som i realiteten bevæger sig lidt frem og tilbage henover århundredskiftet. Struktureringen af dette afsnit er utraditionel: Først gives der et kort kronologisk overblik over hele perioden. Dernæst fortælles historien om en spillemandsfamilie i fire generationer, en beretning, der fører os fra slutningen af 1800-tallet frem til nutiden. I et nyt afsnit belyses musikkens plads og udtryk i forskellige foreninger - og endelig berettes der om andre vigtige personer eller begivenheder, som har været med til at tegne udviklingen i dette århundrede. Hele afsnittet forsøger at vise, at der foregår en videreførelse af 1800-tallets traditioner, men at disse naturligvis undergår en forandring i takt med samfundsændringerne.

Denne historiske gennemgang er et forsøg på at vise, at der i hele perioden er foregået en logisk forandring eller udvikling. For at understrege denne forandring/udvikling begynder hvert periodeafsnit med et overblik over ændringer i samfundsforhold, der kan have haft indflydelse på spillemandsmusikken, dens miljø og udbredelse.

Kapitel 3 handler om spillestilen. Ud fra et afgrænset kildemateriale ordnes og forklares karaktertræk ved stilen. Kildematerialet er både historisk og musikanalytisk og peger derfor både tilbage til det historiske Kapitel 2 og fremad mod det analytiske Kapitel 4. Min bevæggrund for at beskæftige mig med lige netop spillestilen er, at den, set i et langt historisk perspektiv, synes at være et af de vigtigste elementer i forhold til at definere

---

<sup>2</sup> Grüner-Nielsen 1920 s. 46 ff.

spillemandsmusikken som et selvstændigt fænomen. Stilen forklares dels ved generelle træk (som hovedsageligt tager udgangspunkt i violinspil) og dels ved sammenspil. Målet er, at forbedre mulighederne for at forstå musikkens indre struktur eller væsen, samt et ønske om at strukturere stoffet, så det forbedrer mulighederne for på længere sigt at kunne foretage sammenlignende musikanalyser mellem forskellige spillemandsværker (se nedenfor) og mellem spillemandsmusik og andre stilarter. I begge tilfælde kræves der fælles referencer, dvs. sammenlignelige størrelser, og målet er derfor at tilvejebringe disse.

Efter at spillestilens særlige karaktertræk er blevet belyst, danner disse grundlaget for i Kapitel 4 at foretage analyser af klingende musik. Der bliver fremlagt to analyser af nutidig spillemandsmusik, med vægt på henholdsvis sammenspil og rytmisk struktur. Begge analyser beskæftiger sig med forhold, som ifølge Kapitel 3, skulle være kendetegnende for spillestilen i dansk spillemandsmusik; men vel at mærke forhold, som ikke tidligere er blevet undersøgt. De skal derfor opfattes som pilotprojekter, der i sig selv ikke kan forventes at fortælle noget éntydigt og generelt om spillestilen. Til gengæld kan de vise nogle metoder til brug ved fremtidige analyser.

Den første analyse tager direkte afsæt i Kapitel 3's belysning og strukturering af sammenspilsfunktioner. Det direkte mål med analysen er at undersøge melodispillet i sammenspilssituationer, mens det overordnede mål har været at skabe et grundlæggende redskab til brug ved sammenlignende analyser med andre spillemandsværker, samt med andre mere eller mindre beslægtede musikformer.

Den anden analyse er mere omfattende. De grundlæggende rytmiske elementer i musikken inddeles i tre rytmiske niveauer, som hver især svarer til elementer i dansen. Data, som er aflyttet og bearbejdet (med computeren som det konkrete værktøj) fremlægges og undersøges. Målet er at undersøge, om der i musikken kan findes generelle genkendelige og forståelige rytmiske strukturer. Metoden er udviklet af undertegnede og indebærer en del tekniske forklaringer. Denne analyse adskiller sig fra resten af fremstillingen ved at indeholde store mængder af 'tungt' stof. Samtidig åbner den en mulighed for sammenligninger med andre nutidige, rytmiske gehørsbaserede musikformer som f.eks. jazz og rock – og peger derved frem mod en bedre forståelse af spillemandsmusikkens placering i det samlede musikalske univers.

Jeg vil i den videre fremstilling af og til benytte de to begreber *reprise* og *værk*. De benyttes hovedsageligt i spillestils- og analysekapitlerne, men kan også forekomme i den historiske gennemgang. Jeg benytter disse begreber i følgende betydninger:

*Reprise* er en almindeligt benyttet betegnelse for et melodiasnit mellem to repetitionstegn. Jeg foretrækker (jvnf. en senere diskussion om nodemetaforer i gehørsmusik) at kalde det "et melodiasnit som normalt gentages". I den nyere spillemandsmusik vil dette i praksis normalt være ensbetydende med en otte-takts periode.

*Værk* benyttes her som en betegnelse for en uafbrudt gennemspilning af en melodi et vist antal gange, således at man kan tale om forskellige værker både ved 1/gennemspilninger af forskellige melodier og ved 2/forskellige gennemspilninger af samme melodi.

# Forskning

## FØR 1900

Folkemusikforskningen i Danmark har været koncentreret om viser og visemelodier. Teksterne til middelalderballaderne blev således allerede nedskrevet i perioden 1550-1700, første gang udgivet i 1591 og dernæst udgivet i et forøget genoptryk i 1695. Kilderne fra før 1800 er næsten udelukkende tekster, og der er kun bevaret omkring en snes melodier.

Fra 1809 startede den første større indsamling af folkemelodier, og i 1840'erne blev indsamlingen af folkeminder intensiveret med professor Svend Grundtvig (1824-83) som den centrale figur. Sv. Grundtvig grundlagde folkemindestudiet i Danmark ud fra nationalromantiske ideer. Mens Grundtvig koncentrerede sig om teksterne og fik påbegyndt udgivelsen af værket *Danmarks gamle Folkeviser I-XII* (1843-1976), var organist A.P. Berggren's (1801-80) arbejde koncentreret om at få indsamlet og udgivet de folkelige sange og melodier (*Danske Folke-Sange og Melodier*, tre udgaver 1842-1869). Grundtvig og Berggren kom i kraft af deres placering i hovedstaden til at stå for den "officielle" indsamling og udgivelse af folkemusik i 1800-tallet, men specielt i slutningen af århundredet var der adskillige lokale samlere der selv ønskede at udgive deres materiale. Den mest betydningsfulde af disse var den jyske skolelærer Evald Tang Kristensen (1843-1929), der personligt indsamlede en stor mængde jyske visetekster og melodier efter mundtlig meddelelse, samt skillingsvisetryk, håndskrevne visebøger - og håndskrevne spillemandsnodebøger. På grund af hans nøgterne kulturhistoriske syn på folkekulturen og den nuancerede optegnelse af sangernes melodier, kom han på kant med A.P. Berggren, der mente at folkemelodierne var skabt ud fra dur-mol tonalitetsprincipper, og at Kristensens evner som melodioptegner derfor var tvivlsomme.

Berggren og Tang Kristensen fik tilsammen indsamlet omkring 2900 folkemelodier (*Nielsen 1993 s.10-11*), men mht. spillemandsmusikken og den traditionelle dans var interessen yderst begrænset. Kun ca. 100 spillemandsmelodier blev nedskrevet af indsamlerne (*Nielsen 1993 s.12*), men grunden hertil kan ifølge Svend Nielsen være, at man vidste at der allerede eksisterede et stort materiale nedskrevet i spillemændenes nodebøger, og at disse nedskrifter blev anset for mere oprindelige end dem man selv kunne lave.

## 1900-1960

Efter århundredeskiftet skete der et vendepunkt. Fra at have været centreret omkring det ældre historiske materiale - og det nationalromantiske grundsyn blev arbejdet med folkemusikken institutionaliseret, og der opstod en egentlig musiketnologisk forskning, således at indsamlingsarbejdet nu også kom til at omhandle nutidstraditionen.

I 1904 blev *Dansk Folkemindesamling* oprettet som statens centrale forskningsinstitut og arkiv for folkekultur og musiketnologi. Efter at de første år var blevet brugt til at ordne og registrere indsamlingerne fra 1800-tallet, kom der gang i et systematisk landsdækkende optegnelsesarbejde, bl.a. via et tæt samarbejde med *Foreningen til Folkedansens Fremme* (FFF – oprettet 1901) og den private forening *Foreningen Danske Folkeminder* (1908), hvis formål var at organisere indsamlingen til Folkemindesamlingen. Indsamlingen af spillemændenes nodebøger, som var påbegyndt af Tang Kristensen, fortsatte dels organiseret af de to foreninger, og dels af private indsamlere hvor først og fremmest Christian Olsen og Svend Jørgensen bør nævnes – og Dansk Folkemindesamling fik tilknyttet tre medarbejdere: Hjalmar Thuren, Evald Tang Kristensen og Hakon Grüner-Nielsen. Hjalmar Thuren var Danmarks første egentlige musiketnolog. Han beherskede den sammenlignende musikvidenskabs metode og mente at studiet af den ældre folkemusik måtte bygge på et kendskab til nutidstraditionen.

En ny æra indenfor indsamlingen blev indledt med de nye muligheder for at optage lyd med *fonograf*. På Færøerne havde Thuren i 1902 foretaget nogle enestående optagelser, og i



1907 blev de første dokumentariske lydoptagelser på dansk grund foretaget af Grüner-Nielsen, da han sammen med Tang Kristensen besøgte en række af dennes meddelere. I 1909 tog Grüner-Nielsen atter på indsamlingstur, og fra denne tur vi har de første optagelser af dansk spillemandsmusik. I perioden indtil 1916 optog han omkring 100 dansemelodier med fonograf, i 1920'erne optog Percy Grainger og Tang Kristensen enkelte dansemelodier; men herefter stoppede indsamlingen indtil indsamling med båndoptager startede i 1958.

Grüner-Nielsen var den første der ydede et væsentlig bidrag til forskningen indenfor dansk folkelig instrumentalmusik og dans. *Vore ældste folkedanse* fra 1917 handler hovedsageligt om langdans og polskdans, og *Folkelig vals* fra 1920 belyser alle de pardanse der blev påvirket af valsen i 1800-tallet. Sidstnævnte bygger på traditionen fra Fanø, og det påvises bl.a. at sønderhoning-dansen er en videreførelse af den gamle nordiske polskdansen-tradition.

Interessen for spillemandsmusikken og den folkelige dans var stigende i århundredets første halvdel, hovedsageligt næret af foreningerne og Grüner-Nielsens to udgivelser, og det udmøntede sig bl.a. i biografiske/aneddotiske skildringer af spillemænd (Chr. Olsen, Anton Berntsen, Laur. Hansen) og praktiske nodeudgaver. I landsforeningen *Danske Folkedansere's* (oprettet 1929) medlemsblad *Hjemstavsliv* diskuterede medlemmerne folkedans og spillemandsmusik, og med deltagelse af bl.a. Svend Jørgensen (1883-1946) oprettedes i 1944 *Danske Folkedanseres Spillemandskreds* (DFS / Spillemandskredsen) for, iflg. Jørgensen<sup>3</sup>, at være med til at redde den gamle spillemandsmusik fra at gå i glemmebogen.

I 1946 udkom den hidtil eneste samlede fremstilling om folkedansen og spillemandsmusikken i Danmark: *Folkedansen i Danmark* (red. af R. Holm og K. Vedel) med støtte fra FFF. Her skildredes "Folkedansens Historie" og "Landsbymusikanter" af Klavs Vedel og "Den gamle spillemænd" af Svend Jørgensen. De historiske betragtninger i værket er ikke videnskabeligt funderet, men giver en bred indføring i samtidens forhold til emnet – og indeholder derudover en stor mængde biografisk materiale.

## EFTER 1960

Omkring 1960 skete der et nyt vendepunkt i folkemusikforskningen bl.a. via en ny og mere musiketnologisk orienteret generation af forskere. Før havde teorierne omkring melodierne oprindelse været overført fra tekstforskningen: I 1800-tallet havde man således ment at melodierne var opstået i folket som følge af en kollektiv skaben. Fra slutningen af århundredet blev dette grundsyn erstattet af teorien om "Gesunkenes Kulturgut" dvs. at melodierne, ligesom teksterne, oprindeligt var opstået i de finere kredse, dvs. de skulle være komponeret af middelalderens komponister, for efterhånden at være sunket ned til almuen, hvor de i tidens løb ved fejlhuskninger og evt. kunstnerisk nyskaben havde udviklet sig til et større antal varianter af de oprindelige melodier.

Fra slutningen af 1950'erne begyndte man i stedet at fokusere på den enkelte sangers skaben (igen i viseforskningen), og via Thorkild Knudsen (f.1925), som bl.a. var inspireret af Hjalmar Thuren's forskning og Boris Asafjevs intonationsteori, begyndte man at opfatte melodierne som sammensatte af mindre byggestene, formler eller intonationer.

Komponisten Thorkild Knudsen har i sin forskning haft balladerne som centrum. Han blev i 1957 ansat ved Dansk Folkemindesamling og flyttede i 1971 en afdeling til Hogager ved Holstebro for at kunne arbejde mere praktisk med musikken. Knudsen videreførte forskningen omkring melodiernes oprindelse og tonalitet, omend i en helt ny retning: I artiklen "Model, type og variant" fra 1961 betoner han melodiernes stadige forandring, betinget af sanger, brugssituation og miljø. Han betragter melodierne som "et mindre antal modeller, som alene repræsenteres af en række typer, som igen kun er en sum af foranderlige varianter" – og bevæger sig udover det traditionelle toneartsbegreb, idet "Modellens sum af foranderlige melodier og rytmiske indfald, af karakteristiske intonationer, indeholder i sig selv

<sup>3</sup> Hjemstavsliv, nr. 10, 1943, s.86.

melodiens stilmormer og er et miljø's musikalske erfaringer og forestillinger. (...) Henføres en folkemelodi til en bestemt type, som er underordnet en opstillet model, er melodiens melodiske og tonale grundlag dermed beskrevet og forklaret". Knudsen's teorier er bl.a. blevet kritiseret pga. en manglende videnskabelig konkretisering, men i det praktiske arbejde i Folkemusikhuset i Hogager, har hans ideer om ballademelodiernes natur haft stor indflydelse på metoderne i indsamlingen og forskningen af folkemusik.

I 1958 begyndte en ny indsamlingsæra med båndoptageren som optagelsesmedie. I 1960'erne blev der hovedsageligt indsamlet hos den landlige underklasse, men i 1970'erne blev indsamlingen udvidet til også at omfatte andre befolkningsgrupper både på landet og i byerne. I 80'erne blev indsamlingen yderligere udvidet med videooptagelser af traditionel dans og musik.

Spillemandsmusikken og den folkelige dans havde via den internationale folkerevival i 1960'erne og 70'erne en folkelig opsvingsperiode og en deraf medfølgende bredere folkelig interesse, og hovedkræfterne blev i denne periode lagt på indsamling og en bredt orienteret formidling som udover Dansk Folkemindesamling er blevet organiseret af bl.a.:

► *Spillemandsmuseet* i Rebild, der blev oprettet i 1951 bl.a. på basis af spillemanden Evald Thomsens indsamlinger af noder og instrumenter. Det brændte i 1963, hvor meget værdifuldt materiale gik tabt, men blev åbnet igen i 1964. ► *Folkemusikhuset i Hogager*, der blev oprettet i 1971, dels som selvstændigt folkemusikhus og dels som en underafdeling af Dansk Folkemindesamling. I 1995 skiftede det navn til Folkemusikcenteret i Hogager, som i dag er en selvejende institution. ► Lokale spillemandsdrag og folkemusikhuse, ofte startet som et samarbejde mellem ældre "traditionsbærere" og yngre folkemusikinteresserede. I 1976 blev disse samlet i organisationen *Folkemusikhusringen*. ► *Danske Folkedanseres spillemandskreds*, der i dag tæller ca. 700 medlemmer, og som løbende har udgivet nodesamlinger og plader.

En decideret forskning omkring spillemandsmusik kan findes i enkeltstående artikler samt i specialeafhandlinger fra universiteterne i Århus og København:

- Henning Refsgaard, 1962 – specialeafhandling: *Det traditionelle melodistofs behandling i dansk spillemandspraksis* belyser hvorledes udvalgte spillemænd behandler tre repræsentative melodier (Rævens Vals, Ottemandsdans, Den røde Lue) med fokus på melodisk variation, dobbeltgreb/harmonisering og forsiringer. Supplerende bånd-interviews.
- Flemming Horn, 1964 – specialeafhandling: Danske nodebøger fra det 18. århundredes sidste halvdel.
- Uffe Gotved, 1968 – specialeafhandling: *Sammenspilspraksis i dansk spillemandsmusik 1800-1840*. Giver et væsentligt korrektiv til det billede, der tegnes af Svend Jørgensen. Gotved har som udgangspunkt foretaget en registrering af nodebøger på Dansk Folkemindesamling indeholdende flerstemmige arrangementer, og efter en udelukkelse af alle nodebøger som angiveligt ikke stammer fra spillemandsmiljøet, analyserer han arrangementer (hovedsageligt to violiner) fra 1800-1840. Han giver han et væsentligt bidrag til et billede af datidens sammenspilspraksis. Afhandlingen indeholder desuden udvalgte beretninger om anvendte instrumenter, antal af samspillende spillemænd og måden at spille sammen på.
- Henning Urup, 1972 – specialeafhandling: *Danske folkedanse. En beskrivelse og undersøgelse*. Udover en systematisk beskrivelse af folkedanse, omfatter opgaven en analyse af melodirepertoiret fra 1800-tallet, som viser at melodierne hovedsageligt er baseret på dur-tonikas klangtoner og opbygget af symmetriske 8-takts strukturer.
- Henning Urup, 1976 – artikel: En kort opsummering af *Dansk spillemandsmusiks forudsætninger, kilder og særlige karaktertræk*, bl.a. ud fra fire specialeafhandlinger fra perioden 1962-72 af Refsgaard, Horn, Gotved og Urup samt de tidligere publikationer.

- Svend Nielsen, 1983 – artikel: *Spillemand på fonograf*. Node-nedskrifter og analyser af de ældste optagelser af en dansk spillemand (Thomas Johansen 1851-1935) fra 1909.
- Anette Tonn-Petersen, 1985 – artikel: *Spillemandens rolle*. Om spillemanden og forandringer mht. rekruttering, instrumenter og festtraditioner i 1800-tallet, udfra bl.a. 9 primærkilder fra perioden 1813-1936 (dagbøger og regnskaber).
- Jens Henrik Koudal, 1987: *Rasmus Storms Nodebog*. Faksimileudgave af en håndskreven nodebog (71 melodier) fra o.1760. Musikken analyseres og placeres mellem barokkens husmusik og bøndernes spillemandsmusik
- Anders Chr. N. Christensen 1992 – magisterkonferens: *Vi bruger hele kroppen* - handler om en spillemandsfamilie i fire generationer fra 1850-1992, og viser hvorledes traditioner videreføres på trods af samfundsændringer og af ændringer i repertoire, og giver detaljerede oplysninger om musik/dansekulturen fra slutningen af 1800-tallet og fremefter.
- Mette Müller, 1994 – artikel: *Folk-Folkelig-Folkelige musikinstrumenter i Danmark*. Artiklen giver et godt overblik over instrumentforskningen i Danmark. Artiklen udelader bevidst spillemandsmusikkens mest alm. instrumenter som violin, klarinet, tværfløjte og kontrabas - og koncentrerer sig i stedet om de mere særegne: rumlepotte, diverse fløjter, skalmeje, jødeharpe, sækkepibe, lire, nøgleharpe etc. – samt harmonika og mandolin.
- Jens Henrik Koudal, 1997: *For borgere og bønder*. Beskriver stadsmusikantvæsenet i Danmark ca. 1660-1800. Viser hvorledes stadsmusikanterne har været centrale i den danske musikkultur, og at bl.a. "folkemusikken" i Danmark bedst forstås ved at se på hvorledes land og by har påvirket hinanden. Påviser hvorledes bøndernes ældre traditionelle instrumenter (borduninstrumenter, tromme og fedel) i denne periode forsvinder for at blive afløst af bykulturens instrumentarium. I en tidligere artikel: *En privilegeret musikanter og hans konkurrenter 1716-41* (1992), der må opfattes som optakt til værket *For borgere og bønder*, fremlægges en række detaljerede oplysninger om bondespillemand i Københavns amt, som ikke er medtaget i dette værk.

Herudover har Dansk Folkemindesamling udgivet to mindre hæfter af de to arkivarer Svend Nielsen (f.1982) og Jens Henrik Koudal (f.1951). Koudal's *Musiketnologi og folkemusikforskning i Danmark* (1992) giver en historisk indføring i institutioner og foreninger, indsamling og materialeudgaver samt forskningen i Danmark - og Nielsen's *Dansk Folkemusik* (1993) giver en opsummering af forskningen samt et bredt overblik over de danske folkemusikkulturer. Herudover er der udgivet biografier om spillemand samt enkelte bøger med fokus på lokale egnstraditioner.

I løbet af 1970'erne var der blandt forskere en tendens til at erstatte det ideologisk ladede begreb *folkemusik* med det musiketnologiske begreb *traditionel musik*, og i dag er der en tendens til helt at undlade at bruge disse begreber, for i stedet - med anvendelse af andre termer - at præcisere emnet.

"Dansk spillemandsmusik er stadig ikke blevet genstand for dybtgående videnskabelig udforskning" (Koudal 1993). Arbejdet har været koncentreret omkring indsamling af materiale, således at Dansk Folkemindesamling i dag har en samling på ca. 1200 håndskrevne nodebøger (af vidt forskellig omfang) nedskrevet i tidsrummet 1750-1950, og hvor hovedparten er fra sidste halvdel af 1800-tallet og starten af 1900-tallet. Disse bøger rummer i alt mere end 60.000 dansemelodier. Lydarkivet rummer omkring 100 dansemelodier optaget på fonograf i perioden 1909-1916 samt enkelte fra 1920'erne. Fra 1958 og fremefter findes der båndoptagelser med mange timers spillemandsmusik og interviews – og endelig findes der på video ca. 50 timer med spillemandsmusik. Hertil kommer samlingen på Hogager Folkemusikcenter og enkelte interessante plader udgivet fra o.1930.

## 2. SPILLEMANDSMUSIKKENS HISTORIE

Spillemandsmusikken er hovedsageligt blevet brugt til dans. Jeg vil derfor først give et kort historisk rids af danseformernes udvikling med specielt fokus på tiden omkring 1900, hvor danse med fælleseuropæiske rødder gradvist forsvandt – og det tyvende århundrede generelt, hvor dansene hovedsageligt er blevet dyrket i foreningsregi.

Dernæst vil spillemandsmusikkens udvikling fra enhedskultur i 1600-tallet til forenings- og marginalkultur i 1900-tallet blive fortalt med fokus på de ændringer i samfundsstrukturer og festtraditioner, som har påvirket den.

### Landbefolkningens danseformer

Den ikke dannede del af landbefolkningen har haft sine specielle dansetraditioner. Nye danse er kommet hertil fra det øvrige Europa. De har ofte nået landbefolkningen via byernes dannede selskabsliv, men der er f.eks. også eksempler på, at de er kommet direkte via den tyske landbefolkning<sup>1</sup>. Både i byerne og på landet er dansene blevet varieret og videreudviklet, og specielt på landet har det skabt utallige varianter og blandinger, hvor hver egn har haft sit eget repertoire og sine egne traditioner.

Op igennem middelalderen – fra før 1200 - og enkelte steder langt op i 1800-tallet, findes der i Danmark beretninger om *kædedanse*, ceremonielle danse og optog, hvortil der er blevet sunget og spillet på piber og trommer<sup>2</sup>. Fra 1500-tallet begyndte kædedansene over hele Europa at blive fortrængt af pardanse med omdrejning på stedet. En af disse, *polstdansen*, kom til Sverige allerede i slutningen af 1500-tallet, og i Danmark må man antage, at den var almindelig blandt bønderne i anden halvdel af 1600-tallet. I hvert fald var den i 1700-tallet, sammen med menuet, den mest brugte danseform på landet<sup>3</sup>. De ældste polstdanse bestod oftest af to dele: en langsom parvis march i lige takt og en omsvindingsdel i 3-delt takt. I de ældste håndskrevne nodebøger er ofte kun den første del noteret; der var i ældre tid en tradition for at spillemanden selv improviserede og omformede anden-delen til 3-delt takt.<sup>4</sup> *Menuet* kendes tidligst i Danmark o. 1700, hvor den dansedes som pardans med ét par ad gangen, og i slutningen af århundredet dansede også landbefolkningen, ifølge flere forfattere, en "folkelig menuet"<sup>5</sup>. Fra slutningen af 1700-tallet blev *engelskdanse* populære, først i byerne og senere også på landet. Engelskdanse var gruppeopstillingsdans med forskellige ture. Betegnelsen "engelskdans" er blevet brugt lidt i flæng<sup>6</sup> og dækker over både engelskdanse og kontradanse, hvor engelskdanse har en grundopstilling på række, herrer og damer overfor hinanden (rækkedanse) – og kontradanse har en grundopstilling med fire par i en firkant (kvadrille = kvadrilledanse). Her benyttes "engelskdans" som fællesbetegnelse. I 1800-tallet var engelskdansene de mest almindelige på landet, og de udviklede sig som *turdanse* med elementer som kreds, kæde, mølle og parvis omdansning med forskellige trin - og de kunne varieres i det uendelige<sup>7</sup>.

I byerne blev valsen den helt store modedans fra starten af 1800-tallet. Til forskel fra polstdansens omdrejning på stedet, dansede man i valsen rundt i salen under omdrejningen: omdrejning i valsebane. I et par spillemandsbøger kan vi se, at valseagtige danse allerede var

<sup>1</sup> Staunsholm 1980 s.15.

<sup>2</sup> Grüner-Nielsen 1917.

<sup>3</sup> Koudal 1997, s.395.

<sup>4</sup> Grüner-Nielsen 1917 + Koudal 1987 s.17.

<sup>5</sup> Koudal 1987 s.15-16.

<sup>6</sup> Koudal 1997 s.382.

<sup>7</sup> Staunsholm 1980 s.17.

kendt på landet i Jylland i slutningen af 1700-tallet<sup>8</sup>, men også andre pardanse og dansetrin dukkede op i starten af 1800-tallet, bl.a. hopsa, galop, sveitrit og schottish, og alle disse danseformer blev dels integreret i de landlige engelskdanse og dels efterhånden som selvstændige danseformer. O. 1850 kom endnu et par nye pardanse til, *Polka* og *mazurka*, hvor hovedsageligt polka'en vandt indpas i engelskdansene og som selvstændig pardans i forskellige varianter. Fra midten af 1800-tallet var vals og polka de absolut mest udbredte danse i byernes selskabsliv<sup>9</sup>.

I sidste halvdel af 1800-tallet blev egnsdansene efterhånden afløst af en mere ensartet dansekultur. Udviklingen kulminerede under og efter første verdenskrig, hvor danse som boston og bostonvals blev populære, og senere kom onestep, twostep, foxtrot, tango, charleston, engelsk vals, slowfox og quickstep og endelig i 1930'erne jazz'en. Det nye var indførelsen af ikke-europæiske kulturtraditioner i form af danse af amerikansk og latinamerikansk oprindelse. De folkelige danse fra sidste halvdel af 1800-tallet blev dog danset på mange restaurationer og til privatfester langt op i århundredet som en mindre del af det samlede danserepertoire, men det er pt. svært at få et overblik hvor udbredt dette har været, da området, mig bekendt, ikke er blevet undersøgt nærmere.

Allerede i 1901 startede Foreningen til Folkedansens Fremme indsamling, genoplivning og dyrkelse af almuedansene under begrebet *folkedanse*, der hos FFF hovedsageligt betegner dansene fra perioden 1750-1850; så fra at almuekulturen havde været en *primær kultur* blev den nu genoplivet som *sekundær kultur* i foreningsregi. Flere folkedanserforeninger kom til, og i 1929 samledes de i landsforeningen Danske Folkedansere, der har været aktive helt op til i dag, hvor de har over 16.000 medlemmer. I 1930'erne begyndte gymnastikforeningerne på landet også at tage dansen op, og som en modreaktion til den moderne dans opstod *gammeldansforeningerne* fra slutningen af 30'erne, som en slags græsrodsforeninger med det fælles formål at værne om de gamle danse.

Folkedansforeningerne og gammeldansforeningerne havde således et fælles formål: at bevare og danse de gamle danse – men måden de gjorde det på, var yderst forskellig.

I folkedanserforeningerne havde man et nationalromantisk grundholdning, og man arbejdede bredt på at genskabe og formidle den gamle almuekultur bl.a. ved en stor interesse for egnsdragter og ved at dansene skulle danses så korrekt som muligt ud fra de optegnede dansebeskrivelser, som via en leder blev formidlet til danserne. Omkring 1850 var der som nævnt sket et skift fra de oprindelige "ægte" almuedanse til et mere bredt populært repertoire, og ud fra denne grundopfattelse blev danserepertoiret afgrænset til repertoireet fra før 1850 (hovedsageligt turdance).

I gammeldansforeningerne mødtes man under mere selskabelige former. Her dansede man ikke efter trykte dansebeskrivelser, men efter hvad man i fællesskab kunne huske og havde lært. I starten bestod repertoiret af en blanding af de ældre kredsanske og kvadriller og de nyere pardanse (vals, polka, mazurka, hopsa osv.) med enkelte "moderne" (foxtrot, tango etc.) ind imellem. Nogle vil f.eks. mene at foxtrot hører med til gammeldansrepertoiret. Senere, i de gammeldansforeninger som stadig bestod, var der i 60'erne, 70'erne og 80'erne en tendens til, at de "moderne" danse overtog en væsentlig større del af repertoiret.

En mere bevidst videreførelse af danserepertoiret og samværsformen fra gammeldansforeningerne kan ses i de nye folkemusikhuse og folkemusiklaug, som opstod i forbindelse med den amerikansk inspirerede folk-revival i 1960'erne og 70'erne. Her har den musikalske folkekultur været i fokus, og som en naturlig følge heraf, er de gamle danseformer blevet videreført, dels ved interne kurser og laugsaftener og dels ved de ofte månedlige åbne arrangementer.

<sup>8</sup> Grüner-Nielsen 1920 s.12-13.

<sup>9</sup> Nørlyng 1981.

De folkelige danse fra 1800-tallet er dog i flere tilfælde blevet videreført i ubrudt linie op igennem 1900-tallet, bl.a. i veldokumenterede traditioner fra afgrænsede områder som Fanø og Læsø, men også via andre slægts- og egnstraditioner som beskrevet i *Anders Christensen 1981 og 1992*, hvor han i førstnævnte bl.a. beretter om en markant forskel på polka-dansen, som han havde lært i folkedansforeningen, og den måde man dansede polka i hans mors familie. Christensen opfatter ikke dansetraditioner som noget der udelukkende handler om selve dansefigurerne og dansetrinene; men ser også traditioner afspejlet i f.eks. den rytmiske opfattelse og andre aspekter ved udførelsen af dansen, samt funktioner og adfærdsformer i forbindelse med denne. På Ærø og på Randerseggen har man desuden ifølge *Koudal 1997* (s.382) danset menuet i levende tradition næsten helt til i dag.

Videreførelsen af de folkelige danseformer fra 1700- og 1800-tallet kunne derfor se ud til at være foregået som en *blanding* mellem genoplivelse eller bevaring i foreningsregi, som en naturlig mindre del af danserepertoiret på restaurationer og til diverse privatfester, samt som en tydelig ubrudt, og mere markant primær tradition i afgrænsede egne eller i familier/slægter.

## Bønderne og stadsmusikanterne 1660-1800

### SAMFUNDSFORHOLD

For at forstå fænomenet spillemandsmusik, og hvorledes denne har udfoldet sig i sin funktion som dansemusik, er det vigtigt at have et overblik over den samtidige udvikling af de sociale og samfundsmæssige forhold på landet.

I 1645 var Danmark et rige der omfattede kongerigerne Danmark og Norge, hertugdømmerne Slesvig og Holsten samt bilande og kolonier som Færøerne, Island og Grønland. I det område som det nuværende Danmark dækker (minus Nordslesvig dvs. til en linie i det sydlige Jylland fra Ribe til Kolding) havde landet en befolkning på ca. 600.000. Omkring år 1800 var dette tal vokset til godt en million. Den største forandring mht. til fordelingen af indbyggere på landet, i købstæderne og i København var i denne periode at storbyen København voksede fra ca. 40.000 indbyggere til ca. 100.000, hvorimod de 40 største byer generelt bevarede deres indbyggertal på mellem ca. 600 og 4-5000. 75-80 procent af den samlede befolkning tilhørte bondestanden, som for næsten alles vedkommende var fæstebønder under kronen eller herremændene. I de for det meste meget små købstæder levede ca. 10 procent af befolkningen; og de resterende ca. 10 procent levede i København.<sup>10</sup>

I 1660 indførtes enevælden, som betød en svækkelse af adelens magt og rettigheder i forhold til statsmagten (kongen). For bondestanden betød dette ingen særlig ændring.

Bønderne udgjorde et af de nederste lag i det feudale samfund. I kraft af en række privilegier, der udgik fra den centrale magt, blev de forskellige andre befolkningsgrupper placeret på forskellige niveauer i samfundspyramidens opbygning. Forholdet mellem ejerne af jorden (herremanden/godsejeren) og bønderne var fastlagt i et fæsteforhold, som betød at bønderne måtte betale en afgift for lejen af gård og jord. Der var tre former for afgift: 1/man skulle arbejde et vist tidsrum på godsejerens gård (hoveri) 2/naturalieafgift (afgrøder/dyr) 3/pengeafgift. Udbytningen af bønderne var således åbenlys og den blev opretholdt gennem direkte magtudøvelse.<sup>11</sup>

Bondebefolkningen bestod hovedsageligt af fæstebønder samt en lille del selvejerbønder. De daglige arbejdsvilkår i landsbyfællesskabet var kendetegnet ved en indbyrdes afhængighed og et sammenhold. Økonomien var næsten udelukkende naturalieøkonomi og de fleste bønder havde flere arbejdsområder og kan ikke rubriceres entydigt mht. erhverv. I 1700-tallet var der f.eks. talmæssigt flere håndværkere på landet end i byerne. Ganske vist sagde Danske Lov af 1683 at "Ingen håndværksmand må bo på landet, undtagen.." og herefter nævnes 10

<sup>10</sup> Koudal 1997 s.23-24.

<sup>11</sup> Bender/Christiansen 1985, s.19.

håndværksfag, der sigtede på at dække bøndernes behov, men skulle hindre dem i at konkurrere med byerne. Men virkeligheden var en ganske anden. Næsten alle større håndværk fandtes på landet, og landhåndværkerne udførte også arbejde for byboerne. Der blev klaget fra byernes laug, men lige meget hjalp det, for problemet var, at bønderne var billigere. Som eksempel kan nævnes Hans Jørgensen med betegnelsen "hjulmand" som døde i 1722. Han var reelt både hjulmand, tømrer, snedker og gårdmand.<sup>12</sup>

Der fandtes reelt ikke noget skolesystem på landet. I det meste af perioden var stort set alle bønder analfabeter. I slutningen af 1700-tallet lærte en lille del at læse, og det synes som om dette var mest udbredt blandt befolkningen i Vestjylland.<sup>13</sup>

Siden middelalderen havde de fleste købstæder en mellemhandlerstilling mellem landet og udlandet, og var som sådan i hele denne periode økonomisk afhængige af landbruget - eller en integreret del af det. De tætte økonomiske relationer mellem land og by betød også mange personlige og kulturelle kontakter.

*De store landboreformer* i slutningen af 1700-tallet medførte markante sociale ændringer og ændringer af produktionssystemet, idet mange fæstebønder nu blev selvejere.

## BØNDERNE OG DERES MUSIK O. 1660

Omkring midten af 1600-tallet var livet og aktiviteterne i den typiske landsby struktureret omkring skikke og traditioner vedrørende menneskelivets og agerdyrkningens cyklus<sup>14</sup>. Musik var en gehørstradition uden professionelle bærere. Ved fester ydede man hinanden gensidige tjenester, og dansemusikken kunne derfor leveres af slægtninge, naboer eller tiggere uden at det krævede kontant betaling. Bøndernes danseinstrumenter var samtidens traditionelle Nord- og Mellemeuropæiske droneinstrumenter som *lire* (drejelire) og *sækkepibe*, de violinlignende instrumenter *fedel/fejle/gige* (der nedstammede fra middelalderinstrumenterne rebek og fidel) samt *tromme* (der var almindelig i landsbyerne i form af landsbyens bytromme)<sup>15</sup>. De har også haft instrumenter som *skalmeje* og *langeleg/humle*, men hvorvidt disse er blevet brugt til dans ved vi ikke.<sup>16</sup>

Musikudøvelsen var sammenvævet med landsbyernes skikke og traditioner. Musikken udfoldede sig hovedsageligt ved årets og livets fester, men havde også en plads i dagliglivets arbejde og samvær. Årsfesterne markerede jul/nytår, fastelavn, sommerens komme, midsommer og høst. De vigtigste af livets fester foregik i forbindelse med fødsel, bryllup og begravelse. Af alle festerne var bryllups- og barselsfesterne de vigtigste mht. brugen af instrumentalmusik. Et eksempel på en af årstidsfesterne er sommer-i-by festerne, som fandt sted i perioden fra valborgaften (30. april) til sankthansaften (23. juni). De foregik efter stort set samme mønster: ungdommen pyntede sig med majløv, blomster og bånd og drog i optog rundt til alle gårdene. Hvert sted afsang de "majvisen", indsamlede fødevarer og dansede eventuelt. Optøget kunne slutte ved landsbyens bytræ med kåring af en majkonge/greve og en majdronning/brud. Om aftenen blev der holdt gilde med spisning og musik og dans for hele landsbyen. Gildet kunne vare i to dage og ungdommen kunne fortsætte festen på de følgende søndage.<sup>17</sup>

Vi ved ikke direkte noget om bøndernes musik før 1700, men de må have haft et klangideal og et melodirepertoire, der var idiomatisk for droneinstrumenterne. Der er grund til at tro, at den har lignet den bondemusik, der byggede på bordun-virkninger, og som findes beskrevet fra andre dele af samtidens Nord- og Mellemeuropa. Folkemusikforskeren Felix

<sup>12</sup> Dybdal/Dübeck 1983 s.61.

<sup>13</sup> Feldbæk 1982.

<sup>14</sup> Koudal 1997 s.442.

<sup>15</sup> Ifølge *Mette Müller 1994*, lignede bytrommen en militær marchtromme, og ofte var der faktisk tale om genbrug af en sådan. Dens funktion i dagliglivet var som signaltromme.

<sup>16</sup> Koudal 1997 s.363.

<sup>17</sup> Koudal 1997 s.361.

Hoerburger har – uden værdiladning – kaldt denne musik *den snavsede klang* ("Das Schmutzige Spiel"):

Et generelt kendetegn synes at være en støjende og nogle gange bevidst forceret klang, som den fremstår ved hjælp af medklingende piber eller strenge; desuden finder man en forkærlighed for tomme kvinter og oktaver samt en vidtgående tolerance over for dissonanser. Idealet er en relativ støjfyldt klang, hvor egenskaber som lydstyrke, robusthed og klangdiffusion dominerer over stemmernes renhed, satsens gennemsigthed og den klanglige skønhed. Typiske instrumenter er sækkepibe, drejelire, citer i forskellige udformninger og tromme, men klangidealet kan også realiseres gennem f.eks. bordunspil på strygeinstrumenter. Flere ting tyder på, at den "snavsede klang" – og ikke mindst bordunvirkninger – i forbindelse med dans, beforder bevægelsestrang, trance og ekstase.<sup>18</sup>

## STADSMUSIKANTERNE

Omkring 1660 konsolideredes stadsmusikantvæsenet i hele Danmark. Stadsmusikanterne var kongeligt privilegerede og havde monopol på at levere musik til private og offentlige gilder både i købstæderne og på landet. Denne praksis var gradvist vokset frem i 1500-tallet og første halvdel af 1600-tallet, men var først fuldt udbygget omkring 1660. Stadsmusikanten havde et antal svende og lærlinge (gennemsnitligt én af hver<sup>19</sup>), afhængig af privilegiets størrelse. De spillede sammen eller blev sendt alene ud til mindre opgaver. Enkelte områder kunne bortforpagtes til andre musikanter. Stadsmusikantvæsenet fik stor betydning for bøndernes musik. Disse udefra kommende professionelle musikanter, som havde statsmagten i ryggen, krævede deres ret til at spille til bøndernes gilder mod betaling. De fremtrådte dermed med helt nye normer (kontant betaling for dansemusikken) samt nye instrumenter og ny musik.

De professionelle musikanter, inklusiv svende og lærlinge, blev næsten udelukkende rekruteret fra byernes befolkning. Hovedparten af musikantembederne blev besat af udlærte svende, evt tidligere militærmusikere. Der er dog enkelte eksempler på, at bondesønner er kommet i lære, men ingen eksempler på at de har fået privilegium.

Stadsmusikanterne var nodekyndige, men spillede også efter gehør, og var fortrolige med både den klassiske kunstmusik, kirkemusik og den borgelige dansemusik i henhold til tidens mode. Både deres instrumenter, musik og kulturelle normer var derfor ganske anderledes end bøndernes.

## KLANGIDEALER

I 1600- og 1700-tallets europæiske faglitteratur blev bøndernes dronemusik betragtet som plump og bondsk, og professionelle musikanter tog afstand fra den. Der er grund til at tro, at også de danske stadsmusikanter har taget afstand fra denne musik og dens klangideal. De havde stor kontaktflade til Mellemeuropa (de talte næsten alle tysk, og en del var indvandret fra Tyskland) og kan forventes at have haft samme smagsideal som kollegerne mod syd; desuden optræder bondeinstrumenterne så godt som ikke i deres instrumentarium. Selvom der var en tæt kontakt mellem land og by, og selvom musikanterne kunne have undgået en del konflikter med bondebefolkningen ved at nærme sig deres musiktradition, fik det *ikke* stadsmusikanterne til at spille folkelige instrumenter som sækkepibe, drejelire, tromme, humle, hakkebrædt eller dyrehorn. I stedet synes stadsmusikanten at have lagt afstand til dem, måske fordi de, som tilfældet var i landene omkring Danmark, blev anset for ukunstneriske eller direkte uærlige instrumenter. Heller ikke de ældre strygeinstrumenter med betegnelser som "fidel", "fedel" eller "feyle" var efter 1660 at finde blandt stadsmusikanternes mangfoldige instrumentarium. I stedet fik de professionelle musikanter succes med violinen, som hurtigt

<sup>18</sup> Her beskrevet af Koudal 1997 s.374-75.

<sup>19</sup> Koudal 1997 s.190.



blev accepteret af bønderne, og violininstrumenter blev stadsmusikanternes mest benyttede danseinstrumenter på landet, sammen med ceremoni-instrumenterne trompet, valdhorn – og senere klarinet.

## STADSMUSIKANTENS SPILLEOMRÅDER

I byerne spillede stadsmusikanten bl.a. *tårnmusik*, *kirkemusik* (med deltagelse af latinskolekorene), musik til arrangementer på byernes *offentlige pladser*, musik på *offentlig gade* (processioner som bryllupstog, et lav der flyttede skilt eller "grassatgang"<sup>20</sup>) og – i de større byer – *koncertmusik* i foreninger ofte med deltagelse af byens amatører. Dansemusik blev spillet i klubber og selskabelige foreninger, på kroer og i værtshuse og i de private hjem. Kroer og værtshuse var ikke særlig attraktive for stadsmusikanten, og han spillede dér sjældent selv, men sendte nogle af sine folk. Arbejdet dér var besværligt og dårligt lønnet, og han ville helst forpagte det bort til andre musikanter. Mange kroer hævdede desuden, at de ikke var underlagt stadsmusikantens monopol, og de benyttede åbenlyst fuskerspillemand<sup>21</sup>. I borgerhjemmene blev der spillet til bryllupper, barsel, trolovelse, maskerade og bal med en besætning fra én til flere musikere, afhængig af lejlighed og socialgruppe, og med violinen som det vigtigste danseinstrument og hovedsageligt messingblæsere som ceremonielle instrumenter. Ved disse fester blev der spillet 'over borde', dvs. musik under spisningen og derefter til dans i henhold til moden.

På landet spillede stadsmusikanten ved livets fester: hovedsageligt bryllupper og barselsfester – og i sjældnere tilfælde ved årstidsfester. Besætningen og repertoiret afhang af om festen blev holdt i en herregård, en præstegård eller hos bønderne. Til de fornemme fester drog han afsted med både svende og lærlinge, og ved et større bryllup hos bønderne kunne han også møde frem med én til tre mand. Til de små fester i landsbyerne sendte stadsmusikanten én eller to svende eller læredrenge, og specielt læredrengene må have skabt problemer pga. deres manglende musikalske kapacitet. Besætningen til landsbygilderne var generelt den samme som blev benyttet i byerne, dvs. hovedsageligt violin + blæsere til de ceremonielle funktioner, og til bryllupsgilderne synes der at have været en fælles tredelt struktur i hele landet mht. musikkens funktion: 1/Gæsterne blev ved ankomsten modtaget af en violin eller trompet, 2/derefter blev der spillet over borde under spisningen og 3/tilsidst blev der spillet til dans.

## OMGÅELSE, SAMARBEJDE OG KULTURKAMP

Mangfoldige klager og retsager mod fuskerspillemand på landet viser at bønderne alligevel har spillet på trods af forbuddet. Når vi samtidig tænker på, at bønderne har haft stor interesse i at hemmeligholde deres spil pga. bøder og konfiskering af instrumenter, fremstår der et rimeligt klart billede: Stadsmusikantvæsenet har hæmmet og påvirket bøndernes musikudfoldelse, men det har på ingen måde stoppet den. Antallet af fuskerspillemand forøgedes gennem hele 1700-tallet, og henimod slutningen opstod der i nogle købstæder en grotesk situation, hvor fuskere fra landet lod sig engagere til betalt musikudøvelse i byerne. Fuskkerne bevægede sig så at sige ind på stadsmusikantens domæne og bekæmpede ham med hans egne våben: I Viborg spillede tre landbospillemand aftenen i 1785 hver især på tre forskellige private lokaliteter (hattemagernes lavstue, hos en borger og hos en skrædder) og i

<sup>20</sup> Når en borger "gik grassat" skete det typisk i forbindelse med at et selskab brød op efter en glad aften. En eller flere deltagere kunne da bestille musik til at ledsage sig på turen hjem gennem byen, med besøg hos vennernes bopæle og på værtshuse, og det kunne gå så vildt for sig at det i f.eks. i Ribe blev forbudt stadsmusikanten at deltage med musik. I sær i 1600-tallet er der mange vidnesbyrd om grassatgang (Koudal 1997 s. 332).

<sup>21</sup> En *fusker* var en person, som ikke var udlært indenfor et lav (håndværk/erhverv), men som alligevel omgik forbuddet mod at arbejde indenfor området.

Slagelse klagede stadsmusikanten i 1802 over "Landsbye Spillemandene, som trænge sig ind i Slagelse og opføre Musik m:v".<sup>22</sup>

Bønderne benyttede forskellige metoder for at undgå stadsmusikanterne: De forsøgte at omgå monopollet ved kun at benytte sang eller tromme til dansen – og ved samtidig at hævde at denne form for musiceren, samt nogle af de traditionelle fester, ikke faldt ind under stadsmusikantens privilegium. I andre tilfælde samarbejdede de med stadsmusikanten ved generelt at forpagte retten til at spille eller ved i enkelttilfælde at betale en afgift til ham; og i nogle få selvbevidste egne med selvejende bønder fik man efter forhandlinger lov til selv at styre musiklivet (f.eks. Amager) ved at påpege egne særlige traditioner, som stadsmusikanten ikke beherskede. Der har på denne måde udspillet sig en økonomisk og kulturel kamp imellem parterne.

Når bondespillemand forpagtede retten til at spille, var det ofte i sogne som lå langt væk fra stadsmusikantens hovedsæde. Vi ved ikke hvor udbredt det har været, men det har ikke været ualmindeligt, og der har desuden sandsynligvis været store lokale forskelle. Koudal vover således, udfra en nærmere gennemgang af to embeder (Roskilde og Ringkøbing), den konklusion, at "den professionelle stadsmusikantmusik øvede en større indflydelse i det sjællandske end i det vestjyske landdistrikt".<sup>23</sup> I enkelte tilfælde har der ligefrem været et samarbejde mellem stadsmusikant og landbosamfundets spillemand, både ved at de har spillet sammen, og ved at stadsmusikanten har udlånt instrumenter. Enkelte bønder har desuden fået undervisning hos denne.

## **STADSMUSIKANTSVÆSENETS BETYDNING FOR LANDTRADITIONEN**

Det danske stadsmusikantvæsen fik stor betydning for landbosamfundenes musiktraditioner. Koudals undersøgelser viser, at violinen i tidsrummet 1660-1720 blev bondespillemandenes hovedinstrument. Dette skete på bekostning af den gamle gige/fedel/fejle, og i samme periode forsvandt også de gamle borduninstrumenter – enten helt (sækkepipen) eller i hvert fald som danseinstrument. Trommen, der ellers havde været meget benyttet, enten alene eller sammen med andre instrumenter, forsvandt som danseinstrument omkring midten af 1700-tallet. I år 1800, hvor musiknæringen på landet blev frigivet, var bondespillemandenes instrumenter de samme som stadsmusikantens, dvs. violin, klarinet, fløjte, obo og cello.

Koudal sammenfatter de positive og negative betydninger af stadsmusikantvæsenet i Danmark således:

---

<sup>22</sup> Koudal 1997 s.263.

<sup>23</sup> Koudal 1997 s.262.

Med deres virke i købstæderne og som følge af deres gode kontakter såvel "opad" til hof- og militærsfæren som "nedad" til bønderne blev stadsmusikanterne formidlere af musikstrømninger. Det gælder af udenlandsk musik til Danmark og af adels- og borgermusik – ikke mindst dansemusik – til bønderne. Indenfor landets grænser betød stadsmusikantvæsenet, at musikere, instrumenter og repertoire cirkulerede mellem embederne, og det skabte en ensartethed i hele Kongeriget. Nye instrumenter slog f.eks. hurtigt igennem overalt. Det var i denne formidlerrolle, at stadsmusikanterne i Danmark havde deres største positive betydning. Med stadsmusikantvæsenets konsekvente udbredelse herhjemme efter 1660 fik et bredere lag af borgere og bønder kontakt med en musikkultur, der i stigende grad blev fælles-europæisk.

Privilegiesystemet hæmmede til gengæld udviklingen af landbosamfundenes egne musiktraditioner. Det var svært at skabe et musikalsk miljø i landsbyerne, fordi kun én person – eller en lille gruppe – kunne erhverve privilegium, og fordi det var økonomiske mere end musikalske kvalifikationer, der bestemte, hvem der blev musikforpagter. Den landlige spillemandsmusik i Danmark fik i hvert fald i 1700-, og senere også i 1800-tallet, afgørende impulser fra højerestandsmusikken, og fra almeneuropæiske musikstrømninger. Spillemandsmusikken herhjemme har derfor, hvad angår instrumenter og melodirepertoire, kun bevaret få elementer, der kan spores længere tilbage end til til 1700-tallet.<sup>24</sup>

## LANDBOSPILLEMÆNDENES MUSIK PÅ DE NYE INSTRUMENTER

Violinen blev som bekendt landbospillemændenes foretrukne instrument i tiden omkring 1700, og den beholdt denne status i hele århundredet. Uanset om de spillede ulovligt eller ej, var det tilsyneladende mest almindeligt at spille alene, og når flere spillede sammen, synes to violiner eller violin og bas (cello?) at have været typiske besætninger frem til slutningen af 1700-tallet, hvor stadsmusikant-instrumenter som obo, fløjte, klarinet og cello blev mere almindelige i landsbymusikken.<sup>25</sup>

Musikken, som de spillede, var i starten af århundredet polskdanse, efterhånden også menuetter – og i slutningen af 1700-tallet: engelskdanse. De har desuden spillet et antal marcher, som var populære i forbindelse med dansen, og som kunne bruges som gå-marcher eller til spil over borde, samt populære melodier fra viser eller arier, der har fungeret som dansemelodier. I 1700-tallet var der en tæt sammenhæng mellem vise- og dansemelodier. Mange sangtekster blev skrevet til eksisterende menuetmelodier, og nye visemelodier blev brugt til polskdans og menuet.<sup>26</sup>

Nogle af melodierne kender vi fra de tre håndskrevne nodebøger fra 1700-tallet<sup>27</sup>, som anses for at har tilhørt spillemænd fra landet. Disse nodebøger synes, ifølge Koudal (s.396), at demonstrere, at spillemændene fik melodierne alle vegne fra: via øret, gennem afskrifter og fra tryk. Fra lokale traditioner og fra udlandet. Fra professionelle musikanter og fra amatører, samt fra de højere stænder såvel som fra andre bondespillemænd

### Musikkens udførelse på landet

Vi har for få (og usikre) beretninger om bondemusikkens udførelse til direkte at kunne sige noget om hvordan den har lydt. Når vi senere skal følge musikken på dens vej igennem 1800-tallet, kan det derfor være vigtigt at forsøge at besvare spørgsmålet: I hvor høj grad har der i

<sup>24</sup> Koudal 1997 s.442-43.

<sup>25</sup> Koudal 1997 s.396.

<sup>26</sup> Koudal 1997 s.383.

<sup>27</sup> Rasmus Storms nodebog (1733-1806), Håstrup på Fyn, det vides ikke hvornår bogen er blevet anlagt. Er udførligt beskrevet i *Koudal 1987* – Mads Nielsens nodebog (sandsynligvis født o. 1727), Hårby på Fyn, anlagt 1764 - Erik Jensens nodebog (født ca. 1770), Boes ved Skanderborg, anlagt 1790. – Der findes desuden en nodebog fra Tåsinge, som menes at have tilhørt en landbospillemænd, men personen som har anlagt den er ikke blevet identificeret. Alle informationer vedrørende nodebøgerne er her fra *Koudal 1997*.

1700-tallet været forskel på udførelsen af musikken på landet, når det var henholdsvis stadsmusikantens folk eller bondespillemandene der udførte den?

I 1660 må bøndernes og stadsmusikanternes musik have været markant forskellig. Bøndernes droneinstrumenter indikerer, at de har haft et relativt støjfyldt klangideal, *den snavsede klang*. Vi må antage, at stadsmusikanterne som hovedregel tog afstand fra dette klangideal, for *deres* kulturelle og musikalske baggrund og instrumentvalg viser tilsammen, at de havde et ganske anderledes ideal, hvor klanglig skønhed og renhed var væsentlige elementer. Stadsmusikanternes indtrængen i bøndernes musikkultur skabte derfor konflikter.

De danske stadsmusikanterens privilegium på landet er absolut atypisk i europæisk sammenhæng,<sup>28</sup> og må være opstået ud fra en opfattelse af, at det, på trods af de forskellige traditioner på land og i by, reelt var muligt at betjene bønderne.

Stadsmusikanterne og deres folk spillede da også meget på landet. I flere tilfælde kom halvdelen af deres indtægter her fra<sup>29</sup>, og sammenholdt med det faktum, at indtægterne for de fleste stadsmusikanter kun lige var nok til at brødføde familien og fastholde den økonomiske status, så har landområdet betydet meget økonomisk. De har derfor haft alle mulige grunde til at spille en musik der kunne accepteres af bønderne. Det er sandsynligt, at de til en vis grad har forsøgt at tilfredsstille bøndernes behov, men har haft problemer med det, da de, på trods af de nære relationer mellem land og by, trods alt havde en ganske anden musikalsk og kulturel baggrund. De var ikke ubekendt med gehør-spil<sup>30</sup>, som var grundlæggende praksis på landet, men det er lidet sandsynligt, at de også har kunnet spille ud fra det klanglige ideal, som var bondemusikkens traditionelle baggrund fra dronemusikken.

Der er som tidligere nævnt mange eksempler på, at bønderne har forsøgt at unddrage sig stadsmusikantens musik. Årsagen til dette har sandsynligvis været en blanding af økonomiske grunde og utilfredshed med hans musik.

Bønderne havde på den ene side deres egne spillemænd, som var billigere og som kendte til landtraditionerne. På den anden side har de ikke altid været afvisende for stadsmusikantens folk: I Hundstrup ved Svendborg var stadsmusikanten bestilt til et bryllup i 1732. Gæsterne var dog utilfredse med musikken, og det blev formuleret at han spillede med "stive" fingre, og at de to musikanter udførte for "faa strøg paa fiolen af gangen". Der var også noget i vejen med klangen, som lød, som når man vred en gris i øret. Man var generelt utilfredse med musikanternes spil, der ikke var bedre end det en lokal drejelirespiller kunne præstere. Samtidig havde man blandt gæsterne en lokal spillemand der var bedre. Men ved et efterfølgende bryllup, hvor man rekvirerede fire musikere fra stadsmusikanten i Nyborg spillede disse til alles tilfredshed.<sup>31</sup>

Et andet eksempel er fra Reerslev, kun syv-otte kilometer fra Roskilde, hvor stadsmusikanten tilsyneladende var accepteret som leverandør af musikanter til årstidsfesterne.<sup>32</sup> Dette tilfælde er interessant, da det andre steder ellers var generelt accepteret at stadsmusikanternes privilegium ikke gjaldt årstidsfesterne. Noget tyder således på, at der har været lokale forskelle. Enten har visse stadsmusikanter været rimeligt fortrolige med bondetraditionerne, eller også har bønderne i visse egne overtaget nogle af stadsmusikanternes musikalske normer. Om dette er sket af nød eller af lyst må stå usagt.

<sup>28</sup> Koudal 1997 s.433.

<sup>29</sup> Koudal 1997 s.433.

<sup>30</sup> Nutidige undersøgelser har vist at gehørspillet er en fundamental forudsætning for spillestilen i spillemandsmusikken i 1800- og 1900-tallet. Emnet behandles udførligt i kapitel 3.

<sup>31</sup> Koudal 1997 s.360.

<sup>32</sup> Koudal 1997 s.391.

Alle disse betragtninger ændrer ikke ved det faktum, at bønderne foretrak deres egne spillemand, og at de holdt fast i traditioner som man ikke brugte i byerne. Disse bonde-traditioner møder vi i 1800-tallet, hvor kildematerialet er væsentlig større end i 1700-talet.

## Fra enhedskultur til forenings- og marginalkultur 1800-1914

### SAMFUNDSFORHOLD

Musiknæringen på landet blev frigivet i 1800. Enhver kunne nu spille frit, både mod og uden betaling. De ændrede samfundsforhold som var årsagen til denne indskrænkning af stadsmusikantembedet, havde været undervejs i et par årtier.

I årene efter 1760, og specielt efter 1784, kom der gang i landboreformerne. Landsbyen, der før havde været en produktiv enhed, blev opløst ved udskiftningen og udflytningen fra landsbyfællesskabet. Bønderne fik herunder mulighed for at købe deres egne fæstegårde, og i stedet betale renter og afdrag på deres gæld, ofte til den godsejer de før havde betalt fæsteafgift til.<sup>33</sup> Opløsningen af det gamle fælleskab var for de nye selvejere en overgang fra det (for de fleste) trygge fæsteforhold<sup>34</sup> til penge- og markedsøkonomi. Dette skabte 1800-tallets nye selvstændige og selvhjulpne gårdmænd – med en ny og stærkere selvbevidsthed. "Omlægningen skabte ikke blot nye marker. Den skabte også nye mennesker."<sup>35</sup>

Hvor landsbyerne før landboreformerne næsten udelukkende bestod af fæstebønder med samme sociale og økonomiske stilling, opsplittedes det tidligere landsbyfælleskab i en større gruppe af jordbesiddende gårdmandsfamilier, der efterhånden kunne leve af landbruget alene - og en voksende gruppe af husmænd/håndværkere, landarbejdere og tyende (almuen). Den lille klasse af godsejere, der drev jorden med lønarbejdere, var stadig økonomisk velfunderede, men de talmæssigt dominerende grupper på landet omkring 1800 var de godt 60.000 gårdmandsfamilier, de 60-70.000 husmandsfamilier og de godt 26.000 landarbejderfamilier, der boede i fæste- eller selvejerhuse uden tilhørende jord.<sup>36</sup> Da mange spillemand i 1800-tallet er registreret eller omtalt som enten gårdmænd, husmænd eller håndværkere skal vi også nedenfor undersøge forholdene omkring håndværkerne.

I 1814 blev skolevæsenet reelt oprettet på landet. Alle børn blev undervisningspligtige fra syvårs alderen til konfirmationen, og undervisningen var gratis. Landsogne og købstæder blev inddelt i skoledistrikter med hver sin skolebygning, således at intet barn skulle have mere end en kvart mil til skole. På landet skulle børnene gå i skole hver anden dag. Reelt kom der dog til at gå flere år før systemet fungerede – men i længden fik de fleste børn nu lært at læse, skrive og regne til husbehov.<sup>37</sup>

De selvejende gårdmandsfamilier skilte sig efterhånden økonomisk mere og mere ud fra resten af bondebefolkningen. Efter omlægningen havde der, vurderet i forhold til jordens ydeevne på det tidspunkt, ikke været tale om store bondegårdsbrug. Men efter flere års slid og inddragelse af nye produktionsmetoder, hvor udbyttet blev presset i vejret, udviklede landboreformernes bondegårde sig til det store og stabile familiebrug.<sup>38</sup> De mindre

<sup>33</sup> Bender/Christiansen 1985 s.21.

<sup>34</sup> For bonden var fæstesystemet på mange måder attraktivt. Det gav tryghed i de dårlige år, hvor han kunne forvente hjælp og henstand fra godset. I 1780'erne blev han via lovgivningen endvidere beskyttet mod vilkårligheder fra godsejerens side (Feldbæk 1993 s.113).

<sup>35</sup> Feldbæk 1993 s.120.

<sup>36</sup> Tallene er fremkommet ved en sammenstilling med oplysningerne i Feldbæk 1992 s. 68-69 og Feldbæk 1993 s.114. I Feldbæk 1993 s.164 giver han dog med markant modstridende oplysninger, så konklusionen må være at tallene skal tages med store forbehold.

<sup>37</sup> Skovgaard-Petersen 1885 s.149-151.

<sup>38</sup> Feldbæk 1993 s.120.

husmandsbrug sakkede bagud i den økonomiske udvikling, og fra omkring 1830'erne bliver det mere problematisk at omtale landbefolkningen som en enhed.

Gårdmændenes nyvundne økonomiske status resulterede i en stadigt skarpere social adskillelse mellem gårdmændene og de lavere lag i landbosamfundet.<sup>39</sup> De gled langsomt bort fra eller tog direkte afstand fra den tidligere fælleskultur fra før landboreformerne, og en ny gårdmandskultur blev skabt. På det erhversmæssige og organisatoriske plan kom det senere til udtryk via bl.a. *andelsbevægelsen*, der fik sit stor gennembrud i 1880'erne, men havde været på vej siden 1850'erne.<sup>40</sup> Deres nye ideologiske ståsted fik de i høj grad via grundtvigianismens syn på kristendom og folkelighed. Dette grundsyn fik i løbet af århundredet stor indflydelse på hele landbefolkningen. Grundvigs højskoletanker blev via højskolerne og friskolerne omsat til en skoleform, der tiltalte landbefolkningen, og som var et enestående tilbud til et landbosamfund i opbrud. Her kunne man finde sin egen vej uden at efterabe byerne og deres kultur. Med gårdmændene som tyngdepunkt gav det landbefolkningen mod til at være sig selv, og de fik en ideologi, der motiverede til fælles tiltag. Forsamlingshuse, friskoler og menighedslivet blev, på trods af den kulturelle spillertelse, væsentlige dele af mange landsbysamfund.<sup>41</sup>

For husmændene skete der ikke så markante ændringer. De havde ikke jord nok til at brødføde en hel familie, og samtidig fortsatte de med at beskæftige sig med en blanding af landbrug og håndværk. Ifølge Dybdal/Dübeck (s.62) fordelte antallet af *håndværkere* i 1801 og 1834 sig således:

Antal håndværkere	1801	1834
København	25.905	41.087
Provinsbyerne	28.605	54.013
Landdistrikterne	71.783	126.847

Vi skal passe på med at sammenstille disse tal med antallet af gårdmænd, husmænd og landarbejdere, da vi ikke her ved hvor stor en del af håndværkerne der samtidig har haft anden profession – men 1700-tallets tradition med at drive lidt landbrug og samtidig beskæftige sig med et eller flere håndværk var almindeligt i det meste af 1800-tallet.

Der var kommet skub i landhåndværket i forbindelse med landbrugsreformerne, og der var tilsvarende mange klager fra byerne. Loven om retten til at drive håndværk på landet var ikke ændret. Efter krigen 1814 med dens økonomiske bagslag, blev kursen skærpet over for landhåndværkerne. Loven skulle nu overholdes, og sognefogederne blev indskærpet at kontrollere dette, men trods alle restriktive foranstaltninger var landhåndværkernes antal stigende.<sup>42</sup> I 1834 var det dog de lovlige fag, der havde det største antal udøvere, og blandt dem indtog smedene en særstilling, fordi deres arbejde var særligt eftertragtet. Mange af dem, og det gjaldt også snedkerne, var blevet udlært i byerne. Skomagere, skræddere og vævere udmærkede sig ved, at de havde flest svende og lærlinge, og det var også dem der hovedsageligt arbejdede ulovligt for byerne. Håndværkerne blev efterhånden mere specialiserede, og der blev flere håndværkere som ikke havde landbrug ved siden af.<sup>43</sup>

På samme måde var der i slutningen af 1800-tallet også mange *husmænd*, der havde lyst til at klare sig selv; men de endnu manglede viden og praktisk indsigt til at realisere dette mål.

<sup>44</sup> Forudsætningerne var til stede. Det moderne, effektive land- og mejeribrug havde gjort det

<sup>39</sup> Vagn Wåhlin: "Folkelighed og folkedragt, myte eller realitet, 1800 tallet" i *Kulturhistorisk Magasin nr. 3*, 3. årg., København 1982, s.4 (her efter *Sørensen 1989 s.8*).

<sup>40</sup> Rerup 1989 s.103.

<sup>41</sup> Rerup 1989 s.132-134.

<sup>42</sup> Dybdal/Dübeck 1983 s.62.

<sup>43</sup> Dybdal/Dübeck 1983 s.63.

<sup>44</sup> Rerup 1989. "Husmandsbevægelsen" s.116-121

muligt at leve af et mindre jordlod end tidligere, så det eneste der manglede, var at få oplyst husmændene om nye driftsmetoder, som kunne tilpasses de små brug. Mange husmænd havde fået værdifulde tilskyndelser på højskoleophold fra 1860'erne og fremefter. Ophold som blev muliggjort via amtsunderstøttelser og statstilskud til ubemidlede elever. Fra 1870'erne var ca. 1/5 af højskoleeleverne husmandssønner og -døtre. *Husmandsbevægelsen* startede så småt i 1880'erne, hvor enkeltpersoner indenfor egne rækker gjorde et stort arbejde for at oplyse husmændene om deres nye muligheder. En af oplysningsmetoderne var udgivelse af små publikationer, og én af dem, *Den lille Husmandsbog* med praktisk vejledning, husråd og åndelige perspektiver, udkom efterhånden i 25.000 eksemplarer. De første husmandsforeninger startede i 1896. Fra 1904 til 1914 voksede deres medlemstal fra 9.000 - 50.000 medlemmer. Husmandsbevægelsen fik samlet husmændene, fik lært dem at blive dygtige småbrugere og fik integreret dette tilsidesatte lag af landbefolkningen i det nye samfund, som var brudt frem i forbindelse med industrialiseringen fra omkring 1870.

Industrialiseringsprocessen fra midten af 1800-tallet, frem til gennembruddet i 1890'erne, fik stor betydning for samfundsudviklingen, og dermed også for landbefolkningens kultur og traditioner.

Telegrafens og udbygningen af transportnettet bragte landsdelene nærmere. Informationsstrømmen og -tempoet blev forøget. I 1864 modtog 4% af landbohjemmene dagligt en avis, og efterhånden som transportforhold og postvæsen blev forbedret, fik flere bønder deres daglige avis med nyhedsstof fra ind- og udland. I 1873 var dette realiteten for 25% af landbohjemmene og i 1900 35%.<sup>45</sup>

Landbruget organiserede sig i landboforeninger, andelsbevægelsen, husmandsbevægelsen og et stort antal specialforeninger, og også det mere fritidsprægede foreningsliv blomstrede. Skytteforeningerne opstod efter krigen i 1864, men efterhånden blev gymnastikken her det vigtigste samlingspunkt. Højskolebevægelsen havde sit opsving i 1860'erne.

Befolkningstilvæksten var stigende: I 1800 boede der godt 1 million mennesker i det der svarer til det nuværende Danmark. I 1865 var tallet vokset til 1,7 million og i 1900 til 2,4 mill. Fra 1840 begyndte bybefolkningen at vokse hurtigere end landbefolkningen (Rerup s.87), og omkring 1890 betød de nye store industrivirksomheder i de største byer, at nogle få byer (ud over København) skilte sig ud fra de andre (cirka-tal):<sup>46</sup>

Befolkning	1870	1890	1911
København og omegn	218.000	393.000	589.000
Århus	15.000	33.000	65.000
Odense	15.000	30.000	48.000
Ålborg	10.000	20.000	35.000
Horsens	10.000	16-17.000	23-24.000
Randers	10.000	16-17.000	23-24.000

I byerne startede *arbejderbevægelsen* i 1870'erne, og i 1914 var 160.000 arbejdere organiserede.

Hele samfundstrukturen og dagliglivet blev i denne periode ændret markant, og industrialiseringsprocessen fra midten af århundredet betød et brud med det landsbrugssamfund, der var blevet grundlagt i perioden op til indførelsen af enevælden i 1660.

<sup>45</sup> Gyldendal og Politikens Danmarkshistorie 1850-1900.

<sup>46</sup> Efter Rerup 1989 s.87-88.

## STADSMUSIKANTER OG MUSIKDIREKTØRER I 1800-TALLET

Stadsmusikanterne havde i slutningen af 1700-tallet tabt terræn på landet, og som en naturlig følge af strukturelle, kulturelle og politiske ændringer i samfundet blev musiknæringen således frigivet på landet i 1800. Stadsmusikantembedet blev samtidig lagt sammen med organistembedet, men da dette skulle ske "ved indtræffende Vacance", blev resultatet, at nogle embeder allerede blev opløst i år 1800, mens andre stadsmusikantembeder fortsatte flere årtier. Selvom det sammenlagte organist- og stadsmusikantembede bevarede eneretten til musikopvarning i byen, betød lovændringen dog reelt, at stadsmusikantfunktionen kom ind i en forfaldsperiode. Enkelte steder blev embedet først nedlagt 1880-1890.

Nogle steder har embedet sikkert fungeret tilfredstillende i 1800-tallet, mens det andre steder har voldt problemer i forhold til borgernes ønske om frit at kunne vælge deres musik. Den sidste stadsmusikant i Randers må have haft det svært, for dér optræder den første musikdirektør (senest o.1865) før stadsmusikantembedet er blevet nedlagt. Laur. Hansen fortæller i "Spillemanden i dansk folkeliv"<sup>47</sup> at Randers-publikummet på det tidspunkt længe havde reageret overfor stadsmusikanten og hans, efter deres mening, uberettigede indgreb i deres rettigheder, og at ophævelsen af den nu forældede stadsmusikantinstitution derfor følte som en befrielse.

Stadsmusikanternes musikalske kunnen har i 1800-tallet sandsynligvis været noget mere svingende end i 1700-tallet. Flere steder var der problemer med at få musikere, som kunne udfylde både organist- og stadsmusikant funktionen, og mange af de tidligere svende har sandsynligvis ikke følt sig tiltrukket af et erhverv, der tydeligvis var for nedadgående. I en beskrivelse af stadsmusikant Per Tuemose (Østsjælland) fra omkring 1870-80, fra hans besøg på en gård hvor der her blev spillet under private former, viser nogle karaktertræk og spilletræk som i dag normalt forbindes med uskoledede landsbyspillemand:

"Sprang der en streng, sattes en sejlgarnsstrop i forneden. Han yndede at holde oppe midt på buen, der var ualmindelig sort og fedtet, saa den tone han frembragte, var jo derefter, dertil kom, at han traadte kraftigt og lydelig takt med træskoene."<sup>48</sup>

Karaktertræk, som at "holde oppe midt på buen" og "træde kraftigt og lydelig takt med træskoene", der set med den borgelige musikkulturs øjne er rimelig uortodokse, behandles senere i kapitel 3.

I løbet af århundredet overtog *musikdirektørerne* gradvis stadsmusikanternes tidligere funktion som leverandører af underholdnings- og dansemusik og som underviser i musik og musikteori. Hvornår betegnelsen "musikdirektør" først blev benyttet vides ikke. Dorte Falcon Møller har undersøgt forholdene på Lolland-Falster.<sup>49</sup> I hendes kildemateriale optræder musikdirektørbetegnelsen først i 1892. Tidligere orkesterledere m.m. fra 1860'erne og fremefter benævnes blot som "Hr". På landsplan opstod betegnelsen sandsynligvis i perioden mellem 1870-90.<sup>50</sup> Musikdirektørerne var hovedsageligt selvbestaltede ledere af mindre orkestre og leverandører af musikere til forskellige lejligheder både på land og i by; men kunne i de større byer have orkestre, der ind imellem nåede op på 15-20 medlemmer. Enhver kunne kalde sig musikdirektør eller få den betegnelse hæftet på sig af andre, og i en by kunne der ofte være flere musikdirektører samtidigt. Nogle af de mest kendte musikdirektører var Carl Møller (f. 1845), Århus og Saugmann Bjerregaard, Kjellerup (f. 1852). Begge virkede i

<sup>47</sup> Laur. Hansen 1953 s.113.

<sup>48</sup> Christian Olsen 1922, her efter Vedel 1946 s.128.

<sup>49</sup> Falcon Møller 1983 s.48-54.

<sup>50</sup> Jeg har ikke undersøgt dette emne nærmere, men ifølge Laur. Hansen 1953 (s.85) fik Carl Møller fra Grenaa i 1879 tilbudt pladsen som "Musikdirektør i Skive". Han blev lønnet af kommunen og skulle ikke direkte yde noget for pengene, men kun sørge for at musiklivet blev holdt i gang. Om betegnelsen "musikdirektør" i denne forbindelse er opfundet af Laur. Hansen's skal jeg ikke kunne sige. Der kan også evt. også være tale om et ad de sidste stadsmusikantembeder. Under alle omstændigheder må det være sandsynligt at der, ved en sådan ansættelse af kommunen, har været benyttet en titel i forbindelse med embedet.



perioden ca. 1880-1910, udgav på egne forlag et stort antal populære dansemelodier, som blev benyttet af mange samtidige landsbymusikere, drev en omfattende musikskole og havde eget orkester med professionelle musikere.

## SPILLEMÆNDENE

Mængden af kildemateriale i form af nodebøger, beretninger fra samtiden etc. forøges gradvis i 1800-tallet. Vi ved derfor væsentlig mere om de landlige traditioner og den landlige musik fra denne periode. Samtidig tegner billedet sig noget mere broget pga. opsplitningen af landsbyfællesskabet, den øgede bevægelsesfrihed, ændrede festtraditioner og en tydelig styrkelse af den kulturelle sammenhæng mellem land og by.

Det er naturligt at antage, at antallet af landbospillemænd blev forøget i årene omkring 1800. De forbedrede økonomiske forhold for landbefolkningen medførte en større mulighed for at erhverve sig et instrument. Frigivelsen af næringen betød, at musikken kunne udøves frit af alle uden fare for retsforfølgelse, og mulighederne for biindtægter og øget status og identitet i lokalsamfundet må også forventes at have været et væsentligt incitament for mange. De forbedrede økonomiske forhold betød også at bønderne fik ressourcer til et mere omfattende festliv med flere deltagere og mere instrumentalmusik, som også må antages at have afløst gilder med dans til sang, både af funktionelle og prestigemæssige årsager.

Ifølge Tonn-Petersen<sup>51</sup> har vi kun få oplysninger om hvem der var spillemænd i starten af århundredet, og dem der nævnes er unge og bønderkarle. Da vi fra både 1700-tallet og senere i 1800-tallet ved, at spillemændene rekrutteredes mere bredt, er det logisk at antage at dette mønster er forsat henover århundredskiftet.

Fra 1840'erne har vi flere oplysninger. Spillemændene var dér hovedsageligt bofaste og spillede mest på deres hjemegn; og transporten foregik næsten altid til fods. Det satte naturlige begrænsninger for aktionsområdet.

Enkelte spillemænd, der blev anset for at være specielt dygtige, virkede i lidt større områder. Mange af de spillemænd, som er blevet husket fra midten af århundredet, er husmænd/håndværkere, som ofte har spillet sammen med andre, og som har været kendt ud over deres eget sogn. De spillemænd som ikke er blevet husket, må forventes at være de mere jævne personligheder, som ikke har gjort sig bemærket ud over deres hjemegn, og som hovedsageligt har spillet alene. Deres antal er ukendt. Der var også mange gårdmænd som spillede, men de fik efterhånden mindre tid til spillet, fordi gården krævede fuldtidsarbejde. De virkelig velhavende gårdmænd og proprietærer, som spillede på landet, var få. Proprietær Nis Hansen Schmidt (1830-1902) på godset Lindholm ved Ringkøbing fremhæves som en undtagelse.<sup>52</sup> De omvandrede spillemænd var også få. Vi kender kun navnene på dem der spillede til de større fester, og her er Svenske-Niels (1833-1879) den mest kendte. Han spillede i hele Nordjylland og især nord for Limfjorden, og er husket pga. hans over 150 melodier, som han selv skrev ned.<sup>53</sup> Der er spredte beretninger om andre, som kom til en gård og underviste mod kost og logi. Der var også andre, der rejste rundt og spillede, f.eks. sigøjnere, men de spillede ikke til gilderne.

I slutningen af 1800-tallet var det stadig mest håndværkere og husmænd, som nu generelt havde fået et mere specialiseret erhverv, og som kunne tilrettelægge arbejdet så det passede ind i spillet. Nogle gårdmandssønner spillede i den tid hvor de var karle, men når de overtog gården blev spillet ofte lagt på hylden og kun praktiseret i hjemmet.<sup>54</sup>

Ud over disse generelle forhold er der mange undtagelser. F.eks. Chr. Olsen's farfader, Anders Olsen (1808-1890), der var udlært skrædder og senere gårdmand. Han blev

<sup>51</sup> Tonn-Petersen 1985 s.97-98.

<sup>52</sup> Staunsholm/Larsen 1980 s.15 og Vedel 1946 s.209.

<sup>53</sup> Tonn-Petersen 1985 s.108 og Vedel 1946-2 s.185-186.

<sup>54</sup> Tonn-Petersen 1985 s.117.

sognefoged i Jyderup, drev en kro fra 1852 til 1875 og byggede Hotel Skarritsø i 1875. Han spillede, i hvert fald i sine yngre dage jævnligt til gilderne på landet, bl.a. sammen med sine børn.<sup>55</sup>

Jo længere vi kommer hen i 1800-tallet, des sværere bliver det at finde landsbyspillemande, som ikke er væsentligt præget af bykulturen og de omfattende samfundsændringer. Klavs Vedel udtaler om forholdene i Vestjylland: "at trække grænsen skarpt mellem by- og landsbyspillemande er heller ikke her muligt, da de ofte har spillet sammen, og spillemande i byerne har undervist drenge fra landet"<sup>56</sup>. Dette forhold gælder ikke kun Vestjylland. Billedet er det samme over hele landet. Både på Vestsjælland og på Fyn kunne den uddannede bymusiker med eget orkester f.eks. også spille til gilderne på landet<sup>57</sup>.

I slutningen af århundredet og i starten af 1900-tallet var der en del spillemande, der før havde spillet til gilder på landet, men som nu fik fast arbejde i byernes orkestre og derved skiftede status fra bondespillemande til professionelle musikere.

## FESTTRADITIONER MED SPIL OG DANS

Begivenhederne, som spillemanden spillede til, kan frem til slutningen af århundredet inddeles i:

1. fester for livets højtider (f.eks. bryllup og barsel)
2. fester for årets højtider (f.eks. jule-, pinse- og fastelavns-gilder)
3. arbejdsgilder (f.eks. høstgilder)
4. andre (f.eks. laugsgilder, markeder, legestuer og andre festligheder uden en speciel anledning).

I årene omkring 1800 skete der tilsyneladende ikke markante ændringer i bøndernes festtraditioner, som derfor udviser de samme hovedlinier fra 1700-tallet; med større eller mindre lokale forskelle. Traditionerne omkring livets og årets fester var stort set intakte. Af livets fester var bryllupperne stadig langt de vigtigste og største, de varede ofte 2 til 3 dage, hvor spillemanden havde en vigtig rolle i hele forløbet.<sup>58</sup> Præsten N. Blicher skriver i 1795:

"I bryllupsgaarden modtages man af en Fiol eller Trompet-Mand. Nu skikkes man til Sæde i et eller to værelser: Saasnat som Suppen er sat frem, læser Degnen lydeligen til Bords. Af een eller 2 Spillemande – Bønderkarle, som have forpagtet den Indkomst på 2den, 3ide eller 4de Haand – gnides dygtigt paa Fiol, saalænge Maaltidet varer. (...) Imellem hver Ret dampes brav med Tobakspiben – Fiolen gaar lystig, og munter Snak og Skogger ligesaa de heele 2 til 3 Timer, Maaltidet varer. Ved Slutningen komme Mandpersoner frem, hver med sin Tallerken – den første for Spillemanden, den anden for Kogekonen. (...) Til enhver af dem kan derved indsamles 3 til 6 Mk. (...) Naar Maaltidet er forbi, føres Bordene bort, og Dandsen gaaer for sig, som varer den heele Nat. En af de fornemste i Sælskabet dandser først en Menvet med Bruden, og fører hende derpaa siirligen frem til til Brudgommen, hvorpaa Br.Parret dandser først Menvet og saa Polsk. – Siden dandse to Par ad Gangen, og

<sup>55</sup> Olsen 1922 s.8-9.

<sup>56</sup> Vedel 1946-2 s.200. Vedels generelle brug af begrebet 'spillemand' er noget bredere end i nærværende skrift, og kan også dække stadsmusikanter etc.

<sup>57</sup> Vestsjælland: Et eksempel fra tiden efter 1864 er Hans Madsen (1838-1918), der blev uddannet hos stadsmusikanten i Slagelse, og nedsatte sig som musikdirektør fra ca.1865-ca.1900 med eget orkester med op til 9 musikere (messagingblæsere), der bl.a. spillede sommerkoncerter i Korsør. Ifølge Laur. Hansen 1933 (s.78-84) spillede han ofte i bøndergårdene til både bryllups-, barsels- og ungdomsgilder. Han har altså kunnet betjene både land og by med sit spil. Laur. Hansen oplyser ikke hvilke instrumenter Hans Madsen håndterede, men han var i besiddelse af en violin.

Fyn: Hans Hansen (1817-78) fra Ulbølle på Syd-fyn blev uddannet hos stadsmusikanten i Svendborg, blev siden hans medhjælper og fik det hverv at varetage musikken på sin hjemegn. Her spillede han i mange år sammen med en typisk landsbyspillemand. I 1859 dannede han eget orkester med en grundstamme på 5 mand, der kunne udvides til 12-14 mand, og de spillede på hele Syd-fyn.

<sup>58</sup> Tonn-Petersen 1985 s.98.

vexle med disse to slags Dandse den heele Tid. Dandse-Maaden falder tarvelig, dog moersom nok at see paa for en Tid.<sup>59</sup>

Den tidligere nævnte praksis fra tidligere i 1700-tallet, hvor stadsmusikanten havde modtaget gæsterne, spillet over borde og til slut spillet til dans, var ikke ualmindelig i hele 1800-tallet. Dog er der kun få beretninger om, at der blev spillet under spisningen.

En anden skik ved bryllupper omkring 1800 var *kædedanse*, beskrevet af Grüner-Nielsen som *langdans*<sup>60</sup> i form af 'to-spring', 'løbe bruden af laget' samt 'kehraus'. Disse traditioner forsvandt tilsyneladende ret hurtigt i løbet af 1800-tallet. To-spring blev danset med faste dansetrin. I 1800-tallet kendes dansen kun fra Vestjylland, hvor den hovedsageligt blev danset på andendagen af brylluppet mellem frokosten og middagen. Dansen foregik udendørs mens middagsbordet blev dækket. 'Løbe bruden af laget' kendes fra hele landet. og foregik i løbet af bryllupsaftenen, hovedsageligt med almindelige løbetrin – og både indendørs og udendørs. Kehraus kendes sporadisk over hele landet som en skik der afsluttede gildet: Alle gæsterne dansede/løb i en lang kæde rundt i huset, mens der blev sunget eller spillet. Ved to-spring blev der næsten altid spillet. Ved 'løbe bruden af laget' og kehraus blev der i hvert fald nogle gange brugt musik.

En generel beskrivelse af spillemandens rolle i festforløbet ved et bryllup fra slutningen af 1700-tallet til langt hen i 1800-tallet kunne se således ud: Spillemanden spillede *evt.* under processionen til og fra kirke. Dernæst modtog han næsten altid gæsterne udenfor hjemmet med blæsermusik (*evt.* violin). Mens gæsterne gik til bords spillede han *evt.* en bordmarch og under spisningen spillede han *evt.* over borde. Som afslutning på spisning og optakt til dansen spillede han tit i forbindelse med et ritual, hvor bruden eller brudeparret var i centrum. Derefter spillede han til dans til den lyse morgen. Dagen efter kunne han igen spille til dans fra om eftermiddagen.

Af årets fester var fastelavn en stor fest med fastelavnsridning og optog, slå katten af tønden, udklædning osv. med efterfølgende dans. Det var hovedsageligt de unges fest, og i Østjylland skiftede karlene 'gadelam' til fastelavn, dvs. at pigerene blev uddelt til en ny karl som de skulle følges og danse med til det kommende års undsmsgilder.<sup>61</sup>

De gamle laug eksisterede stadig mange steder i landet. Det var først og fremmest gårdmændene, der var med i lauget, men husmændene kunne også deltage. Sideløbende havde de unge deres egne laug, der hovedsageligt stod for arrangement af gilder og lignende.<sup>62</sup> Mange større arbejder blev stadig udført i fælleskab, f.eks. når man skar tørv til vinterens forbrug, eller når der skulle høstes. Disse fællesbegivenheder kunne afsluttes med et gilde (tørvegilde, høstgilde) og var en gammel tradition.

Som noget tilsyneladende nyt blev det almindeligt med fester, der blev afholdt uden nogen anden grund end ren forlystelse.<sup>63</sup> Fra 1600-tallet var det en fast tradition, både på land og i by, at holde julestuer, hvor både børn og voksne legede selskabslege, som vi i dag kender som f.eks. "Munken går i enge", "Bro, bro, brille" og "blindebuk"; lege som ofte blev udført med vekselsang.<sup>64</sup> I årene fra 1750-1850 udviklede de sig til rene fester med dans og musik<sup>65</sup>, således at spillemanden Hans Nielsen, Fyn i 1815 skelnede mellem 'julegilde' der var for alle, og juleleg der kun var for de unge. De blev afholdt både som 'julestuer' og som 'legestuer', der kun afholdes hele året. Lærer Kierckeby fra Vejle-egnen beretter fra begyndelsen af 1800-tallet:

<sup>59</sup> N. Blicher: *Typographie over Vium Præstekald*, 1795 (1924). Citeret efter Tonn-Petersen 1985 s.98-99.

<sup>60</sup> Grüner-Nielsen 1917.

<sup>61</sup> Tonn-Petersen 1985 s.102.

<sup>62</sup> Tonn-Petersen 1985 s.104.

<sup>63</sup> Koudal 1997 s.363-364.

<sup>64</sup> Troels-Lund 1879-1901: *Dagligliv i Norden i det sekstende århundrede* 4, 1.udgave 1879-1901. Her efter 6.udgave 1969, Gyldendal.

<sup>65</sup> Staunsholm/Larsen 1980 med henvisning til Grüner-Nielsen: "Julestuer og julestueleg i Danmark" i *Sprog og Kultur* B.2, 1933.

"Leg eller legestuer kaldtes en slags forsamlinger, som ingen anden foranledning havde end forlystelse. Almindeligvis satte en spillemand i omløb at han var villig til at holde legestue den eller den lørdags eller søndags aften. Den bonde, der gav plads til 'legen', måtte have nogenlunde passende stuer.... Dansen var for det meste gammeldags runddans (polsk) med liden vals til afveksling. Ifølge vedtægt forlangte snart én, snart en anden karl af spillemanden det dansestykke, som han ønskede spillet, og betalte ham et par skilling derfor, hvornæst han med sin pige dansede en kort tid alene på gulvet, 'tog en fordans', medens de andre stod som tilskuere, indtil de også hver sin og dansede med, så mange som gulvet rummede."<sup>66</sup>

En skik, som vi første gang hører om hos N.Blicher i 1795, er skovballer. Fra Vium i Midtjylland fortæller han:

Kun een lokal Skik, som jeg ynder vel, og har nogle Gange paa en Slags Maade taget Deel i, vil jeg her nedskrive: Første Pintse-Dag, da den nyudsprungne Skov staaer i sin fulde majestætisk grønne pragt, efter Gudstjenesten er endt, forsamle sig Gamle og Unge af Vium Bye og et par Naboe-Sogne paa en aaben grøn Plads i Skoven her ved Byen, og fornøje sig til Aften med Musik, og Sang og Dands.<sup>67</sup>

Lidt senere, i 1800-tallet, var der også skovballer. Hans Nielsen var i 1821 i Holstenhus skov, hvor han var tilskuer til et skovbal. Det var folk fra Faaborg, der holdt bal, og det var ikke særlig almindeligt.<sup>68</sup> Om der her er tale om enten lokale landlige skikke eller lokale byskikke – eller skikke som har været fælles – må stå usagt. Senere i 1855 'blæser' Frederik Petersen til et skovbal i Stensballegårds skov ved Horsens<sup>69</sup>, men det var først i 1880'erne at disse udendørsballer blev almindelige.<sup>70</sup>

Den gamle sommer-i-by tradition, hvor vi helt tilbage fra 1600-tallet har beretninger om at de unge dansede til tromme, levede enkelte steder videre langt op i 1800-tallet, bl.a. i Østdanmark, hvor trommen stadig blev benyttet til optoget i ca.1800 (Fanefjord på Møn), i 1834 (Snesere sogn i Sydsjælland) og i 1850 (Vejby i Nordsjælland).<sup>71</sup>

Hans Nielsen's dagbog er Tonn-Petersen's vigtigste kilde til belysning af perioden 1813-1826. Hans Nielsen (1795-1833) boede ved Brahetrolleborg på Fyn. Han var hjulmand og havde spilleriet som bibeskæftigelse. En samlet oversigt over de glider han spillede til giver et mere detaljeret indblik i samtidens skikke. Udover de tidligere nævnte glider og fester med dans og musik spillede han ved:

- barselsgilder, påsekgilder, pinsegilder
- førringsgilder – et lille gilde et par dage før bryluppet skulle holdes, hvor de indbudte gæster kom med mad til festen
- pigegilder – blev holdt mindst én gang om året. Her var det pigerne som skulle arrangere festen. Til gængæld havde de her lov til at 'tage op' til dansen.
- karlegilder – forskellige gilder arrangeret af karlene. I vinterperioden kunne de holdes op til én gang om ugen.
- børne/skolegilde (børn i skolealderen dvs. indtil konfirmationsalderen, hvor de blev optaget i ungdomslaugene)
- skydegilde på kroen / spillegilde på kroen

<sup>66</sup> Optegnet af lærer Kierckeby; Saml. t. jysk hist. og top. V. s. 97 og 113 ff. Citeret efter Grüner-Nielsen 1917 s.55.

<sup>67</sup> N.Blicher: *Topographie over Vium Præstekald*, 1795 (1924). Citeret efter Tonn-Petersen 1985 s.102.

<sup>68</sup> Tonn-Petersen 1985 s.102.

<sup>69</sup> Tonn-Petersen 1985 s.112 Det er sandsynligt at ballet er arrangeret af godset Stensballegård, hvor Frederik Petersen spiller en del.

<sup>70</sup> Tonn-Petersen s.126.

<sup>71</sup> Koudal 1997 s.372 med henvisning til Hans Ellekilde: "Sommer i by i Sydsjælland" i *Præstø Amts Årbog* 1939-42 og "Sommer i by i Nordsjælland" i *Danske Folkeminder. Udvalgte Afhandlinger og Artikler*, København 1961.

- soldatergilde (i 1814) - evt. én der skal afsted som soldat
- eftergilde

Denne mangfoldighed af forskellige gilder med dans er efter alt at dømme rimeligt dækkende for hele landet, og belyser hvor en enkelt almindelig spillemand har spillet i nærsamfundet. I andre egne af landet har navnene på gilderne måske været lidt anderledes, men meget tyder på at den almindelige spillemand, som var ukendt udenfor nærområdet, har spillet til mange små gilder (ungdomsgilder/legestuer), hvor dansen var det vigtigste element.

Omkring midten af århundredet var det blandt livets fester stadig bryllupsgilderne der havde den højeste status, og derfor generelt blev betjent af én af de dygtige spillemænd. Som noget nyt blev der holdt fødselsdagsfester og konfirmationsfester<sup>72</sup> med dans og musik, men det var ikke særlig almindeligt.

Af Tonn-Petersens kildemateriale fremgår det at julegilder og fastelavngilder stadig var de af årets gilder, som var størst i antal og omfang. I Knardrup ved København holdt nogle karle i 1836 fastelavn i to dage med optog, hvor de gik eller red fra gård til gård og blev beværtet. Om aftenen blev der spillet og danset. Fastelavnsperioden varede i hele området en hel uge med fester både tirsdag, onsdag, søndag og mandag.<sup>73</sup>

Pinsegilder, valborgsgilder og majgilder og lignende var almindelige over hele landet i maj, og har sandsynligvis været festligholdelsen af sommerens komme, dvs. en ændring af sommer-by-traditionen.

Der blev stadig holdt arbejdsgilder. På Horsenseggen blev gilder i forbindelse med landsbylaugenes gamle funktioner afholdt med musik og dans helt frem til 1840 – f.eks. 'indgangsgilde' eller 'iganggilde' som et nyt medlem af laug et skulle holde for laug et for at komme ind i det, eller 'tromgilde', der var et gilde som blev afholdt hvert år når landsbylauget skiftede oldermann, og byens tromme derved skulle flyttes. 'Tindgilde', som normalt var et gilde, der blev holdt af præsten når han modtog tienden af bønderne, blev, også på Horsenseggen, holdt helt frem til 1877.<sup>74</sup> Af mere almindelige arbejdsgilder var der selvfølgelig høstgilder, desuden rejsegilder – men også rapstærskning medførte gilde om aftenen, og om dagen blev der af og til også spillet under arbejdet. Spillemanden Frederik Pedersen fra Horsenseggen skriver:

"Det var en stor forlystelse for ungdommen at blive bedt med til at tærskne raps foruden sliddet gav det et godt gilde. Der var 30-40 mennesker i virksomhed med tærskningen, der fandt sted ude på marken på et stort lærredssøj. Tærskningen foregik under opsang, og tit under musikledsagelse, for at denne kunne gå i takt."<sup>75</sup>

Den 19. og 20. juli 1843 spillede han til både tærskningen og de efterfølgende gilder om aftenen, og i 1847 spillede han desuden til ærtetærskning på en af de store gårde.

Legestuerne, der kunne have været arrangeret af enten ungdomslaugene eller en spillemand som stillede sit hus til rådighed, ebbede langsomt ud eller blev omformet efterhånden som skikkene og ungdomslaugene forandrede sig eller gik i opløsning. I Haringe eggen i Midtthy ophørte legestuerne o.1854 og blev erstattet af 'kaffebal' eller 'parbal'.<sup>76</sup> Det fremgår ikke af kilden om dansetraditionen var den samme. I Ølgod sogn mellem Varde og Skjern fik de unge omkring midten af århundredet en skik med 'Bindgilder' (bindegilder)

<sup>72</sup> Tonn-Petersen 1985 s.110.

<sup>73</sup> Tonn-Petersen 1985 s.110-112.

<sup>74</sup> Tonn-Petersen 1985 s.112-113.

<sup>75</sup> Tonn-Petersen 1985 s.113.

<sup>76</sup> Tonn-Petersen 1985 s.128 efter ikke-angivet kilde. Kaffen var ifølge denne kilde blevet almindelig i Danmark omkring 1820, og var derefter blevet mere og mere benyttet ved gilder (kaffe og brød). Kaffebal ansås for at være finere end legestue.

hvor snart den ene snart den anden, både karle og piger, gav et gilde.<sup>77</sup> Det tidligere fællesskab blev her tilsyneladende afløst af mere individuelle initiativer, selvom indholdet af gildet måske var det samme. På Horsenseggen spillede Frederik Pedersen til 'Legestuer' helt frem til 1870'erne, hvor de ebbede ud.<sup>78</sup> Jeg tør ikke sige om det var navnet eller traditionen der ændredes, men en forandring var i gang. – I 1880 spiller P. Riis mindst to gange til 'Legestue' ved Grenaa.<sup>79</sup> Omkring århundredskiftet skulle der på Mors tilladelse fra sognerådet og politimesteren til at afholde legestuer, angiveligt pga. druk og slagsmål. Legestuerne kunne da holdes både i forsamlingshusene og i private hjem, og havde tilsyneladende ikke dér meget tilfælles med legestuerne fra tidligere i århundredet.<sup>80</sup>

Børnegilder blev efterhånden almindelige. De blev hovedsaglig holdt i forbindelse med skolen. Måske var de der også i starten af århundredet eller evt. tidligere. Skolevæsenet blev som nævnt sat i system på landet fra 1814, men enkelte steder havde der i 1700-tallet været velfungerende skoler, og det er nærliggende at tro, at børnegilder var blevet holdt på disse.

Markeder var et nyt område, hvor spillemændene kunne spille. De opstod samtidig med landbrugets tiltagende organisering og blev fra midten af århundredet en væsentlig indtægtskilder for nogle spillemænd.

Fra omkring 1880 begyndte samfundudviklingen for alvor at afspejle sig i ændringer af festtraditionerne. De nye foreninger og sammenslutninger, der rekrutterede sine medlemmer på tværs af slægtsbånd og stilling i samfundet, arrangerede et større antal fester og baller. Hidtil havde festerne fortrinsvis været grundfæstet i de gamle laug eller knyttet til familiebegivenheder. Foreningerne genoptog eller videreførte nu de gamle laugs traditionelle fester, men i større målestok. Nye og større bygninger i form af forsamlingshuse og andre festsale gjorde det muligt at holde fester med flere deltagere. Det krævede flere musikere og en større lydstyrke for at spille festlokalerne op. For at imødekomme behovet ved de større fester, slog mange spillemænd sig sammen i orkestre, og investerede ofte i telte, der kunne bruges både til private og offentlige arrangementer som de selv arrangerede.<sup>81</sup> Udendørsarrangementer blev mere almindelige, i form af udflugter med musik og dans, skovboller, engboller, plantageboller<sup>82</sup> eller 'Parboller' i en åben pavillon i skoven.<sup>83</sup>

Sideløbende med de nye foreningsfester, eksisterede laugstraditionerne dog stadig i nogle egne. På Møn havde de gamle, de unge og børnene f.eks. stadig laug som arrangerede fastelavns- og julegilder.<sup>84</sup> Arbejdsgilder eksisterede også (og nye typer kom til), men høstgilderne, der før havde været forbeholdt dem der havde arbejdet i marken, blev efterhånden forandret til årstidsfester for de forskellige foreningers medlemmer.

Blandt livets fester opstod der nye traditioner: fødselsdagsfester (er nævnt tidligere, men blev nu almindelige) og sølvbryllupper. Specielt sølvbryllupperne var efter århundredskiftet en vigtig indtægtskilde for spillemændene, og den i dag så kendte tradition med blæsermusik om morgenen blev hurtigt almindelig.

Børnegilderne var nu dels private fødselsdagsfester, der kunne starte om eftermiddagen med dans for børnene, som så trak sig tilbage når de voksne og de unge om aftenen overtog dansegulvet<sup>85</sup>, dels 'børneboller' – og dels juleboller (både på land og i by) der efterhånden skiftede navn og karakter til juletræsfester (fra ca.1900) arrangeret af foreninger eller skoler.

<sup>77</sup> Tonn-Petersen 1985 s.114 efter hendes eget kildemateriale og K.Thuborg "Det gamle Harboøre" Danmarks folkeminder 36, 1928.

<sup>78</sup> Tonn-Petersen 1985 s.114.

<sup>79</sup> Tonn-Petersen 1985 s.119.

<sup>80</sup> Vedel 1946-2.

<sup>81</sup> Laur. Hansen 1953 s.50. A.J.Andersen fortæller om faderen, der hver søndag om sommeren arrangerede offentlige skovboller i et dansetelt.

<sup>82</sup> Tonn-Petersen 1985 s.126.

<sup>83</sup> Laur. Hansen 1953 s.48-49.

<sup>84</sup> Tonn-Petersen 1985 s.123-124.

<sup>85</sup> Tonn-Petersen 1985 s.128 efter Bendsen, DFS NEU.

Senere, frem til o.1930, er det tydeligvis snart de eneste fester som de gamle spillemænd spiller til.<sup>86</sup>

Ungdomsgilderne ændrede karakter: De blev større og var ikke længere underlagt den sociale kontrol, der havde eksisteret i de unges laug i landsbyerne. Drikkeri og slagsmål blev almindeligt ved mange baller, og der opstod visse steder en generel modvilje mod ungdommens baller og gilder med dans og musik.<sup>87</sup>

Bryllupstraditionerne holdt sig dog flere steder, bl.a. i Vestjylland hvor Svend Bendtsen fortæller at musikken til kirken var to trompeter og et tenorhorn – og fortsætter:

Ved bryllupper skulle vi spille til kirken og hjem igen derefter skulle vi have noget at spise, thi vi skulle jo spille igen over bordene (...) Når vi var færdige med at spille ved bordet ... så blev tallerkenen sendt rundt til indsamling, og så sagde opvarteren: "dersom ikke den kommer tilbage fyldt til randen og helst med top på, bliver der absolut ikke dans i aften."<sup>88</sup>

Også i Østjylland kunne traditionerne være stort set de samme, med spil ved gæsternes ankomst, spil til og fra kirke, spil over borde og spil til dans - og med betaling af musikken via indsamling fra gæsterne. A.J. Andersen (bror til Jens Andersen som vi senere skal høre om) fortæller om et bryllup på Horsens egnen, der er bemærkelsesværdig enslydende med både beretninger fra stadsmusikanttiden og beretninger fra slutningen af 1700-tallet:

"Det var i 1890, og jeg var da 15 aar. Til min Far var der indgaaet en Bestilling paa Musik til et stort Bryllup langt mod Øst i Bjerre Herred, men da der var andre Bestillinger, kunde der kun komme een Mand, og det blev mig. Med min Klarinet og Violin begav jeg mig paa den 3 timers Vandring til Bryllupsgaarden. Jeg skulde møde Kl. 9 Formd. Vel ankommen stillede jeg mig ved Indkørslen til Gaarden og blæste paa min Klarinet, hvergang en Vogn med Gæster kørte ind i Gaarden. Ved Frokosten spillede jeg Violin, og 'æ Bøjmand' (Manden, der havde det hverv at indbyde Gæsterne) gik rundt med Tallerkenen til Spillemandspenge, og det gav helt godt.

Efter Frokosten, og efter Gæsterne havde beset Gaardens Bedrift, var tiden inde til Brudevielsen i Kirken skulde finde sted. Jeg blev anbragt i en af Vognene og blæste lystige Melodier paa min Klarinet til og fra Kirken.

Hjemkommen fra Kirken skulde den store Middag finde sted. Atter maatte jeg have Violinen frem, og til Tonerne af Bryllupsmarchen af 'Brylluppet paa Ulfsbjerg' marcherede alle Gæsterne med Brudeparret i Spidsen ind i Storstuen til de overdaadige Borde. 'Æ Bøjmand' kom atter frem med Tallerkenen, og nu gav det vældigt til Spillemanden.

Da Dansen begyndte, lød igen Bryllupsmarchen, og med Brudeparret foran marcherede alle ind i Salen. Derefter gik der Bud efter 'æ Bøjmand' og 'æ Kogekone', som til en rask hopsa skulde danse Ballet ind. Efter dette skulde Brudeparret danse Brudevalsen, og først da maatte Gæsterne danse, hvilket de ogsaa gjorde bravt indtil Kl. 4 Morgen, hvorefter de kom hen til mig og gav mig Spillemandspenge, der blev givet mig i et stille Haandtryk med et 'God Nat og Tak for i Aften'. Jeg kunde nu med god Samvittighed pakke min Fiol ind og begynde at tænke paa Hjemturen."<sup>89</sup>

Der er tydeligvis tale om et bryllup med gamle traditioner. Værtsfamilien er sandsynligvis en velstillet gårdmandsfamilie, der bor under store forhold: først blev der spist i 'storstuen' og derefter marcherede alle ind i 'salen'.

Bykulturen vandt trods alt mere ind på landet, og omkring første verdenskrig overtog den københavnerprægede musik og de nye amerikanske danseformer både foreningsballerne og de fleste familiefester – og det ser ud som om de ældre traditioner forsvandt i løbet af kort tid.

<sup>86</sup> Tonn-Petersen 1985 s.124 og Svend Nielsen 1983 s.34.

<sup>87</sup> Tonn-Petersen 1985 s.135.

<sup>88</sup> Tonn-Petersen 1985 s.122 efter Erindringer af Svend Bendtsen (1871-1963) DFS 1906/37 og NEU 7.345.

<sup>89</sup> Laur. Hansen 1953 s.53. Laur. Hansen gør opmærksom på at det er A.J.Andersen selv der fortæller, men ikke hvor fortællingen stammer fra.

## OPLÆRING, UNDERVISNING OG NODER

Et af kendetegnene ved spillemandsmusikken, som vi kender den fra 1800- og 1900-tallet er gehørspil<sup>90</sup>. Musikken blev for det meste lært af en anden spillemand, men kunne også være selvlært. Oplæringen kunne foregå lokalt eller som i nedestående eksempel, hvor Anders Olsens o.1820, efter at have fået en violin, blev sendt længere væk til en dygtig og nodekyndig spillemand i familien for at få undervisning:

”Da Anders havde haft violinen en lille tid, gennemtrumfede moderen, at han skulde hen hos hendes broder, der ”kendte noder”, og lære at spille; og da han havde været der i 14 dage, var han ”udlært”. Det er al den undervisning farfader nogensinde har fået”.<sup>91</sup>

Hvis spillemanden boede i nærheden kunne undervisningen (sandsynligvis mod betaling), foregå som enkeltdags-undervisning (ofte en hel dag) – med mellemrum over en længere periode. Hvis spillemanden boede længere væk, var det ikke ualmindeligt, at han tog elever i en kortere eller længere periode, mod at de til gengæld hjalp med bedriften eller tog med ud at spille.<sup>92</sup> Som vi tidligere har nævnt, har enkelte også lært spilleriet af en omvandrede spillemand, men det må anses for at være undtagelsen.

Anton Nielsen fortæller i 1889 hvordan læreprocessen kunne forløbe omkring 1840’erne:

For en halvtredsindstyve Aar siden var der næppe nogen Landsbyspillemand, som kjendte Noder. Naar et ungt menneske skulde lære at spille Violin, da lærte Mesteren ham først at stemme. Derefter viste han ham Grebene, det vil sige med de tre øverste Fingre paa hver Streng, foruden det løse Strøg; mulig fik han at vide, at fjerde Finger ogsaa var til at bruge i en snæver Vending. Naar Lærlingen kunde gribe disse 16-20 Toner nogenlunde rent, da spillede Mesteren ham for nogle Takter, ”en Tur” af et let Dansestykke. Der var ikke tale om nogen Tonestige eller om nogen som helst Theorie. Efter at Lærlingen havde lært de brugelige Kontradanse og et par Valtse, Skotske og Hopsaer var han udlært og kunde nu spille til Dans.<sup>93</sup>

I takt med at læse- og skrivefærdighederne blev forbedret på landet, blev noder også mere almindelige. Noder var dog på ingen måde nødvendige, da repertoiret normalt ikke behøvede at være større end at det var til at huske; derimod var det sandsynligvis en hjælp til at få lært det stadigt stigende antal nye melodier og melodityper som tilflød både land og by. Nodekendskab blev efterhånden almindeligt hos mange af de velansete spillemænd (måske var det én af årsagerne til at de blev velansete). Vi ved ikke med sikkerhed, hvordan det har forholdt sig med de mere ’almindelige’ lokale spillemænd, men det er naturligt at antage, at noder, som Anton Nielsen efterfølgende fortæller, var almindeligt i slutningen af århundredet:

Nu findes der næppe nogen Landsbyspillemand uden at han kjender Noder og lærer sine stykker efter dem. Han spiller dog altid udenad naar han er i Virksomhed. Men med Theorie og Methode gaar det til Dels som i gamle Dage. Det er sjældent at Lærlingen begynder med Tonestiger eller fremadskridende Øvelser; han faar strax et Dansestykke.<sup>94</sup>

Mod slutningen af århundredet eksisterede den beskrevne oplæring stadig, men sideløbende hermed var der flere og flere som først lærte det elementære spil hos f.eks. faderen eller hos en anden på egnen, og derefter kom de i musikskole hos en dygtig musiker i byen, hvor de spillede hele dagen i f.eks. 1 til 2 måneder, samtidig med at musikeren tog dem med ud at spille til baller og lignende.<sup>95</sup>

<sup>90</sup> Emnet behandles af Refsgaard 1962 (om spillestil), Gotved 1968 (om sammenspilspraksis på basis af nodebøger), Jørgensen 1944 (efter egne erfaringer og samtaler med spillemænd) – og beskrives i mange af de udgivne bøger om spillemænd.

<sup>91</sup> Christian Olsen 1922 s.5.

<sup>92</sup> Tonn-Petersen 1985 s.109 - m.fl.

<sup>93</sup> Anton Nielsen 1889 s.76.

<sup>94</sup> Anton Nielsen 1889 s.79.

<sup>95</sup> Tonn-Petersen 1985 s.119



Nogle spillemænd har dog klaret sig ganske godt uden speciel uddannelse. Thomas Johansen, Nordjylland, som spillede jævnlige fra o.1870-1909, kunne for eksempel ikke noder, og han spillede meget i lokalområdet indtil de gamle traditioner blev fortrængt.<sup>96</sup>

Undervisningen var således brugsorienteret og kunne i hele perioden også omfatte nodelære, men noderne blev på landet normalt kun brugt som støtte for hukommelsen<sup>97</sup> eller for at lære en ny melodi – og blev ikke brugt 'ude'.

Når spillemænd var 'udlært' blev nye melodier hovedsageligt lært af andre spillemænd, enten direkte eller ved at aflytte deres repertoire.<sup>98</sup> Fra midten af århundredet blev det efterhånden mere normalt blandt de nodekyndige at tilegne sig melodier fra den balmusik, som blev publiceret i stigende omfang.

## INSTRUMENTER

*Violinen* var hovedinstrumentet til dans. Stort set alle spillemænd spillede violin som hovedinstrument, men mange lærte sig også at 'blæse' *klarinet*, fordi de derved havde større mulighed for at blive benyttet ved bryllupper og fastelavnsprocessioner, hvor klarinetten, på grund af den kraftigere lydstyrke og mindre følsomhed overfor vind og vejr, var mere anvendelig til udendørs musik. Når to spillemænd spillede sammen var det oftest på violiner, men klarinet eller *fløjte* (tværfløjte) blev også anvendt i sammenspillet. Datidens klarinetter og fløjter var noget anderledes end de instrumenter, vi kender i dag. Klarinetten var et mere primitivt instrument, normalt lavet af buksbom, med 8 åbne lydhuller og 5 messingklapper og kunne være stemt i Eb, C, Bb-, A- og D. Fløjten var en tværfløjte med 6 fingerhuller og 1 klap.<sup>99</sup> Fløjten blev sandsynligvis først mere almindelig fra midten af århundredet.

*Messingblæsere* kunne benyttes i stedet for klarinetten til den udendørs musik; det vigtigste har sandsynligvis været at instrumentet havde en vis lydstyrke. En del spillemænd havde lært at spille horn ved militæret, men mulighederne for at anskaffe sig ét, når man kom hjem, var ringe, og det var nærliggende at omsætte sin kunnen til en klarinet. I løbet af århundredet blev mulighederne for at købe et horn større. Fra midten af årh. blev kornet og basun mere almindelige i forbindelse med dansemusikken.

*Basinstrumenter* blev benyttet i sjældne tilfælde, og celloen har været det mest anvendte. Spillemændene måtte ofte vandre over længere strækninger, og specielt kontrabassen var umulig at transportere, hvis ikke man havde en hest og en vogn.

Fra 1840'erne blev *harmonikaen* masseproduceret og solgt til den brede befolkning. I 1849 udkom en harmonika-skole. Fra midten af århundredet blev harmonikaen benyttet til dansemusik på landet, og fra 1870'erne vandt den frem og overtog i visse sammenhænge positionen som spillemandsmusikkens hovedinstrument. I starten var det den lille vekseltonige, diatoniske énradet med to basser, og i løbet af de første årtier af 1900-tallet blev den udviklet til det femradede, kromatiske instrument vi kender i dag.<sup>100</sup>

<sup>96</sup> Svend Nielsen 1983.

<sup>97</sup> Gotved 1968 s.165.

<sup>98</sup> Tonn-Petersen 1985 s.91.

<sup>99</sup> Svend Jørgensen 1944 (1954 s.57-59).

<sup>100</sup> Mette Müller 1994 s.17.

## FRA ENHEDSKULTUR TIL FORENINGS- OG MARGINALKULTUR

Festtraditionerne i slutningen af århundredet var præget af store forandringer pga. den generelle samfundsudvikling med stigende industrialisering og tættere samfærdsel mellem land og by. Det gamle bondesamfund opløstes, og andelsbevægelsen og det nye foreningsliv som opstod gradvist – og hvor man mødtes på tværs af familie og stilling i samfundet – overtog og videreførte efterhånden de gamle festtraditioner; men nu med flere deltagere til hver begivenhed. Og også familiefesterne blev større.

Efterhånden som grænserne mellem land og by udviskedes, blev det mere almindeligt for landsbyspillemandene at deltage i byernes musikliv, der sædvanligvis bestyredes af en musikdirektør. Landsbyspillemandene og musikdirektørerne hjalp hinanden gensidigt med at løse større opgaver. Dvs. at landsbyspillemandenes repertoire ændredes med større hast, da bypublikummet stillede større krav til udbuddet, og moderne skiftede hurtigere. Der blev bygget forsamlingshuse og andre større festsale, og tilsammen medførte det, at mulighederne for spillejobs blev større, også fordi der blev behov for flere spillemænd ved hvert arrangement.

Spillemændene fik altså efterhånden et dobbelt virke. De leverede stadig musik til lokalsamfundets gilder, men samtidig blev mange af dem musikere i musikdirektørernes orkestre, der spillede til større bal og koncerter, som musikdirektørerne selv arrangerede. Dette ændrede deres selvopfattelse. De fleste blev, efter at have haft spilleriet som bi-erhverv, professionelle musikere i klassisk forstand; heltidsprofessionelle.

Som noget nyt kom der også, indenfor almuekulturens egne rækker, helt klart negative holdninger overfor spillemandsfaget, hovedsageligt fra Indre Mission som anså musik og dans som værende syndigt, men også fordi danselokalerne var blevet større, og fordi de større forsamlingshuse af unge som det medførte, ikke var underlagt den samme sociale kontrol, som havde eksisteret i de unges laug i landsbyerne – hvilket resulterede at drikkeri og slagsmål blev almindeligt ved ballerne. Derfor blev spillemandsfaget i manges bevidsthed lig med druk og slagsmål.

Ved århundredskiftet var der således to modsatrettede interesser m.h.t. musik- og festtraditioner på landet: 1/ moralsk/religiøs modvilje mod baller og gilder med musik og dans, især når det var unge der mødtes uden forældrekontrol. 2/ en voksende interesse fra borgerskabet og den nye selvbevidste gårdmandsklasse for at vedligeholde eller genoplive almuetraditioner af alle slags.

'Den musik, der således havde haft en klart defineret brugs-funktion, tillagdes nu nye ideologiske værdier og blev optaget i helt andre miljøer og sociale sammenhænge - den bliver et identitetsskabende symbol der institutionaliseres til en ny tradition'<sup>101</sup>.

Den københavnske Foreningen til Folkedansens Fremme (FFF) startede som en lille kreds af personer der havde lyst til at danse de gamle bondedanse. Andre steder i landet mødtes små grupper omkring samme interesse. I 1901 begyndte indsamlingsarbejdet af danse og melodier fra før ca. 1850, og allerede i 1901 udgav FFF de første hæfter med dansebeskrivelser og melodier. De tre første melodisamlinger (1901–1906) blev udgivet i klaverudsættelse (C.V.Otterstrøm: "Foreningen til Folkedansens Fremme" i *Folkedansen i Danmark*) s.328.

De sammenhænge hvor man brugte spillemandsmusik svandt ind. Tempoet hvormed det skete var forskellig fra egn til egn.

---

<sup>101</sup> Tonn-Petersen 1985.

## Forenings- og marginalkultur 1914-1999

### SAMFUNDSFORHOLD OG POPULÆRMUSIK<sup>102</sup>

I 1900 var der 2.5 mill danskere. Heraf boede 62 % på landet, 18 % i hovedstaden og 20 % i provinsbyerne. Landet blev desuden forøget med 160.000 sønderjyder ved genforeningen i 1920. I periodens slutning er befolkningstallet nået op over 5 millioner.

#### 1920'erne:

Efter Første Verdenskrig begyndte alting at gå hurtigere, især indenfor transport og kommunikation. Cyklen var nu hver mands eje, og bilerne overtog mere og mere hestekøretøjernes rolle. Telefonnettet voksede: I 1924 var der 300.000 telefonapparater i Danmark.<sup>103</sup> Tempoet og rytmen i arbejdet og fritiden blev hurtigere, og musikken satte sit umiskendelige præg på dagligdagen. I dansk musikliv var Carl Nielsen landets førende komponist og autoritet, og han satte sit præg på den folkelige musik ved at bidrage med ca. 50 melodier til *Folkehøjskolens Melodibog* (1922). Den folkelige genre, 'schlageren', den med det let fattelige refræn, fik sit gennembrud, og melodier som "Sov Dukke Lise", "Hils fra mig derhjemme" og "Du gamle måne" hærgede som landeplager.

Den danske Statsradiofoni startede 1.april 1925, og grammofonbranchen oplevede en stærk ekspansion. Grammofonpladen gjorde sit til at bevare schlagernes popularitet, og var desuden med til at gøre Jacob Gades "Tango Jalousie" fra 1925 til et verdenshit. Den første jazz kom til landet, men den blev ikke folkeeje de første mange år. Den var for fremmedartet.

#### 1940'erne:

Efter 30'ernes depression kom Anden Verdenskrig. Den materielle og tekniske udvikling gik næsten i stå. Til gængæld blomstrede kulturen og hjemmelivet. Familiefester, ofte sammenskudsgilder, blev holdt med hvad man kunne skrabe sammen af mad og drikke. Man var nøjsom, taknemmelig og solidarisk. I hjemmet blev radioen den vigtigste kilde til nyheder og underholdning. I 1948 var der 1 million licensbetalere. I byerne gik man på restaurant – og mange steder med musik. 30'erne havde fostret en række dygtige jazzmusikere, f.eks. Leo Mathisen, Kai Ewans og Svend Asmussen, hvis grammofonindspilninger blev solgt i stort antal. Jazzen var nært forbundet med dansen, og i perioden 1935-1945 udvikledes swing'en. Den fik sin egen kult med swingpjatter, der forargede borgerskabet med deres voldsomme dans og outrerede påklædning.

#### 1950 og fremefter:

Efter krigen og efterkrigstiden begyndte de materielle og kulturelle påvirkninger udefra, at slå hurtigere igennem. Urbaniseringen betød efterhånden at landbefolkningen mistede sit særpræg: Den bymæssige måde at tænke og forholde sig til hinanden og omverdenen på blev dominerende.

På musikområdet kom rock'n roll til landet i 50'erne, og i 60'erne kom ungdomsoprøret og hippiebevægelsen og dens musik. I 70'erne startede de første store musikfestivaler udfra amerikansk forbillede, bl.a. de folkemusikalske "Skagen Visefestival" og "Tønder Festival". Fra 70'erne begyndte populærmusikken igen at blive flere generationers fællesej, en tendens der slog igennem i 80'erne med kunstnere som Shubidua og Kim Larsen, der opnåede bred folkelig popularitet, og fornyede den danske sangskat med mange af deres melodier og tekster.

<sup>102</sup> Kilde: Gyldendals og Politikens Danmarkshistorie, Bind 12-14.

<sup>103</sup> Gyldendal og Politikens Danmarkshistorie, Bind 12, s.312.

## SPILLEMANDSMUSIK I 1900-TALLET

Den landlige spillemandsmusik med rødder i første halvdel af 1800-tallet levede tilsyneladende enkelte steder frem til omkring 1920, hvor den nye populære musikgenre 'schlageren', og de nye amerikanske danseformer gjorde et kraftigt indhug i det traditionelle melodi- og danserepertoire. Der var herefter behov for færre spillemænd, og disse skulle være i stand til at spille den nye musik. Folkedansforeningerne tiltrak nogle af de gamle spillemænd, men musikken blev her totalt underlagt dansernes ønsker og behov – og æstetiske idealer. Nu handlede det ikke om fester med traditionelle ritualer, men om at genskabe dansesituationerne, som man mente de havde været i fortiden.

I 1930'erne opstod gammeldansforeningerne med det formål at dyrke de danse, som mange stadig kunne huske, dvs. dansene fra sidste halvdel af 1800-tallet. Gammeldansforeningerne havde deres storhedstid frem til slutningen af 40'erne, og spillemandsmusikken fik her lov til at udfolde sig nogenlunde som tidligere, blandet med en vis portion 'moderne' danse. Samtidig transmitterede statsradiofonien koncerter med spillemandsmusik (gammeldaws) både fra radiostudiet i København og fra lokaliteter ude i provinsen. Noget af musikken blev spillet i nogenlunde samme ånd, som den var blevet spillet ude i landsbysamfundet 50-100 år før.<sup>104</sup> Andre gange blev den spillet af skolede musikere uden tilknytning til den gamle musik – og i arrangementer der var udformet efter kunstmusikalske principper<sup>105</sup>

Efter besættelsen svandt interessen for den gamle traditionelle dans ind, og herefter var den traditionelle spillemandsmusik kun svagt synlig i det offentlige og i det private liv. Mange spillemænd holdt op med at spille, men en del fortsatte dog med at dyrke musikken privat.

I forbindelse med 60'ernes og 70'ernes folkerevival, fik spillemandsmusikken en ny opblomstring, især blandt de unge, og med den dynamiske, traditionelle spillemand Evald Thomsen som en væsentlig eksponent. Folkemusikhuse og spillemandslaug dukkede op over hele landet, og mange unge musikere tog spillemandsmusikken til sig, både i rendyrket form og i orkestre hvor den traditionelle musik, spillet på de traditionelle instrumenter, blev blandet med rockinstrumenter som el-bas, el-guitar og trommer til en britisk og irsk inspireret musik, folkrock. Op gennem 70'erne og 80'erne levede og udvikledes dansen og musikken i både de gamle og de nye foreninger, og der var store meningsforskelle og følelsesladede debatter om hvad der var rigtig og forkert spillemandsmusik. I 90'erne forstummede debatten noget, og i stedet kunne hele folkemusikmiljøet samles om Folkemusikkens Fælles Sekretariat, der siden 1994 har varetaget folkemusikkens interesser i ind- og udland.

I 90'erne kan der ses en ny tendens indefor spillemandsmusikken. Samtidig med at de fleste stadig arbejdede traditionelt med musikken, opstod der nye professionelt orienterede orkestre, som på sin vis videreførte spillemandsmusikken fra 70'ernes folkrock, men nu med nye blandingsformer inspireret af andre kulturers musik. Orkestrene optrådte ofte udelukkende elektrisk, og det helt nye var, at mange af disse orkestre både spillede koncerter (f.eks. Skagen festival og Tønder Festival) og udgav CD'er – og samtidig spillede til bal i folkemusikhuse og til folkemusiktræf.<sup>106</sup>

Dansk spillemandsmusik har i denne periode således udfoldet sig i lokale miljøer eller forskellige foreninger, hvor musikken har haft en nær tilknytning til dansen – hos musikere der har spillet musikken løsrevet fra dens oprindelige funktion som dansemusik – og i

<sup>104</sup> F.eks. Frederik Iversen og Jens Andersen.

<sup>105</sup> F.eks. Henry Hansens Spillemandskvartet der var tilknyttet statsradiofonien på free lance basis, og som spillede musikken i arrangementer af f.eks. Launy Grøndahl.

<sup>106</sup> Eksempler på sådanne orkestre: The Original Danish Polcalypso Orchestra, Fønix, Baltinget, Haugaard & Høirup, Danish Dia Delight og Kætter Kvartet.

massemedierne. Fællesnævneren har været melodier og melodityper med tilknytning til den folkelige dans med fælles-europæiske rødder fra før 1900.

## LOKALE MILJØER OG FAMILIETRADITIONER

I forskellige lokale miljøer blev spillemandstraditionen fortsat henover århundredskiftet. Disse lokale miljøer er ofte kædet sammen med familier, hvor spillemandshåndteringen er gået i arv fra far til søn eller datter, eller fra andre familiemedlemmer. På *Fanø* har Brinch- og Sonnichsen-slægten domineret øens musikliv i seks slægtsled fra o.1800, og øens helt specielle traditioner er blevet videreført op til nutiden.<sup>107</sup> På *Læsø* har Vilsen-slægten ligeledes spillet siden o.1800<sup>108</sup>, og her blev dansen og musikken, fra 1930'erne, hovedsageligt videreført via en folkedanseforening, der blev dannet i 1934. Den havde i starten udelukkende til formål at bevare de lokale danse, men kom efterhånden til at ligne de andre folkedanseforeninger i landet.<sup>109</sup> På Sjælland nævnes Torpelundfamilien fra *Nordvestsjælland*, hvor en del af musikken er gået i arv fra midten af 1700-tallet – og i *Midtjylland* har slægten Bødker spillet siden o.1740. Andre slægter og lokaltraditioner kan nævnes.

Jeg vil her fokusere på Anders Chr. N. Christensen's undersøgelse af *spillemandsslægten Sørensen* fra Vestjylland, i hedeegnen mellem Holstebro og Herning.<sup>110</sup>

### Spillemandsslægten Sørensen

	Navn	Levetid	Aktiv musiker	Instrument	Festtype etc.	Repertoire
Første generation	Peder Pøhl Sørensen	1850-1949	1870-1920	violin + klarinet	bryllupper, legestuer o.a. festligheder	vals, polka, hopsa, mazurka, galop, svejtrit, én-melodi danse, turdanse
	Marinus Sørensen	1854-1931	1870- ?	diatonisk harmonika	småfester: høstgilder julegilder unggilder	som Peder Pøhl
Anden generation	Thomas Sørensen	1899-1972	1920-1950	diatonisk harmonika	bryllupper sølvbryllupper fødselsdage ladegilder/bal foreningsfester gammeldansforeninger	Efter Peder Pøhl og Marinus Sørensen. Alle nye/moderne melodier blev lavet om til polkatak
Tredje generatio	Jacob, Marinus & Helge Sørensen	f. 1922-1930	1939-1950	kromatisk harmonika	som Thomas Sørensen	80% efter Thomas Sørensen
Fjerde generatio	Lilian Sørensen	f.1954	1970-	kromatisk harmonika, orgel / keyboard	bryllupper kobberbryllupper sølvbryllupper fødselsdage foreningsfester	dansk/international underholdnings- og dansemusik + lidt vals og polka

Christensen's fremlæggelse af Sørensen-familiens musiktraditioner *i samme egn* viser hvorledes repertoireet delvis blev fastholdt og ændret i løbet af tre generationer frem til

<sup>107</sup> Christensen 1992 s.26.

<sup>108</sup> Christensen 1992 s.26.

<sup>109</sup> *Læsø – dans & musik*, 1995 s.10-11.

<sup>110</sup> Christensen 1992.

omkring 1950, hvorefter der var et brud på ca. 20 år, hvor ingen af familiens medlemmer udøvede musikken udenfor privatsfæren. Da fjerde generation i 1970 begyndte at spille ude som selskabsmusiker, skete det på de nye præmisser som samfundsudviklingen havde skabt: musikken var nu elektrisk forstærket og repertoiret var forandret; men funktionen var den samme som før. Nutidens selskabsmusiker er på denne måde den logiske videreførelse af spillemandshvervet fra forrige århundrede. Senere i 1970'erne blev 3. generationsmusikerne 'opdaget' af folkemusikforskerne. Dette betød at både tredje og fjerde generation fik kontakt til det nye folkemusikmiljø, hvor de spillede til baller og kurser/stævner. Slægten Sørensen har både haft forbindelse tilbage til 1800-tallet og været en del af gammeldanseforeningerne og folkemusikhusene – og er derfor velegnet som eksempel til at forklare delelementer af udviklingen henover 1900-tallet og til nutiden.

I skemaet ovenover er kun medtaget nogle af de udøvende musikere. Repertoiret er fra generation til generation blevet formidlet via gehør. Alle i familien har spillet efter gehør, og noder har hovedsageligt kun været benyttet til at lære nye populærmelodier. En helt speciel kropslighed i forbindelse med udøvelsen af musikken har været kendetegnende for alle generationer. "Det der især har haft betydning for de fire generationer, er 'takten', den specielle rytme, de enkelte spillede med. En rytme, hvor hele kroppen blev brugt" (s.151). I de to midterste generationer er denne rytme desuden kommet til udtryk ved en helt speciel måde at slå takt med fødderne i et bestemt mønster. Meget tyder på at de har lært dette af første generation.

*Peder Pøhl* spillede ude fra 1870-1920. Han var hovedsagelig selvlært, med lidt hjælp fra en violinskole, som han købte – og en lokal spillemand. Han spillede violin til dans. Klarinetten blev brugt ved bryllupper til procession og modtagelse af gæster, og bryllupperne foregik efter samme skik som tidligere beskrevet fra 1700- og 1800-tallet, dog hovedsageligt uden spil over borde. Festerne strakte sig normalt over to til tre dage. Han spillede hovedsagelig i nærområdet, men også i de omkringliggende sogne, hvor han fik en række medspillere og kolleger, som han lærte af. Pøhl spillede desuden til offentlige baller, der blev kaldt *liegstouw* (legestue). De foregik i private hjem, og blev senere pga. druk og slagsmål erstattet af private chokoladergilder, kaffegilder og parbal, hvor alle gæster blev inviteret. Desuden de årtidsbestemte høstgilder, pinsegilder og julegilder. I 1903 købte han et dansetelt med plads til 150-200 siddende gæster. Teltet blev lejet ud, og det var tit Peder Pøhl som spillede og hans kone der var kokekone. Om sommeren lå teltets dansegulv i haven. Her samledes ungdommen hver søndag eftermiddag for at danse.

Peder Pøhls danserepertoire bestod af pardanse som vals, polka, hopsa, mazurka, svejtrit, én-melodi danse (melodier med en bestemt dans tilknyttet) og turdanse. Repertoiret var således fra hele 1800-tallet. Da den tids nye musik kom omkring 1920, tog han afstand fra denne, men han var da også 70 år gammel.

Peder Pøhls bror *Marinus Sørensen* spillede diatonisk harmonika. Ingen kunne huske hvornår han var begyndt at spille. Han var meget benyttet til egnens gilder, men Christensen fortæller ikke så meget om ham.

Marinus' sønner Aksel og Thomas lærte begge at spille diatonisk harmonika. *Thomas Sørensen* var tidligt i ungdommen ude at spille, både alene og sammen med broderen Aksel. I starten var det især til privatfester, men senere også i til baller i gammeldanseforeninger og andre foreningsfester i forsamlingshusene. Efterhånden som børnene fik lært at spille tog han den med ud til festerne. Senere dannede de orkestret 'Thomas Sørensen og Sønner' som havde sin storhedstid i 1940'erne. Aksel og Thomas Sørensen var medlemmer af den første gammeldanseforening, som blev startet på egnen (Herning) i 1927. I midten af trediverne dannede de en lignende forening i nærheden af deres bopæle (Vildbjerg Gammeldanseforening). Thomas Sørensen var formand i mere end 25 år. Foreningen opløstes først i 1973. Repertoiret havde han lært af faderen Marinus og farbroderen Peder Pøhl. De nye slagere blev lært efter gehør, men Thomas Sørensen havde en tendens til at omsætte alle nye melodier

til polkatakkt. I løbet af 40'erne forandrede dansemusikken sig, og publikum krævede mere moderne musik. Samtidig døde hans første kone i 1949, og derefter havde han ikke lyst til at spille ude.

Aksels søn *Thomas Ingolf Sørensen* spillede violin sammen med Thomas Sørensen og dennes sønner. Han har senere medvirket ved baller, kurser, seminarer og spillemandsstævner rundt i landet. Thomas Sørensens sønner, *Jacob, Marinus og Helge Sørensen* spillede alle først den lille diatoniske harmonika, som faderen. Men i trediverne gik de alle over til den femradede kromatiske harmonika. De spillede alle både alene og sammen med hinanden eller andre. Repertoiret bestod primært af ældre musik efter faderen Thomas Sørensen, men nogle melodier havde sønnerne lært direkte af Peder Pøhl. Det ældre repertoire bestod af pardanse, én-melodi danse og turdanse. Nogle af én-melodi dansene var på vej ud af danserepertoiret og blev kun spillet på opfordring. Af turdansene blev 'Trekant' altid spillet ved festerne, og i løbet af 30'erne og 40'erne blev 'To-tur til Vejle' almindelig. De danse som vi i dag kender som børnedansene ('Rits Rats', 'Skomagerstykket', 'Fingerpolka' og 'Lotte gik') blev altid spillet hvis der var børn til stede, f.eks. ved juletræsfester. De øvrige melodier var ofte schlagermelodier som "Alle går rundt og forelsker sig", "Mari Mara Marushkaka", "Når der kommer en båd med bananer", "Aftenstjernen", "Det er rokken der spinder i stuen", "Det var på Capri", "Træskovalsen" og "Fiskerpigens sang".

I 30'erne og 40'erne blev bryllupper på egnen ofte holdt over to dage. Mange gange var der ikke musik på selve dagen, men først dagen efter når der blev holdt unggilde eller eftergilde. Under spisningen blev der næsten aldrig spillet.

Thomas Sørensen og sønner stoppede med at spille ude omkring 1950, bl.a. fordi der blev krævet mere moderne dansemusik, men nogle af dem spillede videre privat.

Der er herefter et brud indtil fjerde generation begynder at spille ude. I mellemtiden er den elektrisk forstærkede orgel/selskabsmusiker blevet almindelig. *Lillian Sørensen*, datter af Thomas Ingolf Sørensen, startede med at spille femradet harmonika til fester i 1970. Senere lærte hun at spille keyboard, og samtidig synger hun også. Fra begyndelsen af 1980'erne har hun spillet sammen med Gitte Vammen, trommer, saxofon og sang, i duoen *Lyngtotterne*. De er fuldtids musikere, og spiller til privatfester og foreningsballer på samme egn som familien Sørensen har gjort det siden 1850. Lillian Sørensen har et stort repertoire af ældre dansemusik, som hun lært i familien. Hun kombinerer den nye populærmusik (som er ens i land og by) med traditionen fra familien via repertoire og spillestil. Festerne har ændret sig, men der er mange ritualer som styres af musikeren. Ved et typisk bryllup eller sølvbryllup spilles en *indgangsmarch* til bordet. Under spisning spilles et blandet nationalt og internationalt underholdnings-repertoire. Under spisningen er der ritualer: *Lejlighedssange* styres og akkompagneres. *Når maden bæres ind* spilles der en march. Det er mange steder en skik at gæsterne klirrer med porcelænet, som tegn til at parret skal op på stolene og kysse hinanden. Herunder spilles *kyssemusik*. Ind imellem kan der forekomme *skålsange*, som musikerne ofte styrer. Efter taler og hurraråb spilles der ofte *lovprisningssange*; enten begynder gæsterne selv, og musikken falder ind, eller musikken tager initiativet. Der findes 6-7 sådanne, som kan spilles og synges umiddelbart efter hinanden (op til flere gange). Før dansen spilles der næsten altid op til en *march*. Derefter danser brudeparret *brudevals*. Til dansen spilles et blandet repertoire af dansk/international, ældre/ny dansemusik afhængig af gæsternes sammensætning og alder. Musikerne spiller musik *på opfordring*. Danserepertoiret kan indeholde *rheinlænder* og *vals*, hvis gæsterne kender disse danse. Turdansen *To-tur til Vejle*, som danses i en stor kreds, bliver brugt ved de fleste fester. Andre danse der har overlevet ved private fester er *Trekant*, *Syvspring*, *Trippevals*, *Den Lille* og *den Store Hamborger*, men de spilles næsten altid kun på opfordring. Andre gamle danse er forsvundet i de år de har spillet.

Familietraditionerne har nu også forbindelse til foreningslivet, idet Helge Sørensen, hans kone og deres yngste datter Margit + Thomas Ingolf Sørensen er/har været<sup>111</sup> involverede i folkemusikstævner, seminarer og kurser. En del af musikken (Thomas Ingolf, Helge, Margit, og Lilian + Familien Sørensen<sup>112</sup>) er desuden blevet optaget af enten Folkemusikhuset i Hogager eller Dansk Folkemindesamling.

## SPILLEMANDSMUSIK I FORENINGSREGI

### FOLKEDANSEFORENINGER OG

### DANSKE FOLKEDANSERES SPILLEMANDSKREDS

Folkedanseforeningerne opstod i starten af århundredet. I 1930'erne og 1940'erne var der en stigende vækst. Fra slutningen af 1940'erne har medlemstallet holdt sig nogenlunde jævnt. Da de første folkedanseforeninger blev dannet, havde de kontakt til spillemænd, som havde spillet i midten af 1800-tallet. I slutningen af 30'erne var der næsten ingen kontakt til spillemænd, som havde holdt traditionen i hævd. Det vil derfor i denne sammenhæng være interessant at få belyst hvorvidt, og eventuelt i hvilket omfang, de gamle spillemænd blev benyttet til dans i de første årtider:

Skovrider Paul Lorenzen fra Rold skov fortæller i *Danske Folkedanseres Jubilæumsskrift 1929-1954* at han personlig har kendt 'nogle af de gamle Landsbyspillekanter fra Legestuernes Tid', og nævner bl.a. "Vor gamle Spillemand *Hans Verner* fra Rebild", som spillede til en opvisning i de første år (før 1929)<sup>113</sup>, 'den fornemme *Vilsen* fra Læsø' (jvnf. *Vilsen-slægten* s. 36) og 'sidst men ikke mindst *Jens Frederiksen*' (1850-1943) fra Als, nord for Mariager Fjord, der havde været fisker, strandfoged, landmand og møller.

Jens Frederiksen spillede flere gange til folkedanseopvisning ved Rebildfester<sup>114</sup>, og ifølge Poul Lorenzen mindst én af gangene med sine 8 sønner som orkester.<sup>115</sup> I 1929 spillede han ene mand (violin) til opvisning med FFF i Royal Albert Hall i London for udsolgte huse (10.000 publikummer)<sup>116</sup>. Han var desuden kendt fra radioen, hvor han "sammen med sine sønner har spillet gamle melodier til folkedanse og folkeviser ved 'liegstouwaften', transmitteret fra 'Kilden' i Aalborg."<sup>117</sup> Han startede med at spille til fester og gilder fra 1866, bl.a. bryllupper der varede fire dage, og må regnes som repræsentant for landtraditionerne i slutningen af 1800-tallet. Han var desuden bevidst om kvalitetene ved dansemusikken, da han ifølge Paul Lorenzen har sagt til en berømt violinvirtuos, som spillede en af de gamle danse efter Jens' noder: "Ja, du spiller storartet, helt ovenud, så det slet ikke er til at tro! Men du mangler Tawet".<sup>118</sup> Spillemænd med rødder i 1800-tallets landtraditioner blev altså benyttet af folkedanseforeninger. Men omfanget – og hvorledes de har spillet i dette forenings-regi kan ikke dokumenteres her.

De første noder med dansemusik, som blev udgivet af FFF i 1901, blev udgivet i klaverarrangement. Senere indså man at dette naturligvis ikke var i den gamle almuekulturs ånd. I 1933 udkom de første fire 'Grammofonplader med Folkedansemelodier'<sup>119</sup>. I foreningsbladet Hjemstavnsliv skiver redaktionen ('Red.'):

<sup>111</sup> Christensen giver kun få oplysninger om dette.

<sup>112</sup> Christensen oplyser ikke hvilke familiemedlemmer der medvirker.

<sup>113</sup> Danske Folkedanseres Jubilæumsskrift 1929-1954 s.10.

<sup>114</sup> Vedel 1946-2 s.183.

<sup>115</sup> Danske Folkedanseres Jubilæumsskrift 1929-1954 s.16-17.

<sup>116</sup> Danske Folkedanseres Jubilæumsskrift 1929-1954 s.10-11.

<sup>117</sup> Vedel 1946-2 s.183.

<sup>118</sup> Danske Folkedanseres Jubilæumsskrift 1929-1954 s.17.

<sup>119</sup> Hjemstavnsliv 1933, nr.1, s.7. I Folkedansens Historie s.327 fortæller C.V.Otterstrøm, at dette skulle være sket i 1944. I det nævnte nummer af Hjemstavnsliv står der: "Denne Maaned har bragt en bemærkelsesværdig Nyhed indefor Folkedansesagen. Der er nemlig udkommen nogle Grammofonplader med Folkedansemelodier..." Senere beskrives de *fire* plader, så det tyder på at de udkom i 1933.



"Pladerne er indspillede under Ledelse af Foreningen til Folkedansens Fremme hvis Sagkundskab er Borgen for, at den folkedansmæssige Side af Sagen er i Orden, hvad den ikke har været for tidligere udkomne Plader" (*Hjemstavnsliv* nr. 1, 1933)

Vi får derved oplyst, at musikken var indspillet så den skulle være velegnet til at danse efter, hvad tidligere udgivelser tilsyneladende ikke havde været. Jeg har kendskab til udgivelser med Frederik Iversen og Jens Andersen fra 1930 og 1931. Det kan evt. være dem der henvises til, men jeg ved ikke om der findes andre indspilninger med spillemandsmusik fra før 1933.

I 1937 var noder almindelige blandt de spillemænd, som leverede musikken til øveaftener, legestuer og stævner. J.C.Krogh beklagede sig i en artikel i *Hjemstavnsliv*<sup>120</sup> over at foreningernes musikere kun kunne spille efter noder, til trods for at 'de gamle spillemænd' altid havde spillet efter gehør. Hans ultimative forslag til en løsning af problemet var, at "Det bedste vilde være, om de unge Musikere gik i Lære hos de gamle og efterhaanden lærte dem kunsten af", men han måtte også være realistisk: "Men dette med at gaa i Lære hos de gamle er jo desværre de fleste steder umuligt, simpelthen fordi de gamle ikke eksisterer mere." Han foreslog derfor at man kunne oprette *spillemandskursus*, hvor amatører og professionelle, under kyndig vejledning, kunne søge at fremelske den gamle musik 'i sin rette skikkelse'. Det første spillemandskursus blev afholdt i 1938, angiveligt under ledelse af *Svend Jørgensen*.<sup>121</sup>

I 1943 blev *Danske Folkedanseres Spillemandskreds* (DFS / Spillemandskredsen) stiftet som en underafdeling af Danske Folkedansere. Svend Jørgensen blev formand og kom til at præge DFS's arbejde mange år frem i tiden. Folkedansforeningernes musik har siden da været præget af de normer, som Svend Jørgensen satte i 1930'erne og 1940'erne. Han havde en bred viden om den 'gamle' spillemandsmusik og dens særprægede spillemåde, og mente at spillemandsmusikken indtil da havde været overset i foreningernes fokusering på danse og folkedragter:

"Dog har man alligevel forsømt Musikken, thi ogsaa den havde i sin Udførelse en vis Egenart; der fortælles og tales endnu om den gamle Spillemands særegne Maade at spille paa, hans bestemte "*Tag*", "*Nap*" eller "*Strov*" (Buestrøg)".<sup>122</sup>

Han var, når det gjaldt spillemandsmusik, kritisk overfor den velkolede musiker:

Den moderne Spillemand, Nutidens vellærte og velkolede Musiker, spiller med legende Lethed vor gamle Spillemands sværeste Ting, - det er rent og smukt, men fuldstændig ensartet. Der mangler noget, ja, for den, der har hørt eller lært af de gamle spillemænd, mangler der meget.<sup>123</sup>

Samtidig mente han, at det var de kendte, dygtige spillemænd, der skulle være idealet, hvorimod de mindre kendte, og i klassisk forstand uskolede musikere, ikke var værd at beskæftige sig med:

Der berettes om brave, dygtige Spillemænd, hvis Minde ogsaa kan findes bevaret mange Aar efter, at deres Virke ophørte, ligesom man møder Beretninger om daarlige, tarvelige Musikanter, hvis Musik nærmest bestod i hvinende og skrattende Toner ledsaget af tunge Træskotramp, markerende Takten, denne sidste Gruppe er der ikke rimelighed i at beskæftige sig med, hvorfor i det følgende kun arbejdes med den type Spillemænd, der kan henføres til Topklassen eller i hvert Fald bedste Halvdel af Flokken.<sup>124</sup>

<sup>120</sup> *Hjemstavnsliv* 1937 nr.4, s.58-59.

<sup>121</sup> Svend Jørgensen giver i artikelen "Spillemandskursus" i *Hjemstavnsliv* nr.1/1938, s.6-7 en detaljeret beskrivelse af forløbet incl. de pædagogiske principper.

<sup>122</sup> *Hjemstavnsliv* 1943 nr.10, s.86. Forklaringen af "Strov" = Buestrøg er Svend Jørgensens.

<sup>123</sup> Jørgensen 1944 (1954 s. 60).

<sup>124</sup> Jørgensen 1946-2, s.106.

Mht. sammenspil mente han at vide, at sammenspillet "Længst tilbage i Tiden, saa langt man nu har kunnet naa at spørge sig frem"<sup>125</sup> var ganske primitivt. Men han valgte at se et forbillede i en node fra omkring 1828-1830, "gjort af en Mester i Faget", et firestemmigt arrangement for to violiner, klarinet og bas (kvartet):

Om der overalt har været spillet saa stilrent og korrekt, som Billedet ovenfor angiver, det skal jeg lade stå hen; men dette var Forbilledet, et Forbillede, der i vor landlige Musik blev holdt i Hævd til op over 1850-60, maaske længere, indtil andre Instrumenter, Blæseinstrumenter af forskellig Art (Messing), rykkede frem og fortrængte det gamle, foran beskrevne, Sammenspil.<sup>126</sup>

Arrangementet er lavet af en person med en vis viden om klassisk musikteori. Svend Jørgensen kendte ikke ophavsmanden til denne node, som, ifølge Gotved 1968 (s.149), ikke er lavet af en landbospillemand, men af en musiker på Valdemar slot – og han mente således, at spillemændene (hvis de havde haft mulighederne og evnerne) ville have foretrukket den dannede musiks normer.

Disse ovennævnte normer, som Svend Jørgensen formidlede i 1940'erne, har siden da på mange måder været kendetegnende for musikken i DFS-regi: Der har på den ene side været en viden om en 'særpræget spillemåde' og gehørspil, og på den anden side har man i officielle node- og pladeudgivelser valgt den 'dannede' norm. Da musikken desuden skulle være en slags rekonstruktion af spillemændenes musik fra før 1850, blev de accepterede instrumenter afgrænset til at være violin, klarinet og bas – samt fløjte.

Da DFS skulle udgive en større samling af de indsamlede melodier valgte man, for at få et ensartet materiale, at lade organisten Herluf Vad Thomsen arrangere det indsamlede materiale i firestemmige arrangementer for 1. violin, 2. violin, klarinet og bas (kaldet 'spillemandskvartet' i folkemunde). *358 danske Folkedansemelodier* ('358') udkom i 1963. I 1974 kom en revideret udgave af klarinetstemmerne. I 1984 udkom Bind 2, så der nu er arrangeret i alt 708 melodier. Disse udgivelser har dannet et fælles grundlag, så man altid har kunnet spillet sammen, uanset hvor i landet man kom fra. De fleste af medlemmerne har ikke været særligt uddannede på deres instrumenter, og har ikke været i stand til at improvisere en anden-stemme, og for dem har arrangementerne været en stor hjælp.

Annette H.L.Sørensen har analyseret arrangementerne i '358' og konkluderer bl.a., at der bruges tonale kadencer, ofte med dominantkvart-sekst forudhold og dominantseptim akkorder, og at komplementærritmik er en udbredt arrangementsmæssig ide. Klang og skønhed bliver fremhævet, og melodierne er i centrum. Der er således tale om arrangementer ud fra klassiske koralharmoniseringsprincipper fra kunstmusikken.

Denne kunstmusikalske indfaldsvinkel fortsættes til dels i de fire pladeudgivelser som DFS har stået for indtil 1980. Samtidig viser disse udgivelser også de forskellige funktioner, som tillægges musikken i plademediet: Den første plade var primært henvendt til lytterne, dernæst lavede man en plade, der var beregnet til at danse efter, den tredje var en plade med blæsermusik fra perioden som der slet ikke kunne danses til, og på den fjerde forsøgte man at kombinere brugsfunktionen med lyttefunktionen, således at den skulle være god at danse til (melodien gentages mange gange) samtidig med at den kan bruges som lyttemusik (skiftende arrangementer i løbet af hver melodi).

I 1993 var normerne fra de tidligere node- og pladeudgivelser blevet udvidet. I forbindelse med DFS's 50 års jubilæum udkom dette år en dobbelt CD "Kredsen Rundt" med undertitlen "Delte meninger – én lidenskab", hvor "Initiativ til medvirken og primært repertoirevalg"<sup>127</sup> var foretaget af de 16 implicerede orkestre. På denne CD er

<sup>125</sup> Jørgensen 1944 (1954 s.63).

<sup>126</sup> Jørgensen 1944 (1954 s.65).

<sup>127</sup> CD: "Kredsen rundt" udgivet af Spillemandskredsens Forlag ApS, 1993. Coverttekst af formanden Knud Rasmussen.

arrangementerne dels af Herluf Vad Thomsen, dels *efter* Herluf Vad Thomsen, dels af andre klassisk skolede arrangører – og dels af orkestrene selv. Repertoiret spænder fra det 'klassiske' turdanserepertoire fra før 1850 til pardansemelodier fra slutningen af 1800-tallet. Spillemandskvartettens instrumenter violin, klarinet, og bas er stadig praksis hos mange orkestre; men nu er harmonikaen tilsyneladende blevet meget dominerende, for den optræder i 10 af orkestrene. Andre instrumenter optræder sporadisk: viola, banjo, blokfløjte og guitar. Musikken spænder fra professionelt kvartet-spil, der lyder som 16-1700-tals kunstmusik til spillemandsdragt med måske 20-30 medlemmer, hvor den tekniske kunnen er meget varierende. Et af orkestrene skiller sig desuden lidt ud fra resten ved en arrangementsform og spille måde, hvor den nyere rytmiske musik tydeligt har vundet indpas. Musikken i DFS i dag spænder altså over et rimeligt bredt spektrum af musik – eller som formanden Knud Rasmussen skriver om jubilæums CD'en:

"Resultatet er blevet et tværsnit, således som det kommer til udtryk i Spillemandskredsen anno 1993, og en demonstration af, at der trods en vidtspændende mangfoldighed i virkemidler igennem det hele går en rød tråd: Spil til folkedans."

## GAMMELDANSFORENINGER

De første gammeldansforeninger (Gdf) startede omkring 1930, og havde det fælles formål at værne om de gamle danse. Samtidig var de i praksis selskabelige foreninger. I årene frem til slutningen af 40'erne blomstrede de op over hele landet. Der har i den periode eksisteret over 100 Gdf'er med op til 500 medlemmer i nogle foreninger<sup>128</sup>. Fra slutningen af 40'erne begyndte en nedgang i antallet af medlemmer og foreninger, og i 1984 var der kun omkring 30 tilbage. I 1991 var dette tal mere end halveret.<sup>129</sup>

Aktiviteterne har altid været centreret omkring de ugentlige eller månedlige balaftener i vinterhalvåret, hvor der er blevet danset turdanse og pardanse fra før 1900, samt de fleste steder en stigende mængde moderne danse, dvs. danse som foxtrot, tango etc. Mængden af gamle og moderne danse har været varierende. I Jylland har foreningerne været prægede af ældre lokale dansetraditioner, hvorimod de københavnske og sjællandske foreninger op i gennem tiden generelt har været mere åbne overfor danseskoledanse, modedanse osv.

Vi har tidligere fået at vide at anden og tredje generation af familien Sørensen spillede i nogle af gammeldansforeningerne i Vestjylland. Anders Christensen beretter, at foreningerne dér normalt benyttede forskellige orkestre fra et større område, dvs. orkestre der mere eller mindre må have lignet orkestret 'Thomas Sørensen og Sønner'. Ellers er det lidt sparsomt med oplysninger om musikere og musik i Gdf-regi. I København og omegn, hvor der i 1991 stadig eksisterede seks gammeldansforeninger, skete der en udskiftning af musikere i løbet af nogle få år før 1990. Nye, yngre folk kom til (hovedsageligt børn af 70'ernes folkemusikrevival), og kun én af de nye unge musikere var opvokset i gammeldansforeningstraditionen. Han havde danset meget dér, før han blev musiker. Han havde før spillet i folkedansforeninger, og hans måde at spille på var en blanding af påvirkningerne fra gammeldansforeningernes traditioner, hvor musikken var effektiv og med ramsjang (som oftest klaver og tromme før i tiden) og folkedansforeningernes mere beherskede og stilfulde måde at spille og danse på. – I 1991 var der i Københavnsområdet i alt et danserepertoire på godt 100 danse – men der havde været et omfattende nodemateriale i cirkulation (fotokopier) i mange forskellige håndskrifter – helt tydeligt præget af musikerne gennem tiderne. Dette kan opfattes som at danse og melodier er forsvundet, samtidig med at der kun er kommet få nye danse til (Schomacker 1991 s.25).

<sup>128</sup> Gammeldansforeningen Rantzau, København havde i 1941 ca.500 medlemmer.(Christensen m.fl 1985, s.51).

<sup>129</sup> Schomacker 1991 s.24.

## FOLKEMUSIKHUSE OG SPILLEMANDSLAUG

*Folkemusikhuset i Hogager* (FMH), blev oprettet i 1971 som en underafdeling af Dansk Folkemindesamling under arkivar Thorkild Knudsen's ledelse. Institutionens formål var bl.a:

at genoplive den historiske og fremme den aktuelle musikalske folkekultur, hvor spil og dans, visesang og fortælling er en del af hverdagen og den sociale virkelighed.<sup>130</sup>

Den historiske folkekultur, der skulle genoplives var hovedsagelig langdans og middelalderballader. Den aktuelle musikalske folkekultur som skulle fremmes var, mht. spillemandsmusik, den musik man kunne lære af de spillemænd som fungerede i forlængelse af traditionen. I praksis betød det, at musikken skulle læres af de ældre, levende 'traditionsbærere', som havde fungeret i gammeldans-traditionen fra omkring 1900. 'Gammeldans' dækkede således over stort set samme repertoire som gammeldansforeningerne havde dyrket fra 1930'erne, dvs. med hovedvægt på pardanse efter 1850 (polka, hopsa, mazurka, skottish etc.) samt turdanse, afhængig af den lokale tradition.

En del af filosofien bag FMH var, at der skulle ansættes traditionelle visesangere og spillemænd som lønnede medarbejdere, så disse kunne være med i forsknings- og formidlingsarbejdet. I starten var det sangeren *Ingeborg Munk* (1906-1978) og spillemanden *Evald Thomsen* (1913-1993). Efterhånden kom andre til, især smeden i Hogager, *Børge Christensen* og hans kone *Elly*.

Rundt i landet opstod efterhånden andre folkemusikhuse eller folkemusiklaug, inspireret af de principper som FMH havde afstukket. *Folkemusikhusringen* (FMR) blev derfor i 1975 stiftet på initiativ af FMH, med samme formulerede målsætning, men med det praktiske formål at aflaste FMH for de opgaver, der var forbundet med at formidle kontakter mellem folkemusikhusene samt at distribuere materialer og arrangere kurser. I 1981 havde FMR ca. 400 medlemmer og ca. 50 kollektive medlemsskaber på mellem 10 til 30 personer hver.<sup>131</sup>

I Folkemusikhusringens samlede regi har spillemandsmusikken siden da udfoldet sig i interessegrupper eller folkemusik/spillemandslaug, hvor man har udforsket og dygtiggjort sig i sang, musik eller dans. I specielt Hogager og Albertslund er der i 70'erne og 80'erne blevet arbejdet meget seriøst ud fra målsætningerne, mens andre har taget mere let på tingene. I folkemusikhusene/laugene har der været udadvendte aktiviteter, ofte via månedlige åbne arrangementer (åbne folkemusikhuse) med spil, dans og sang, hvor alle har kunnet deltage uden særlige forudsætninger, og alle instrumenttyper har været velkomne, ud fra en holdning om "at det er selvfølgelig ikke instrumenternes sammensætning, der afgør om noget er god eller dårlig musik. Det er udelukkende *måden*, disse instrumenter anvendes på, som er vigtig".<sup>132</sup> – Der har desuden været afholdt kurser og seminarer, i starten med de gamle spillemænd og senere med den næste generation af musikere, som således kunne videreføre traditionen.

FMH udgav i 1977 *Folkemusikhusets Spillebog, 6 x 6 almindelige* (6x6), som indeholder seks forskellige dansetyper: Fynboer, skottisher, valse, hopsaer, trekanter og turdanse - med seks melodier af hver type. Alle melodier er arrangeret med andenstemmer/modstemmer (tydeligvis beregnet til violin) og akkorder. Sørensen 1989 har analyseret akkorder og andenstemmer: Harmonisk bruges en enkel becifring med anvendelse af Tonika, Dominant - og sjældnere Subdominant. Andenstemmerne er arrangeret dels ud fra koralharmoniserings-

<sup>130</sup> Vedtægterne for Folkemusikhuset i Hogager. Her efter kopi af artikel: "Dansk Folkemusik" af Thorkild Knudsen. Artiklen er fra o.1976, men jeg ved ikke hvor den er publiceret. Iflg. tlf-samtale med Jack Jacobsen, Hogager, eksisterer dele af artiklen i FMH's arkiver.

<sup>131</sup> Sørensen 1989 s.41.

<sup>132</sup> Vagn Dahl Hansen (ansat som medhjælper i FMH): *Spillemandsmusik og gammeldans*, 3.Udsendelse i serien "Folkemusik og Samvær", skolerarioen 1978. Citeret efter Sørensen 1989 s.44.

principper og dels imod disse principper f.eks. med parallelle kvarter og kvinter. Desuden benytttes løse medklingende strenge.<sup>133</sup>

På trods af målsætningen med at man skulle lære direkte af 'traditionsbærerne', var noder således ikke bandlyst, blot de blev brugt rigtigt som forordet til '6x6' pointerer:

Hverken spillemandsmusikken eller gammeldansen er så firkantet som det ser ud i melodinedskrifterne og dansebeskrivelserne. Det forstår vi omgående når vi hører på spillemændene og ser på danserne, 'de gamle'. (...) Lær melodierne udenad, modmelodierne og akkorderne, til de mest almindelige danse, lær dem udenad. Og prøv trinene og bevægelserne med andre som har lyst til det. Derefter er det ikke mere så svært at finde og møde de rigtige FOLK.<sup>134</sup>

Mange andre folkemusikhuse og spillemandsdrag har udgivet nodesamlinger, og selvom et spillemandsdrag holdningsmæssigt har sympatiseret med visse dele af grundsynet fra Folkemusikhuset i Hogager, er det de færreste der har været så kategoriske i deres holdninger. De fleste 'huse' og drag har gjort tingene på deres egen måde. Spillemandsdraget Østjyderne<sup>135</sup> startede f.eks. med at udgive årlige nodesamlinger i 1978. De to første samlinger er hovedsagelig arrangeret for spillemandskvartet, sandsynligvis fordi mange af medlemmerne samtidig spillede til i dans i folkedanseforeninger. I 1979-udgaven ses også arrangementer af svenske, norske og ikke mindst irske melodier – og i 1983-udgaven optræder der stadig kvartetstemmer og, foruden norske og svenske melodier, også finske melodier (og en enkelt amerikansk).

Denne del af det danske spillemandsmiljø har altså ikke konsekvent holdt sig til ét foreningsregi, og har heller ikke ment at man kun skulle spille dansk musik. I forordet til nodesamlingen fra 1987 skriver de:

Fælles for vore udgivelser (...) har været, at indholdet skulle være, hvad vi betragtede som god dansefolkemusik. Vore udgivelser har således indeholdt dansefolkemusik af forskellig alder og karakter.<sup>136</sup>

Folkemusikhusringen har også udgivet plader (CD'er): Hovedsagelig med 'original' traditionel sang og musik, men også med en af de helt unge nye musikere (solo). Desuden har flere enkeltmedlemmer og folkemusik/spillemandsdrag udgivet plader/CD'er, men dette er ikke foregået i Folkemusikhusringens regi.

## ENKELTPERSONER OG ENKELTBEGIVENHEDER

*Frederik Iversen* (1864-1948)<sup>137</sup> blev berømt for både sin musik og for det miljø han skabte på restaurationen Trædballehus, der i 1920'erne lå ca. 2 km vest for Vejles daværende bygrænse.

Han havde lært sig selv at spille klarinet og violin, og havde spillet til gilder på landet siden barndommen, sandsynligvis mest sammen med andre. Efter at have været i skomagerlære forsøgte han sig som restauratør med flere restauranter og traktørsteder i og omkring Vejle. Fra omkring 1912-1939 drev han Trædballehus, og for at underholde gæsterne begyndte han at spille for dem. Mange Vejlemusikere kom på Trædballehus og spillede med, men Jens Andersen skulle blive hans faste makker. Musikken de spillede var den jyske spillemandsmusik, samt egne kompositioner.

<sup>133</sup> Sørensen 1989 s.49

<sup>134</sup> *Folkemusikhusets Spillebog, 6 x 6 almindelige*, s.6

<sup>135</sup> Østjyderne havde i 1989 omkring 160 medlemmer.

<sup>136</sup> *Spillemandsdraget Østjydernes Nodesamling 1987*, forordet.

<sup>137</sup> Kildemateriale til hele afsnittet om Frederik Iversen og Jens Andersen: *Vedel 1946*, s.179, *Flemming Sørensen 1977*, s.29-33, *Laur.Hansen 1953*, s.45-46 og cover-noter på pladen: Frederik Iversen Spillemændene: "Anno 1979".

*Jens Andersen*, Daugaard (1871-1972) lærte spillemandshåndteringen af faderen. Allerede fra 7 års alderen var han ude at spille til baller med faderen og broderen (A.J.Andersen – er tidl. omtalt side x). Senere blev han uddannet hos den daværende musikdirektør i Vejle. Omkring 1900 blev han dirigent for et 10 mands orkester, som i de kommende år spillede i hvert eneste forsamlingshus i Bjerre Herred.

Musikken og miljøet på Trædballehus gjorde at mange fra nær og fjern gæstede stedet, men det, som kom til skaffe Iversen og Andersen det store nationale gennembrud, var opførelsen af Lillebæltsbroen i slutningen af 20'erne og starten af 30'erne. Bygningsarbejderne besøgte jævnligt Trædballehus, og snart gik rygten helt til København, hvor statsradiofonien fattede interesse for dem.

De var til prøve i radiohuset, hvor Emil Holm, Launy Grøndahl og Emil Reesen var til stede ved prøven. Da prøven var færdig fik de at vide at de ville få nærmere besked – og den følgende vinter spillede de i radioen to gange - samt i Tivoli. Succes'en var åbenbar. I løbet af kort tid var de to spillemænd kendt over det ganske land – og Vejle blev af mange betragtet som centrum for spillemandmusikken. I årene efter, var der flere radiotransmissioner fra Trædballehus, og de spillede i alt 10-12 gange i den danske radio, én gang i den norske og én gang i den tyske i Kiel. Ind imellem var de på turné i Jylland og på Fyn.

Pludselig ville man købe Iversens musik. Der blev udsendt en plade i 1930 med to numre angiveligt<sup>138</sup> komponeret af Iversen (De jyske Landsbyspillemande: Vejledalsvalsen og Trædballehus polka), hvor de spillede forholdsvist upoleret - og én plade mere med de samme to melodier, sandsynligvis i 1931, hvor Iversens datter akkompagnerede på klaver, og hvor hele udtrykket var noget mere poleret. Samtidig blev musikken udgivet på node, i klaverarrangement.

Jens Andersen var nok den dygtigste musiker, med familietradition og uddannelse. Til gengæld var det Frederik Iversen der forstod at "sælge varen". Når de spillede sammen var det altid Jens Andersen der spillede melodien, og Frederik Iversen der spillede andenstemmen.

Frederik Iversens position i dansk spillemandsmusik er ret enestående: Han var på sin vis spillemand i gammeldags forstand, men fik pludselig midler som plade- og nodeproduktion til sin rådighed. Han peger på denne måde tilbage til tidligere generationers spillemænd - og frem mod underholdningskulturens produktion og distribution af musik.

*Evald Thomsen* (1913-1993) blev født i Siem ved Skørping. Fra 7-årsalderen fik han violinundervisning af en byorkestremusiker der boede i Skørping, og efter nogle års undervisning begyndte han at spille til dans på gårdene i omegnen. I 1926 kom han i kontakt med kulsvierne, og blev ven med spillemanden Anders Jensen (Kulsvier-Ajers). Her lærte han taw'et – måden at spille på. Han fortæller selv om kulsvierne: "Det var sgu' ikke andet end træskofioler, det var sgu' ingenting, men alligevel – det gav genklang – (...)"<sup>139</sup>

Senere kom han i lære som mejerist, og han begyndte at spille ude rundt omkring i Himmerland med de andre spillemænd på egnen. I 1931 kom han, som led i uddannelsen, til Fyn. Her mødte han sin kone Else, og en række fynske spillemænd, som også kom til at påvirkede ham. Evald Thomsen boede på Fyn indtil 1942, hvor han flyttede tilbage til Himmerland. Her begyndte han en indsamling af gamle noder og instrumenter. Efter arbejde cyklede han rundt og opsøgte alle de gamle spillemænd i Himmerland og Vendsyssel, som var blevet slået ud af den nye underholdningsmusik. Men det var ikke nok for ham at samle ind. Musikken skulle også bruges. Han iværksatte derfor musikaftener i Skørping, hvor de

<sup>138</sup> Om Iversen rent faktisk har komponeret Trædballehus polka diskuteres af *Svend Jørgensen 1946-1*, og han konkluderer at han må have været *meget* inspireret af en anden noget ældre polkamelodi. Også Anders Chr. N. Christensen betvivler (via tlf.-samtale), at Iversen skulle være ophavsmand til melodien, for han har hørt spillemænd (bl.a. Vedsted-Knudsen og Jens Nørrekjær fra Aulum) spille varianter af Tr.-polka, som må være ældre end Iversens komposition.

<sup>139</sup> Vagn Dahl Hansen: cover-noter på CD'en: Evald Thomsen: "Lydbilleder".

kunne mødes og spille til dans. I 1949 var han med til at oprette Himmerlandsforeningen, og året efter var han primus motor for oprettelsen af Spillemandsmuseet i Rebild, der åbnede i 1951. Museet blev en stor succes, bla. via de ugentlige koncerter og baller, men det mundede ud i en strid, der betød at Evald Thomsen efter nogle år valgte at flytte tilbage til Fyn.

Mødet med arkivar Thorkild Knudsen fra Dansk Folkemindesamling i 1959, fik afgørende betydning for dem begge. Evald Thomsens store repertoire blev indspillet på bånd sammen med hans erindringer om musikere og musik, og i 1971 blev han ansat som konsulent ved det nyoprettede Folkemusikhuset i Hogager, hvor han arbejdede med indsamling af noder og båndoptagelser, samt oplæring af unge musikere.

Knudsen havde kontakt med den unge folkemusik, som voksede ud af ungdomsoprøret i 1960'erne, og snart kunne Evald Thomsen høres overalt i landet, ofte sammen med sønnen Hardy Thomsen, violin, broderen Hilbert Thomsen, bas, Hans Jørgen Christensen, violin og Niels Vilhelm Hansen, guitar og sang.

Som spillemand kom han også rundt i verden. Han har spillet i Norge, Færøerne, Island, Skotland, Finland, Grønland, samt været på en månedslang turne i USA i 1976.

Evald Thomsen betragtes af mange som en af dette århundredes største og mest betydningsfulde danske traditionelle spillemænd. Han blev en offentligt kendt person, og hans betydning for flere generationer af spillemænd har været stor.

## 3. SPILLESTIL

### Indledning

Dette kapitel har to overordnede mål: 1/ at redegøre for spillestilen i dansk spillemandsmusik – og derved 2/ at skabe et forbedret fundament for en musikanalytisk indfaldsvinkel til dansk spillemandsmusik. Dette fundament vil blive afprøvet i Kapitel 4.

Undersøgelser af sammenspilspraksis og beretninger fra 1800-tallet viser, at der hos landbefolkningen har eksisteret en overordnet spillestil, som var væsentlig anderledes end bykulturens dannede musik.

Den historiske redegørelse, viser at spillemænd/musikere som slægten Sørensen, Frederik Iversen, Jens Andersen og Evald Thomsen (og mange andre), videreførte musikken i 1900-tallet som en direkte forlængelse af 1800-tallets landbotraditioner. I folkedanseforeningerne (og senere i Spillemandskredsen) skete der derimod et væsentligt brud på traditionen, dels via udelukkelsen af danseformer fra efter ca. 1850, dels via en mangel på direkte tradering af spillestilen jvnf. J.C.Krog's udtalelser i 1937 (se side 40), og sidst – men ikke mindst – via et spilleteknisk og klangligt ideal, der var fremmed for 1800-tallets landbospillemænd.

Selvom vi ikke ved, hvordan spillemandsmusikken konkret har lydt i 1800-tallet, er der belæg for at påstå, at spillestilen hos de spillemænd, der spiller musikken i forlængelse af traditionen, udviser mange fællestræk med 1800-tallets spillestil. *Den snavsede klang* er her tidligere blevet omtalt som det formodede klangideal for 1600-tallets musikere, når de spillede på de gamle bordun-instrumenter. Noget tyder på, at dette klangideal, eller elementer af det, er fortsat helt op til nutiden.<sup>1</sup> – Hos Spillemandskredsen har man officielt haft et ganske andet ideal, der minder meget om den dannede bykulturs idealer: den klassiske kunstmusik.

Jeg har ikke desdo mindre en klar fornemmelse af, at hovedparten af al den musik, som i 1900-tallet er blevet kaldt dansk spillemandsmusik, indeholder målbare elementer af en ældre spillestil, fordi dens udøvere trods alt har haft et fælles kulturelt grundlag, der har betydet at de har haft kendskab til den ældre stil (bevidst eller ubevidst), eller/og at de har spillet til dans.

Ved en redegørelse for spillestilen, kan der dog ikke tages hensyn til dette, og redegørelsen afgrænses derfor til at omfatte 1800-tallets landbostil og dennes direkte videreførelse i 1900-tallet.

### SPILLEMANDSTAG'ET

Begrebet 'tag', 'tav' eller 'taw' er i nyere tid, specielt af miljøet omkring Folkemusikhuset i Hogager, blevet benyttet til at beskrive den 'rigtige' måde at spille spillemandsmusik på..

TAG'ET – det er hvad enhver spillemand har, ellers er han ikke spillemand. For tag'et er hvad han bruger for at få gang i vekselvirkningen imellem dans og musik – tag'et er spillemandens teknik: bevægelse, rytme, strøg, forsiringer, akkorder, variationer – som vokser ud af den gensidige afhængighed imellem spillemandsmusik og gammeldans. – Om gammeldansen gælder noget lignende – 'de gamle' har også tag'et når de danser med en spillemand. – Tag'et er indviklet at beskrive i en nedskrift (...) (*Thorkild Knudsen i Folkemusikhusets spillebog 6x6*)

Begrebet er formentlig opstået omkring 1900. Det synes, at være lig med den håndværksmæssige side af spillemandsmusikken, og kan tænkes at være opstået efterhånden

<sup>1</sup> Jvnf. konklusioner hos Refsgaard 1962 og Gotved 1968, samt analyser hos Svend Nielsen 1983.



som de gamle spillemænd oplevede, at nye musikere begyndte at interessere sig for deres musik, uden at være i stand til at spille den sådan som spillemændene var vant til. Jeg har tidligere refereret til en udtalelse af Jens Frederiksen, som angiveligt i tiden før 1929 skulle have udtalt til en berømt violinvirtuos, som spillede en af de gamle danse efter Jens' noder: "Ja, du spiller storartet, helt ovenud, så det slet ikke er til at tro! Men du mangler Taw'et".<sup>2</sup> Denne beretning er nedskrevet i 1954, og det er usikkert hvornår hændelsen rent faktisk har fundet sted. Den ældste skriftlige brug af begrebet, som jeg er stødt på, er fra 1943, hvor Svend Jørgensen, som tidlige omtalt, skriver i *Hjemstavnsliv*:

(...) der fortælles og tales endnu om den gamle Spillemands særegne Maade at spille paa, hans bestemte "Tag", "Nap", eller "Strov" (Buestrøg). (Jørgensen 1943 s.86)

Det kan være svært at få hold på begrebet, da det er blevet benyttet om både den tekniske side af spillet og om vekselvirkningen mellem musik og dans. Efter at have gennemlæst diverse udtalelser fra både forskere/analytikere og spillemænd – og sammenholdt med mine egne erfaringer som dansemusiker – mener jeg at 'taget' alt i alt er et udtryk for et ideal, der handler om formidling af *indlevelse, energi, kropslighed og dansemæssige aspekter* i et givent spille-danse miljø – og som sådan er det lig med samtlige tekniske elementer af spillestilen.

I dag er begrebet passé. Det bruges stort set ikke mere. Det er egentlig synd, for dels er det tilsyneladende opstået blandt spillemændene selv, og dels er det – med sin håndværksmæssige klang – et udmærket begreb at benytte om en spillestil der har sine rødder i en brugstradition. Men Hogagermiljøets idealiserede og værdiladede brug af begrebet har betydet, at det hos mange har fået en negativ klang.

## FIRE FORUDSÆTNINGER ELLER FAKTORER

Spillestilen består af flere elementer som umiddelbart kan høres og opfattes i nuet. Udover disse helt konkrete elementer er der også nogle forudsætninger eller faktorer som afgør hvorledes musik kommer til at klinge på et givent tidspunkt: For at et klingende musikværk kan effektueres kræves der en *musiker*, et *instrument*, et *musikalsk forlæg* og en *situation*. Alle disse fire faktorer påvirker spillestilen. Musikeren med sin personlighed og musikalske færdigheder – instrumentet med dets idiomatiske begrænsninger og muligheder – det musikalske forlæg, som kan være alt fra en fast melodi til en improvisation – og situationen, som f.eks. kan være en spil-til-dans situation, en koncert eller en pladeoptagelse, samt solospil eller sammenspil af forskellig art.

## Karaktertræk ved spillestilen efter 1800

Ud fra kildematerialet beskrives særlige karaktertræk ved landbospillemændenes spillestil i 1800-tallet, samt dennes videreførelse i 1900-tallet (frem til o. 1960), jvnf. tidligere betragtninger, og med det forbehold, at jo tættere vi kommer på 1900-tallet des sværere bliver det at tale om 'rene' landsbyspillemænd.

Gennemgangen af karaktertrækkene vil være en blanding af konkrete beskrevne træk, forskellige vedkommende analyseresultater og –betragtninger – samt egne betragtninger.

## KILDEmateriale

Beskrivelser af spillestilen i 1800-tallet:

1. Anton Nielsen 1889: *Landhaandværkerne før og nu*. I afsnittet 'Musikanterne' berettes fra samtiden og fra o. midten af 1800-tallet. Der nævnes ingen kilder. Skribenterne omtalt under nedenstående punkt 2 og 3 kan have hentet en del af deres generelle betragtninger herfra.

<sup>2</sup> Danske Folkedanseres Jubilæumsskrift 1929-1954 s.17.

2. *Anton Berntsen 1921, Christian Olsen 1921+1922, Laur. Hansen 1933 + 1953 og Klavs Vedel 1946*: Berntsen, Olsen og Hansen beretter hovedsageligt fra deres hjemegne med navns nævnelse (hovedparten af Hansen's 'spillemænd' er musikdirektører og stadsmusikanter), og Vedel beretter fra hele landet, via referater fra Berntsen, Olsen og Hansen samt ud fra egne undersøgelser. I stort set intet af materialet er der kildeangivelser. Der er en tydelig tendens til at de spillemænd, som omtales udførligt er fra sidste halvdel af århundredet. Materialet er på ingen måde videnskabeligt funderet, men hvis man læser det omhyggeligt, kan man få enkelte værdifulde oplysninger.
3. *Svend Jørgensen 1944. Om spillemænd og spillemandsmusik*. Jørgensens artikelrække i *Hjemstavnsliv* 1944-1946, indeholder et afsnit om spillemåde og et afsnit om sammenspil. Jørgensen er tilsyneladende den første i Danmark der bevidst beskriver spillestilen. Han udtaler sig generelt og nævner stort set ingen navne og lokaliteter.
4. *Uffe Gotved 1968 – specialeafhandling: Sammenspilspraksis i dansk spillemandsmusik 1800-1840*. Gotved analyserer arrangementer (hovedsageligt to violiner) i 8 nodebøger fra perioden 1800-1840, der må anses at have tilhørt landbospillemænd. Indeholder desuden udvalgte beretninger om anvendte instrumenter, antal af samspillende spillemænd og måden at spille sammen på. I konklusionen sammenholder han analyserne med beretningerne.
5. *Svend Nielsen, 1983 – artikel: Spillemand på fonograf*. Node-nedskrifter og analyser af de ældste optagelser af en dansk spillemand (Thomas Johansen 1851-1935, Nordjylland) fra 1909. Svend Nielsen pointerer at både melodier og spillestil kan føres tilbage til 1860-1870. Indeholder desuden beretninger af mennesker der har oplevet Thomas Johansens spil.
6. *Anette Tonn-Pedersen 1985: Spillemandens rolle*. Udfra samtidens dagbøger og regnskabsbøger belyses hvorledes spillemandens rolle, antallet af benyttede spillemænd og festtraditionerne i 1800-tallet er præget af forandringer.

Beskrivelser af spillestilen i 1900-tallet:

7. *Henning Refsgaard 1962 – specialeafhandling: Det traditionelle melodistofs behandling i dansk spillemandspraksis*, hvor der gøres rede for, hvorledes tre repræsentative melodier er blevet spillet af forskellige spillemænd og af samme spillemand (med hovedvægt på Evald Thomsen) i tiden 1959-1962. Denne redegørelse sammenholdes med beretninger af spillemænd, dokumenteret ved afskrifter af båndinterviews, hvor nogle handler om spillestilen o.1900.
8. Diverse analyser af personalstil.

Problemet ved dette kildemateriale er, at det næsten udelukkende omhandler jyske spillemænd, og at hovedparten af disse er fra de nord- og vestjyske områder. F.eks: er der udelukkende direkte beretninger om flerstemmighed i solospil fra Nord- og Vestjylland.

Her kommer specielt Svend Jørgensen ind i billedet. Han beretter udelukkende generelt, men hvor har han sin viden fra? Han er født 1883 på Langeland som 4. generation af en tidligere spillemandsslægt. Han lærte at spille violin af faderen, der ikke selv var spillemand. Som 12-13 årig begyndte han at interessere sig for spillemændenes nodemateriale. Omkring 1910 flyttede han til Fredericia, dernæst Esbjerg og fra 1915 til 1930 boede han i København. I forbindelse med sin indsamling af noder har han sandynligvis talt med ældre spillemænd rundt i landet, men jeg har ingen sikker viden.

## SPILLESTILEN GENERELT

Violinen har været det altdominerende instrument, og har derfor præget spillestilen i så høj grad, at den nærmest er indbegrebet af stilen. Det må derfor forventes at visse forhold som kun omhandler violinspil, også vil kunne ses overført til andre instrumenters spillestil. 'Spillestilen generelt' omhandler derfor – selvom mange af disse generelle træk er hentet fra violinspillet – forhold, som synes at være uafhængige af hvilket instrument der spilles på,

eller som umiddelbart vil kunne overføres til andre instrumenter. Det senere afsnit 'Specielt om violinen' handler derimod udelukkende om violinspil og afsnittet 'Specielt om andre instrumenter' omhandler udelukkende forhold der vedrører disse andre instrumenter. De to sidstnævnte afsnit vil omhandle idiomatisk forhold, dvs. muligheder og begrænsninger på de enkelte instrumenter, men bør også relateres til den generelle spillestil – da ét instruments spillestil naturligvis er en del af den samlede spillestil.

### Gehørspil – spil uden noder

Gehørspillet har været grundlæggende praksis, og har sandsynligvis været en forudsætning for udviklingen af mange af de andre karaktertræk. Spillemandenes nodebøger dokumenterer at nogle spillemænd har brugt noder; men de er normalt kun blevet brugt som en støtte for hukommelsen ved nye eller sjældent spillede melodier. Det er samtidig et særkende ved spillemændene, at de normalt ikke har opfattet en melodi som en fast, uantastelig komposition, men at de har spillet melodien på deres egen måde:

Det var ikke altid de gamle spillemænd holdt sig strengt til den oprindelige melodi, et og andet kunne jo glemmes, men så måtte man lave noget i stedet (*Sophus Jensen 1954, Sjælland, cit. Gotved 1968, s.19*)

Dette har medført at melodierne er blevet varieret, dels i forhold til hvordan de har lært dem, dels fra værk til værk og dels fra reprise til reprise indenfor samme værk. (*dokumenteret af både Refsgaard 1962 og Nielsen 1983*).

Refsgaards belysning af melodistoffets behandling viser andre interessante træk: I solospil kan både melodien, anvendelsen af forsiringer og harmoniseringer *udvikles* dels indenfor værket og dels fra værk til værk – og variation og udvikling kan ske både som en *udbygning* og en *forenkling* af det musikalske materiale.<sup>3</sup> Gehørspillet har derfor været med til at forandre spillemandmusikken; både melodierne og specifikke elementer af spillestilen.

### Fast tempo

Mange beretninger fortæller at 'takten' var en "hovedsag" i spillemandsmusikken:

Morten imponerede mig med sit spil, der var så rent og korrekt, men med streng og stiv takt uden noget føleri og aldeles fri for det nu så almindelige misbrug af den almindelige vibreren og hylene. Dengang var takten jo en hovedsag, og Morten...havde spillet ualmindeligt meget til dans (*Frands Johan Ring i Fynsk Årbog 7:3, 1961 s.542, cit. gotved s.20-21*)

- og det at holde takten var simpelthen det vigtigste, vigtigere end selve melodien:

Men trods alle deres triller og tremulanter var de fleste af dem mestre i at holde takten. Nogle af dem passede så meget på den, at det blev mere spektakel end musik (*Kræn Bjerggren i Ålborg Stifttidende 18/3 1953, cit. Gotved 1968 s.19*)

Men i praksis skulle musikken både sættes i gang og afsluttes:

Tempoforandringer er et af de virkemidler, som i beskedent omfang finder anvendelse. (...) der findes lejlighedsvist et stretto-lignende accelerando mod slutningen af spillet, men også et ritardando kan bruges i de sidste takter. Langsom igangsætning findes jævnligt. Hyppigt dvæler man på optakten, men man kan også gentage den... en lidt usædvanlig igangsætning ... den har ikke optakt, men i stedet laver han en fermat på den første tone (*Refsgaard 1962 s.59*)

---

<sup>3</sup> Refsgaard har desværre ikke dette med i sin afsluttende konklusion, men viser det flere steder inde i opgaven.

Hertil skal tilføjes at visse turdance består af flere forskellige dansetyper, som kan være i forskellige taktarter. I mellem disse er grundpulsens af og til blevet ændret.<sup>4</sup> Jeg kender det selv fra 'Skomagerpolka', hvor første del ('først den ene vej') er blevet spillet forholdsvis langsomt, og anden del (polka: skomagerdrengen er et svin..) er blevet spillet væsentlig hurtigere.

Med hensyn til tempoet i de enkelte melodier/danse må det have været variabelt fra dans til dans, fra egn til egn og fra spillemand til spillemand.

### Slå takt med foden:

Nogle af de mest farverige beretninger handler om hvorledes spillemændene enten siddende eller stående har slået takten med de metalbeslåede træsko, evt. på en trækasse eller en skammel. Der findes utallige beretninger om dette, både fra Jylland og Sjælland. Her er et eksempel fra Nordjylland:

A.C.Andersen om Thomas Johansen: Han kom så der op på bordet, og fødderne på skammelen, og så "tyrede han nok med de gule". Og så sad han jo og slog takt med fødderne på skammelen (...) Nielsen: Og trampet hørte det med til musikken? ACA: Ja det gjorde pine da så. De dansende stampede da også i gulvet. (*Svend Nielsen 1983 s.31*)

Trampet hørte med til musikken, og ifølge Anton Nielsen var det ikke noget tilfældigt, men noget de lærte at gøre:

De blev (...) lært til at angive takten med et lydeligt tramp i gulvet, og når de havde træsko på, hvilket oftest var tilfældet, kunne man høre det tramp igennem musik, dans og tummel (*Anton Nielsen 1889*)

At slå takt med foden eller fødderne blev altså brugt som et overlagt virkemiddel. Ander Chr. N. Christensen har gjort nogle interessante iagttagelser hos slægten Sørensen. Det skal bemærkes at Helge Sørensen spiller harmonika:

Helge Sørensen spiller altid siddende. Helge har en hel speciel måde at slå takt på, som uden tvivl kan føres tilbage til faren og bedstefaren og temmelig sikkert til en ældgammel tradition, der i 1800tallet har været almindelig i Danmark (...) Når han slår takten, gør han det ved at vippe fodledet fra hæl til tå. Han bruger begge ben uafhængigt af hinanden, og slår ottendedele med den ene fod og fjerdedele med den anden. Derved kommer der forskellig lyd afhængig af om han slår hælen eller tåen i gulvet. Han markerer altid i særdeleshed slutvendingerne i melodierne ved at bringe begge fødder helt i ro. (*Anders Chr. N. Christensen 1992, s.105*)

Dette er den eneste iagttagelse af sin art. Det interessante er, at en del af de andre beretninger fortæller om violinspillemænd, der har siddet ned når de spillede. I citatet om Th. Johansen siger A.C. Andersen f.eks., at Thomas Johansen sad og slog takt med fødderne, dvs. begge fødder. Der kan have eksisteret en generel sædvane lige til den, som Christensen beretter om, men resten af kilderne beretter kun om trampen med én fod eller begge fødder.

<sup>4</sup> Fænomenet kan ses i *358 danske Folkedansemelodier*, udgivet af Danske Folkedanseres Spillemandskreds. Folkedansforeningerne har arbejdet seriøst med indsamling og indlæring af dansene. Når de mener at der i visse danse skal ske et markant skift i tempoet – antager jeg at det bygger på en vurdering at dette er nødvendigt for at dansen kan udføres. Jeg forholder mig mere tvivlende mht. angivelser af mindre markante temposkift, da disse blot kan være fremkommet af bekvemmelighedshensyn. (jvnf. udtalelser af Evald Thomsen i Refsgaard s.79).

## Begrænsede dynamiske udsving

Refsgaard skriver om dynamikken i de optagelser han har aflyttet: "Ingen steder i materialet finder vi tilløb til styrkeforandringer. Det er et solidt forte der spilles hele vejen" (s.59). Musikken har hørt sammen med et miljø og en danseform, hvor udtrykket var kraftigt. Danserne frembragte ofte en rimelig kraftig larm, spillemanden trådte takten med træskoene – og der har i sådanne situationer ikke været brug for andet end et solidt og gennemtrængende spil. Selvom et 'solidt forte' måske har været normen, behøver det dog i praksis ikke at være ensbetydende med, at der ikke har været styrkeændringer. Det kan blot have været en anden form for dynamik end den almindelige klassiske praksis, dvs. en dynamik som aldrig var svagere end udgangsstyrken – men som kunne blive kraftigere ved at accentuere f.eks. grundrytmen, eller som kan beskrives med vendinger som at 'spille tættere' eller 'med mere energi'.

## Forsiringer

Forsiringer – i form af forslag, triller, glissader, drejetoner, 'tremulanter'<sup>5</sup> og f.eks. 'at tage fingrene på række, når de skulle gå op'<sup>6</sup> etc. – var en væsentlig del af spillet. Forskellige spillemænd har sandsynligvis haft deres foretrukne forsiringer og forsiringstoner<sup>7</sup>, og forsiringstypen har været afhængig af instrumenttypen.

Der er intet belæg for at udtale sig om lokale eller generelle forandringer af forsiringsmåderne i 1800-tallet, men fra 1900-tallet fortæller Jens Jensen, f. ca. 1880, Himmerland at den forsiringsmåde, han kendte fra o.1900, var blevet forandret i o.1960:

(...) nu triller de jo i stedet for, og vi trillede jo også godt nok, men det var på andre måder. Vi havde jo forslag (...) det var sådan, det kom på en helt anden måde – buen sang hele tiden. (Refsgaard.s.92)

Forsiringer opfattes traditionelt som udsmykninger af melodien. I en musik hvor takten og rytmen tilsyneladende ofte har været vigtigere end melodien, kan forsiringerne dog ikke blot opfattes som udsmykninger, men kan – som beretninger fortæller – også have en funktion som rytmiske understregninger. Svend Nielsen oplever f.eks. at Thomas Johansens forslag og forsiringer er med til at accentuere rytmen, samtidig med at de giver melodien en særlig kolorit. Samtidig er der, som Refsgaard indirekte beretter<sup>8</sup>, ikke nogen klar grænse mellem hvad der er forsiringer og hvad der er melodiske varianter, og dette synes logisk eftersom beretninger fortæller om forsiring som en integreret del af helheden.

Refsgaard har i sin undersøgelse beskæftiget sig meget detaljeret med forslag og triller: Undersøgelsen omhandler kun violinspil og bygger på optagelser af meget få spillemænd. Han når frem til følgende:<sup>9</sup>

- Det kan være svært at afgøre hvad der skal regnes for forsiringer og hvad der må betegnes som melodisk variation.
- Bekvemmeligheden spiller en stor rolle ved udførelsen.
- Forslagene kan være overlagte eller tilfældige (f.eks. svigtende korrespondence mellem strøg og fingersætning).
- De overlagte forsiringer tjener til at understrege en bestemt tone.
- Hver spillemand har sine foretrukne forsiringstoner.

<sup>5</sup> Kræn Bjerggren i Ålborg Stiftstidende 18/3 1953, cit. Gotved 1968 s.19.

<sup>6</sup> Børge Knudsen i Refsgaard 1962.s.73. Fænomenet vises på noder i kapitel 4 s.82.

<sup>7</sup> Refsgaard 1962 s. 52-57.

<sup>8</sup> Refsgaard har i sine aflytninger problemer med at afgøre, hvad der er forsiringer, og hvad der er melodiske varianter (Refsgaard 1962 s.52).

<sup>9</sup> Refsgaard 1962. Mit resumé af afsnittet *Forsiringer* s.52-57.

- Der er en vis tendens til at anbringe forsiringerne på første slag i takten, men det kan variere meget fra spillemand til spillemand.
- Omkring 70% af de aflyttede forsiringer er opadgående.
- Nogle spillemænd benytter ikke så mange forsiringer i sammenspil (de tilpasser sig/indordner sig under helheden)
- Nogle melodiske fraser forsires ikke. I dette tilfælde B-delen af Rævens vals, som udelukkende består af akkordbrydninger.

### Dansemæssige aspekter eller betoninger

Spillemandens vigtigste funktion har været spil til dans, og oplæringen er ofte foregået ved gilderne,<sup>10</sup> dvs. i nær kontakt med danserne. I 1900-tallet har spillemændene været bevidste om at de i denne funktion skulle være i kontakt med, og til en vis grad styre, danserne:

Spillemandsmusik, det er sådan med at få publikum med, at vi har lidt forbindelse med dem. (...) vi skal ikke se ned på hvordan vi flytter strengene, for det skulle vi have lært for mange år siden. Vi skal se på dem vi arbejder for, om vi kan få dem med i vores musik. (*Otto Trads 1980 s.120-21*)

Børge Knudsen har oplevet at det modsatte kan være tilfældet, dvs. at det faktisk kunne være danserne, der styrede musikken:

(...) når der kommer nogen på gulvet som er gode dansere – så er det nærmest dem der bestemmer – så kommer der mere liv over det (...) (*Folkemusikhusets spillebog s.56*)

Der har derfor været en vis vekselvirkning mellem musik og dans – og spillemandens udførelse af aspekter der vedrører dansen, har – som Svend Jørgensen nedenfor bemærker, generelt været en del af spillestilen:

(...) det 'Nap', den Betonning, den Understregning, som den gamle Spillemand gav henholdsvis første, mellemste eller sidste Led i hver Taktdel, svarende til Dansens Rytme. (*Jørgensen 1944 (1954 s.61)*)

Der skulle altså være en særlig måde at betone dansens rytme på. *Urup 1976* bemærker også, sandsynligvis delvis på basis af *Refsgaard 1962*, at der kan konstateres en tendens til at lade dansens karakter (de dansemæssige aspekter og betoninger) give sig udtryk i musikens udførelse, f.eks. ved skærpede punkteringer og let punktering i 1/8-dels passager.

De rytmiske aspekter (og delvist også de dansemæssige) belyses udførligt i kapitel 4.

## SPECIELT OM VIOLINEN

### Bueføring

Noget af det vigtigste i spillestilen har været bueføringen. Der har været benyttet en særlig bueføring, som har adskilt sig væsentligt fra f.eks. den klassiske tradition. Der fortælles at 'det ('taget') ligger i strøget', at 'musikens originalitet beror på buens behandling', at 'det er buen der gør musikken', at 'buens bevægelser er dansende, hoppende, firmende og snurrende' – og der tales om en 'støden ud'.<sup>11</sup>

Svend Jørgensen kan ikke (med en positiv værdiladning) "finde Ord for alle disse Overtrædelser af Skole og Vedtægter", der må have sat ham i et dilemma, når han skulle undervise de nye spillemænd i Spillemandskredsen. For han havde sandsynligvis aldrig selv lært at spille på denne måde – og da han skrev det ovennævnte, var han en dannet person med et (trods alt) romantisk forhold til 'den gamle musik' og et klassisk klangideal – "men det var Buen, der gjorde Musikken", som han udtaler i samme sætning.<sup>12</sup>

<sup>10</sup> Jvnf. f.eks. citatet s.31 fra Anton Nielsen 1889.

<sup>11</sup> Båndinterviews i Refsgaard 1962.s.73+92, Jørgensen 1944 (1954 s.61).

<sup>12</sup> Jørgensen 1944 (1954 s.61).

Der findes hverken en notationsform eller et vedtaget sprog for disse 'overtrædelser af skole og vedtægter' som 'er det der gør musikken'.

*Svend Nielsen 1983 og Sørensen 1989* beskriver bueføringen med udtryk og vendinger som:

- staccato-præget, springende, særlige 'ryk' i musikken som skabes ved at variere presset på buen, bevidste bueskift. (Nielsen om Thomas Johansen)
- afvekslende, nogen gange gnides den hårdt mod strengene, andre gange føres den let, nogle gange er den springende, andre gange ligger den fast på strengene. (Sørensen om Evald Thomsen).

- og Anders Christensen beskriver Peder Spillemands (1898-1986) spillestil således:

"Spillestilen er spids med hurtige, korte, rappe buestrøg og med brug af megen ornamentik (...). Især er bueføringen speciel, hvor han bruger fra froschen til midten af buen. Han bruger ikke vibrato, men ændrer hastigheden af strøget, hvilket også er med til at skabe en vis spænding i musikken.<sup>13</sup>

Et væsentligt element har således været en speciel og varieret bueføring, med en række karakteristika, som dog kan være yderst vanskelige at beskrive generelt.

### Positionsspil og vibrato

Violinen blev af mange af de 'primitive'<sup>14</sup> spillemænd holdt nede på brystet med violinhalsen hvilende på håndledet.<sup>15</sup> De fleste kendte kun første stilling på violinen; de toner, der lå højere, greb man med fjerde finger, idet man flyttede hånden så langt som det var nødvendigt.<sup>16</sup>

Refsgaard finder ingen eksempler på positionsspil. Han mener, at det er et bevidst valg fra spillemændenes side, for nogle af de spillemænd han beskæftiger sig med, var så teknisk dygtige at det ikke burde være noget problem for dem at anvende højere stillinger. Han mener, at gennemsnitsspillemanden ikke har ønsket at bruge positionsspil, fordi de ændringer det ville medføre m.h.t. f.eks. klangfarve, ville være fremmede for ham og måske upassende i hans miljø.<sup>17</sup>

Det samme kan, ifølge en enkelt beretning om en fynsk spillemands violinspil fra midten af 1800-tallet, siges om vibrato, om hvem der fortælles, at han havde et spil, der var "uden noget føleri og aldeles fri for det nu så almindelige misbrug af den almindelige vibreren og hylen".<sup>18</sup>

Positionsspil og almindelig vibrato har sandsynligvis ikke har været almindeligt, og hvis man holder på violinen som tidligere beskrevet, kan man i øvrigt kun frembringe det mere anonyme fingervibrato, som til gengæld kan have været mere almindeligt.<sup>19</sup>

### Bordunspil og dobbeltgreb

Bordunspillet antages at være den ældste form for tostemmigt melodispil og det udføres på violinen ved at en løs (åben) streng – over eller under melodistrengen – stryges (eller klinger) med. Dobbeltgreb er derimod greb, som med fingersætning forkorter enten begge strenge – eller (hvis meloditonen klinger fra en løs streng) strengen over eller under melodistrengen. Et gennemført bordunspil giver flest dissonerende samklange.<sup>20</sup> I den danske spillemandsmusik

<sup>13</sup> Hjejlsens Toner 1991, s.47.

<sup>14</sup> I noget af det ældre kildemateriale omtales flere af denne type spillemænd som 'primitive', ofte uden en egentlig værdiladning.

<sup>15</sup> Christian Olsen 1923 s.152-53, Vedel 1946-2 s.146 + s.196-97.

<sup>16</sup> Anton Berntsen 1921 s.5.

<sup>17</sup> Refsgaard s.58.

<sup>18</sup> Frands Johan Ring i Fynsk Årbog 1961, cit. Gotved 1968 s.20-21.

<sup>19</sup> Børge Knudsen i Refsgaard 1962 .s.73.

<sup>20</sup> Revideret definition efter Akسدal/Nyhus i *Fanitullen* 1993, s.86.

berettes der om 'at sætte dobbeltgreb på' både i forbindelse med melodispil og sekundspil. I dette afsnit handler det primært om melodispillet.

I beretninger, som vedrører tiden omkring 1900, fortælles om forskellige spillemænd at 'de satte nogle dobbeltgreb' på for at få det til at fylde mere og give lidt mere klang, at 'han kunne spille for to når det skulle være' og 'han brugte to strenge hele tiden... – men ikke til alle stykker'.<sup>21</sup> Svend Jørgensen fortæller generelt at 'han lod de løse Nabostreng klinge med'.<sup>22</sup> Der findes desuden enkelte lignende beretninger fra lidt tidligere i 1800-tallet, som ser ud til at omtale de teknisk dygtige spillemænd.

Spørgsmålet er: Hvor udbredt har denne spillepraksis været tidligere, og har det været almindeligt også hos almindelige lokale landsbyspillemænd?

Når jeg lytter til optagelserne med Thomas Johansen fra 1909, som var en spillemænd der kun blev benyttet lokalt, og bemærker den lethed, hvormed han udfører et enkelt, men effektivt flerstemmigt spil – og når vi samtidig husker på, at han har lært at spille omkring 1865-70 – forekommer det usandsynligt, at det *ikke* har været en almindelig spillepraksis på det tidspunkt. Svend Nielsen fortæller om Thomas Johansen spil:

Thomas Johansens spil er ... flerstemmig, idet han gør brug af en række dobbeltgreb og lader løse strenge klinge med. Det er en flerstemmighed, der er vokset ud af en spillepraksis: tonerne bliver liggende efter forslagende, og de løse strenge (der kan være over og under melodi-tonen) slås undertiden an i forbifarten, når det passer i melodien. (*Nielsen 1983 s.29*)

Når vi sammenholder Thomas Johansens spil med beretningerne fra 1900-tallet og den ældre klingende musik fra 1900-tallet – samt det faktum at spillemændene siden 1700-tallet har været vant til at spille alene til dans, og at de fleste melodier blev spillet i G- og D-dur (hvor brugen af medklingende strenge er nemt at udføre) – må det siges at være sandsynligt at mange spillemænd har benyttet denne eller en lignende spille måde også i ældre tider.

Refsgaard behandler iøvrigt det flerstemmige spil meget udførligt. Han har aflæst og analyseret dobbeltgreb og bordunspil samlet: hvilke fingre der bruges, hvilke intervaller der forekommer, hvilke strenge der klinger med og om flerstemmigheden optræder på 'første slag' i takten, 'anden betonet tid' eller 'ubetonet tid'. I en sammenlignende analyse mellem tre forskellige melodier indspillet af Evald Thomsen, og de samme tre melodier indspillet af tre andre (én hver), når han frem til, at de stort set er enige om, hvor mange dobbeltgreb den enkelte melodi kræver: (fra 12% til 31% med et samlet gennemsnit på 17%), samt at der også er stor overensstemmelse m.h.t. de intervaller der opstår (kvint: 21-25%, sekst: 34-43%, septim: 7%, oktav: 29-34% og none: 0-1%), hvilket giver ialt 7-8% dissonanser. Analysen siger desværre kun meget lidt om harmoniseringen. Denne analyse bygger, som Refsgaard selv bemærker, på for lidt materiale til at den kan sige noget generelt, men den kan bruges til en sammenlignende analyse med andre værker.

Brugen af dobbeltgreb og forsiringer i melodispillet i sammenspil omtales også af Refsgaard, som bemærker at Evald Thomsen's brug af forsiringer og dobbeltgreb falder drastisk når han spiller sammen med andre.<sup>23</sup>

Vi må antage at melodispil med bordunspil og dobbeltgreb har været almindeligt. Bordunspillet er det ældste og mest enkle at udføre, hvorimod dobbeltgreb er en mere udviklet form for flerstemmigt spil, der kræver en bedre teknik.

<sup>21</sup> Interview med Børge Knudsen i Refsgaard 1962.s.73, interview med Kristian Trads i Refsgaard 1962 s.77

<sup>22</sup> Jørgensen 1944 (1954 s.60)

<sup>23</sup> Refsgaard 1962 s.51+57



## SPECIELT OM SAMMENSPIL

Der findes pt. stort set ingen rimeligt funderede sammenlignende analyser af sammenspil ud fra klingende musik.<sup>24</sup> Målet med beskrivelsen af sammenspilspraksis er derfor, udover at beskrive denne praksis, at skabe et forbedret fundament til analyse af sammenspil før og nu. Dette vil bl.a. ske via en redegørelse for sammenspilsfunktioner.

Sammenspiillet har udviklet sig ud fra en praksis. Denne praksis har udviklet sig ud fra det behov, som der har været mht. antallet af spillemænd ved de enkelte gilder. Dvs., at sammenspiillet har været præget af om spillemændene var vant til at spille sammen – eller om de hovedsageligt har spillet alene. Jeg vil derfor først antyde nogle hovedtræk, som kan fortælle noget om i hvor høj grad det har været almindeligt at spille sammen.

### Om antallet af benyttede og samspillende spillemænd i 1800-tallet<sup>25</sup>

a/ Skik og brug har været delvis forskellig fra egn til egn.

b/ Skik og brug har ændret sig.

c/ Antallet af benyttede spillemænd har været afhængig af: 1/ gildets størrelse, dvs. antallet af deltagere - 2/ gildets status, et bryllup har f.eks. været en vigtigere begivenhed end et ungdomsgilde, og har ifølge skik og brug krævet flere spillemænd - og 3/ værtens økonomiske formåen.

Dette medfører flg. hovedtræk:

a/ Til de små gilder, legestuer etc. (og dem antager jeg at der har været flest af), har der normalt kun været én spillemænd, som normalt har spillet violin.

b/ Jo større gildet har været, des flere spillemænd har der været; men indtil festlokalerne blev større (dansenstelte og forsamlingshuse) har der sandsynligvis højst været tre og normalt aldrig mere end fire spillemænd.

c/ I forbindelse med at nogle af gilderne fra midten af 1800-tallet blev større, blev det også mere almindeligt at anvende flere spillemænd. Denne ændring i festtraditionerne betød også en ændring i spilletraditionerne: nye danseinstrumenter (f.eks. harmonika og messingblæsere) og brug af noder i sammenspilssituationer. Disse nye sammenspilssituationer er sekundære i nedenstående fremlæggelse.

d/ De nedenfor beskrevne sammenspilsfunktioner, melodi-, sekund, og obligatstemme, er et udtryk for et hieraki i den nævnte rækkefølge, forstået på den måde at den efterfølgende funktion i hierakiet som regel først er blevet benyttet, når den foregående funktion er udfyldt. Basstemmen derimod er blevet brugt i alle tilfælde hvor der har været et basinstrument.

### Melodistemme

Sammenspilspraksis har været forskelligt fra egn til egn og har udviklet sig med tiden. Nogle steder har man kun spillet melodispil evt. i oktavafstand og med op til fem spillemænd ad gangen.<sup>26</sup> Andre steder har man kunnet lave sekundstemmer<sup>27</sup>. Hvis der har medvirket

<sup>24</sup> *Refsgaard 1962* analyserer melodispil i sammenspil, men foretager ikke direkte sammenlignende sammenspilsanalyser. *Sørensen 1989* foretager sammenlignende analyser mellem tre sammenspilsværker, men mangler tydeligvis et fundament mht. instrumenternes sammenspilsfunktioner.

<sup>25</sup> Den følgende redegørelse bygger dels på min egen sammenfatning og konklusion af *Tonn-Petersen 1985*, og dels på den generelle litteratur om emnet.

<sup>26</sup> I kildematerialet er der to eksempler på op til 5 sammenspillende landbospillemænd. 1: (Vejle, generelt første halvdel af 1800-tallet) "Harmonilæren kendte Spillemændene ikke. Selv om der var fire eller fem Spillemænd ved et Gilde, spillede de alle Primastemmen, en enkelt spillede en Oktav over eller under de andre for på den maade at opnaa lidt klanglig effekt. Senere lærte man at spille en Slags Andenstemme; man havde ingen Noder til den, man spillede "Sekond" efter Øret." (Anton Berntsen 1921 s.5). 2: Midsjælland o.1860-70: "Ved et af Egnens større Gilder var der mødt 5 Spillemænd, alle med Violin, og de kom nu i Trætte om, hvem der skulde føre an; dette mente de sig lige berettigede til. Sagen blev dog løst på en fredelig Maade, idet de alle 5 spillede melodi. (*Laurids Hansen 1933 s.67*).

klarinet eller fløjte i 'unison' melodispil, har disse ofte også haft melodien som grundlag. De har som udgangspunkt spillet unison (evt. oktavafstand) med violinen. Under dette sammenspil har de improviseret variationer, ved at holde pauser eller ved at 'hvile ud' på visse centraltoner, dels for at få vejret men også for at skabe afveksling. Fra melodien kunne de tage afstikkere og over kortere perioder spille liggetoner eller parallelstemme – men overalt udgik de fra, og vendte tilbage til melodistemmen<sup>28</sup>. Dette kan karakteriseres som 'beriget énstemmighed'. I forbindelse med melodistemmen har der således været tale om grader af énstemmighed – fra synkront unisonspil til oktavspil og beriget énstemmighed.

### Sekundstemme<sup>29</sup>

Sekundstemmen blev udført som gehørspil og improvisation. I næsten alle beretninger om sekundspil bliver der fortalt, at man spillede sekund 'efter øret' – og mange fortæller, at spillemanden improviserede en andenstemme. Nogle beretninger omtaler sekundspillet som noget der var forbeholdt de dygtigste, mens andre omtaler det som normal praksis; noget alle spillemænd kunne – og i et enkelt tilfælde som det første man lærte. (jvnf. note 22 + 23)

Ifølge Gotveds analyser af to-stemmige nedskrifter fra 1800-1840 bestod den grundlæggende sekunderingspraksis af:

**a/ Akkordspil** med dobbeltgreb på de dybe strenge. Hele takten blev fyldt ud med akkorder, og pauser og efterslag har ikke været almindelige (teknikken er meget enkel og nem at lære). Det harmoniske grundlag var normalt kun T og D (S blev ofte erstattet med D), men også S, Sp, DD, Tp og Dp har været brugt. Dette akkordspil kan til tider karakteriseres som 'bordunlignende'.

Med akkordspillet som udgangspunkt har nogle af spillemændene efterhånden søgt at skabe mere afvekslende stemmer, hvor det mest almindelige har været:

**b/ Parallele andenstemmer** hovedsageligt i terts – men også i sekstafstand, og mere sjældent:

**c/ Selvstændige stemmer** med både parallelføring og modbevægelser, hvor det tyder på at stemmernes lineære kvalitet har betydet mere end det harmoniske.

Det enkle og grundlæggende sekundspil stillede således ingen særlige tekniske eller musikalske krav og var ikke svært at lære. Med de parallelle og selvstændige andenstemmer forholdt det sig noget anderledes. Her har der været muligt for de dygtigste at udføre et mere virtuost spil. Dette forklarer til dels, hvorfor der optræder så forskellige holdninger til sekundspillets status og sværhedsgrad; for det hele er blevet kaldt sekundspil! Men det forklarer ikke hvorfor nogle spillemænd, som dog skulle være oplært i en gehørstradition, ikke har lært en så simpel teknik som akkordspillet!

### Obligatstemme (ekstrasekund)

Svend Jørgensen omtaler denne stemme som ekstrasekunden, fordi det var sådan de gamle spillemænd benævnte denne ekstrastemme, men han er selv inde på, at den på 'et finere og mere fuldendt sprog' burde hedde obligatstemme:

*Ekstrasekonden.* Naar jeg bruger denne Betegnelse, da er det udelukkende, fordi jeg har den af de gamle Spillemænds Mund; den er ganske sikkert udsprungen af deres egen Kreds og

<sup>27</sup> Himmerland 1865: "Jeg må her fortælle det interessante ved at i Vester Himmerland kjendte de slet ikke harmonie, de spillede alle melodie, hvor mange de så vare, bare 1/4 mil vest for Aarestrup i Thorsted. De var derfor ganske hjælpeløse når de ikke kunne stykkerne sammen, mens vi fra østen, så snart vi hørte tonearten, var med med vore dobbeltgreb." (*Peder Pedersen f.1856, citat Gotved 1968 s.38-39*)

<sup>28</sup> Gotved 1968 s.163 på grundlag af nodebøger.

<sup>29</sup> Sekundspil er nok et af de mest omtalte fænomener i kildematerialet. Af praktiske hensyn bygger hele afsnittet dog stort set kun på *Gotved 1968*, som har brede referencer til både nodemateriale og beretninger fra 1800-tallet.

burde vel paa et finere og mere fuldendt Sprog hedde saadan noget som *Obligat-Violin*; men jeg holder mig trygt til den første Benævnelse, thi det er jo *Ekstra-Stemmer*, der trænger sig ind i den gamle "Tre-klang".<sup>30</sup>

Jeg har valgt at benytte betegnelsen 'obligatstemme' da det i dag er det almindeligt brugte udtryk.

Svend Jørgensen beskriver obligatstemmen som en forholdsvis selvstændig stemme, der følger melodien ret nøje, men i en vis afstand, og som støtter melodien. Den har i så fald i sin udførelse meget lig sekundstemmen, når denne spillede andenstemme.

Gotveds undersøgelser af klarinet- og fløjtestemmer i en nodebog fra første halvdel af 1800-tallet (omtalt under 'melodistemme') kan give anledning til at antage, at der allerede på dette tidspunkt har eksisteret en speciel sammenspilsfunktion for disse instrumenter, en funktion, hvor instrumentet kunne have en rimelig stor grad af frihed i forhold til melodien. Senere, i slutningen af 1800-tallet, findes der i kildematerialet et par beretninger om selvstændigt improviseret klarinet spil, der svarer til Jørgensens beskrivelse. De omtales yderligere under 'klarinet og fløjte'.

På Fyn (o.1873-74) har der tilsyneladende været en generel praksis med frie understemmer:

Senere, da jeg kom med i truppen, opdagede jeg snart, at de akkompagnerende musikanter morede sig med at sætte afvekslende og frie understemmer til melodierne. (*Carl Nielsen: Min fynske barndom, 1927 s. 101, cit. Gotved 1968 s.41*)

Obligatstemmen eller ekstrasekunden synes, selv om den først nævnes ved navn af Jørgensen, at have haft en eller anden plads i traditionen, og medtages fordi den er blevet et fast begreb indenfor Spillemandskredsen, og dels fordi jeg i analyseøjemed ønsker at skabe et tidssvarende og funktionsdygtigt system til bestemmelse af funktionerne i sammenspil.

Da den (ihvertfald oprindeligt) ser ud til at have status af at være en ekstrastemme, bruger jeg her kun benævnelsen i forbindelse med funktionen, dvs. når der også er en sekundstemme. Obligatstemmen er altså en trediestemme som tilsyneladende er mere melodisk selvstændig end en almindelig andenstemme.

## Basstemme

Ifølge Herluf Vad Thomsen findes betegnelsen 'bas' ikke i spillemændenes nodebøger.<sup>31</sup> Betegnelsen findes i bøger med spillemandsmusik, men disse har ikke tilhørt landbospillemænd. Der findes dog enkelte beretninger om bas-spil men intet om spillestilen, og det er naturligt at antage at basstemmen udelukkende er blevet improviseret. Basstemmen er blevet spillet af cello og kontrabas og evt. af blæseinstrumenter. I nogle af beretningerne nævnes bas-instrumentet som vigtigt, hvis det skulle være ordentligt.

## SPECIELT OM ANDRE INSTRUMENTER

Der kan konstateres både idiomatisk spillestil og en vis praksis m.h.t. de forskellige instrumenter og deres funktioner i sammenspil. Jeg vil derfor redegøre for forhold, der vedrører de andre almindeligt anvendte instrumenter.

### Klarinet og fløjte

Klarinet og fløjte har i dansemusikken, som omtalt under 'melodistemme' ofte haft melodien som grundlag for variationer og improvisationer i forbindelse med melodisammenspil, men

<sup>30</sup> Jørgensen 1944. *Hjemstavnsliv* nr. 5 (1945 eller 1946). I artikelseriens gengivelse i *Danske Folkedanseres Jubilæumsskrift 1929 – 1954* er dette afsnit dels omformet og dels udeladt.

<sup>31</sup> Gotved 1968 s.154-55 gengiver brev fra H.V.Thomsen.

der er også beretninger om solo-melodispil og improviseret sekundspil -og 'obligat Fløjte- eller Klarinetstemme'<sup>32</sup>.

De har sandsynligvis hovedsageligt været benyttet i sammenspil med én violin. Hvis denne violin også har spillet melodien (+ evt. borduntoner og dobbeltgreb) eller hvis der evt. har været endnu et instrument i sammenspillet, har de to instrumenter tilsyneladende traditionelt haft en relativ stor frihed i forhold til melodien. Forklaringen på dette kan være at de da oftest har fungeret som ekstra melodistemme, hvor en violin har 'spillet for'; dvs. violinen har været styrende og har lagt det melodiske fundament, mens klarinet eller fløjte har forstærket melodistemmaen.

Det er endvidere vigtigt at huske på at blæseinstrumenter har helt andre instrumentale muligheder og begrænsninger end violinen. De skal bl.a. holde større eller mindre pauser for at trække vejret, og har forskellige muligheder for at ændre klangen og for at lave rytmiske betoning.

## Harmonika

Harmonikaen blev spillemandsinstrument i sidste halvdel af 1800-tallet. I starten var det udelukkende den lille diatoniske énradet (stemt i én toneart), en knapharmonika med melodiknapper i højre hånd og bas/akkorder i venstre hånd – og hvor der fremkommer forskellig tone afhængig af om man trækker eller skubber. Dette betyder at melodispil og bas/akkordspil er 'låst fast' til hinanden, fordi akkorderne følger melodispillet – bas/akkorder kommer automatisk når man i melodispillet vælger at trække eller skubbe. *Christensen 1992* bemærker at Helge Sørensen (kromatisk harmonika), har nogle ejendommelige akkordskift midt i takterne, som *kan* være opstået via sammenspillet med faderen, der spillede på diatonisk harmonika.<sup>33</sup>

Senere kom den kromatiske harmonika (knap- eller tangentharmonika), hvor samme tone klinger uanset om man trækker eller skubber – og hvor man derfor har fuldt kontrol over selvstændige akkordskift. Den kromatiske harmonika har desuden normalt en væsentlig kraftigere volumen end den ældre og mindre model. Men generelt havde violinspillerne et problem med at spille 'lige op' med harmonikaer. Evald Thomsen fortæller:

Ja, det var jo med Niels Jørgensen ... oppe fra Suldrup. Han sagde: Skal vi have harmonika med, så kan vi sgu' klare os, sagde han, med violinen. Men vi prøvede alligevel, for vi kunne alligevel overdøve ham, når vi var to violiner og en harmonika – blot vi holdt os til de to-rækkede – så kunne vi klare os (*Refsgaard 1962 s. 69-70*)

'To-rækkede' er diatonisk harmonika med to rækker knapper (dvs. to tonearter).

Harmonikaen kan spille op til tre funktioner ad gangen: melodi, sekund (akkorder) og bas – og det betyder naturligvis en ganske anderledes spillestil end på f.eks. violinen.

Bælgbehandlingen er et vigtigt virkemiddel i harmonikaspillet. Man kan sige, at bælggen er for harmonikaen hvad buen er for violinen, dvs. det er den, der med Svend Jørgensens ord 'gør musikken'. Christensen bemærker f.eks., igen om Helge Sørensens spillemåde, at "bælggen under ud-bevægelsen får små ryk, der er med til at forme tonerne og give spillet rytmisk karakter".<sup>34</sup>

Selve harmonikaspillet er et helt studie for sig – og det må, f.eks. via sammenspil, have påvirket både de andre instrumenters spillestil og spillestilen som helhed.

<sup>32</sup> Krogh 1937 s.58.

<sup>33</sup> Christensen 1992 s.105.

<sup>34</sup> Christensen 1992 s.105.

## 4. Analyse

### Indledning

Der findes kun få skriftlige arbejder, der beskæftiger sig med analyse af spillestilen i klingende dansk spillemandsmusik. *Refsgaard 1962* behandler emnet meget udførligt. Andre har foretaget aflytninger og analyser (*Svend Nielsen 1983* og *Sørensen 1989*), men de fremlægger kun deres konklusioner; ikke hvorledes de er nået frem til disse. Thorkild Knudsen har i *Hjejles Toner* analyseret to værker, og viser her nogle hensigtsmæssige metoder til transskription (nodenotation) af flerstemmigt solo-spil samt strukturering af variationer i melodispillet og forsiringer. Han foretager dog ikke deciderede analyser, men beskriver i stedet sin personlige oplevelse af musikken. Endelig skal Vagn Dahl Hansens præcisionsaflæsninger af tre værker i *Otto Trads 1980* nævnes. De ser ud til at være af en høj standard, men mangler nogle kommentarer til at underbygge deres lødighed.

Jeg har valgt at foretage to vidt forskellige analyser; med benyttelse af to vidt forskellige metoder. De to analyser skal opfattes som pilotprojekter, hvor det interessante ikke kun er spillestil og struktur i de analyserede værker (som i øvrigt på ingen måde kan være repræsentative), men også selve metoderne og de generelle betragtninger som de afstedkommer.

1. Fritterne: "Trædballehus polka". *Klassificering af samtlige instrumenters sammenspilsfunktioner" med efterfølgende analyse af melodispillet og med særlig vægt på stemmernes indbyrdes sammenspil og indbyrdes variationer samt graden af énstemmighed* (jvnf. afsnittet "Sammenspil" i Kapitel 3). Som analysemelodi er "Trædballehus polka" valgt, fordi den er en af spillemandsklassikerne fra 1900-tallet. Den findes i mindst 23 offentlige indspilninger med meget forskellige ensembler fra perioden 1930-1993 (fra typisk underholdningsmusik til rå og upoleret traditionsmusik – se Bilag 1). Dvs. at det efterfølgende vil være muligt at undersøge hvorledes et ældre melodiske forlæg (en node og en indspilning fra 1930-31) bliver behandlet af musikere med forskellige musik-kulturelle baggrunde (dette vil dog ikke ske her). Jeg har valgt Fritterne's indspillede version af "Trædballehuspolka" fordi: 1/musikken lyder (for mig) som dansemusik 2/pga. instrumentsammensætningen er den velegnet til at belyse instrumenternes funktioner 3/flere instrumenter spiller melodien, hvilket betyder at metode til undersøgelse af 'graden af énstemmighed' kan belyses, 4/gruppens baggrund i – og tilknytning til – Spillemandskredsen. Refsgaards analyser af Evald Thomsen's spil giver mulighed for at sammenligne to forskellige retninger indenfor spillestil (Thomsen var tilknyttet Hogager).
2. Klaus Pindstrup: "Gammel vals". *Analyse af tre rytmiske niveauer i spillestilen i solospil*. Baggrunden for denne detaljerede analyse af rytmiske forhold i solospil er, at bl.a. Refsgaard, Urup og Sørensen (og Evald Thomsen) har berettet om nogle rytmiske forhold i spillemandsmusik, som er værd at bemærke, men som ikke er blevet undersøgt. En belysning af de asymmetriske taktslag i norske springar/pols, af Jan-Petter Blom, har givet den sidste tilskyndelse. – Valget er faldet på en vals ud fra en forventning af, at denne type ville kunne udvise en rimelig stor grad af asymmetri på taktslagsplanet. Valget af Klaus Pindstrup og hans udgave af "Gammel vals" er sket ud fra en fornemmelse af, at dette værk indeholder mange forskellige spillestekniske stiltræk, og fordi Pindstrup, via sin oplæring af en gammel spillemand og sin tilknytning til miljøet omkring Spillemandsmuseet i Rebild, må opfattes som en musiker/spillemand der viderefører væsentlige elementer af 1800-talstraditionen.

Forklaring af begreber, som benyttes i analyserne:

**ad 1+2:** Det *musikalske forlæg*, melodien, bliver ofte varieret. I et værk er der ofte således ikke én melodi; men derimod et melodisk udgangspunkt og et antal varianter. Dette skaber af og til nogle forklaringsproblemer. Thorkild Knudsen har indenfor middelalderballade forskningen, benyttet begreberne "model", "type" og "variant". Indenfor spillemandsmusikken kan disse begreber, i analysen af ét værk, med held omformes således at model = dansetype, type = den konkrete melodi's grundskellet (eller evt. første gennemspilning) og variant = de utallige variationer af typen.

I analyse 2 vil der forekomme mange andre nye begreber, men de vil blive forklaret undervejs.

**ad 1:** Ved analyse af flere melodistemmer i sammenspil er det vigtigt at have et udgangspunkt for sammenligning. Til dette formål vælges en stemme der er "førende". En melodistemme kan være enten *førende*, *jævnbyrdig*, *ekstra*, *jævnbyrdig/førende* eller *jævnbyrdig/ekstra*. Der ligger ingen værdiladning i min benyttelse af disse begreber.

"Førende" benyttes om den melodistemme som via en forholdsvis stor melodisk stabilitet (dvs. med færrest variationer) eller et markant udtryk opleves som førende i melodispillet. "Jævnbyrdig" benyttes, hvis to melodistemmers funktioner ikke kan udskilles fra hinanden – mens "ekstra" benyttes om en stemme, der udviser stor variation eller et mindre markant udtryk.

Såfremt der opleves stor jævnbyrdighed mellem stemmerne, vælges der altid en førende stemme, som kan være udgangspunktet i sammenligning mellem stemmerne. Den benævnes "jævnbyrdig/førende" og den/de andre jævnbyrdige stemmer benævnes "jævnbyrdig/ekstra". Det handler om at have et sammenligningsgrundlag både indenfor værket og med andre værker, og kan måske synes indviklet, men – som det forhåbentlig vil fremgå af analysen – i praksis er det enkelt.

*Intern variation* benyttes om en melodistemmes varierede udførelser af samme reprisetypen.

*Ekstern variation* benyttes om en melodistemmes variation i forhold til den førende stemme.

Et *variationspunkt* er den tone eller den rytme som i en stemme skaber variation i forhold til melodi-typen. Variationspunktet kan være *væsentligt* eller *mindre væsentligt* afhængig af arten. Her opereres der dog, stort set, kun med væsentlige variationspunkter.

## Fritterne: Trædballehus polka – Analyse af melodistemmerne og deres indbyrdes sammenspil

### FRITTERNE OG TRÆDBALLEHUS POLKA

Fritterne blev dannet i 1990 og indspillede Trædballehus polka<sup>35</sup> i 1993. Ved indspilningen bestod gruppen af to mænd og tre kvinder i alderen 18-21 år (to violiner, harmonika, blokfløjte og klarinet). Alle medlemmer er vokset op i folkedanse/spillemandskreds-miljøet. Som gruppe spillede de i en del år i forbindelse med arrangementer i dette regi, men deres repertoire og stil faldt på mange måder udenfor den generelle stil i miljøet. Efterhånden begyndte de også at spille til spillemandsstævner (Folkemusikhusringen) og bevægede sig således ud af deres oprindelige miljø.<sup>36</sup> Siden 1993 har de skiftet navn til Phønix, og flere medlemmer studerer nu på Folkemusiklinien ved Det Fynske Musikkonservatorium.

<sup>35</sup> På MC coveret kaldes den 'Trædballehus polka'. Da Trædballehus officielt staves uden 'e' i 'Træd', har jeg tilladt mig at benytte det officielle navn, for ikke at skabe forvirring.

<sup>36</sup> Resumé af tlf. -samtale d. 18/6-1999 med gruppens harmonikaspieler Jesper Vinther Pedersen.

'Trædballehus polka' er en af den nyere tids klassikere indenfor spillemandsmusikken, og er angiveligt komponeret af Frederik Iversen. Den er første gang indspillet på plade af Frederik Iversen og Jens Andersen i 1930, og udkom som klavernode i 1931. Fritterne kan derfor have lært melodien fra noder (i spillemandskredse cirkulerer der desuden forskellige håndskrevne varianter af melodien), fra andre indspilninger eller/og fra andre spillemænd.

## FORM OG METODE

Trædballehus polka er opbygget som en trioform: AA BB A TT der her gennemspilles to gange og afsluttes med to A-repriser. Da alle instrumenterne udfører de to gennemspilninger næsten ens, arbejdes der i analysen som om der kun eksisterer én gennemspilning. Reprise-afsnittene får flg. betegnelser: A1A2 B1B2 A3 T1T2.

Først er hvert enkelt instrument blevet udførligt aflyttet på halv hastighed (spolebåndoptager) og noteret i nodeform med angivelser af samtlige interne variationer. Disse 'transskriptioner' har form af arbejds papirer og er ikke vedlagt her, men danner altså grundlag for mit videre arbejde.

A-, B- og Triodelen er dernæst blevet noteret i partiturform, som de enkelte instrumenter *generelt* spiller dem – og med benyttelse af gentagelsestegn. Dette har været muligt, fordi ingen af instrumenterne spiller væsentlige interne variationer i reprise-gentagelserne. Partituret medfølger som Bilag 2.

Partituret er opbygget således at violin 1 spiller *melodi-typen*. De andre melodistemmer spiller *varianter* af denne. I takter hvor der står 'Do.' spiller den givne melodistemme det samme som violin 1. Væsentlige variationspunkter er markeret med ↓ og mindre væsentlige variationspunkter med ↕. Disse er desuden markeret med fortløbende tal, der viser hvor mange forskellige variationer der i alt forekommer i det enkelte instrument. Hvis en variation konsekvent optræder i en frase, der forekommer flere gange i samme reprisetypen, tæller den kun som én variation. I B og Trio-delen er henholdsvis basstemme og klarinet noteret i en sammenhængende 16-takters periode (uden repetition), da de her varierer reprise-gentagelsen.

Værkdata, kunstnerdata, generelle data vedr. det klingende værk – samt oplysninger vedrørende instrumenternes funktion og spillestil findes i værkets samlede *dataskema* (Bilag 3). Dette skema indeholder alle konstaterede elementer ved spillestilen (karaktertræk fra Kapitel 3), og er opstillet så systematisk som muligt, med eventuelle forklaringer, så det skulle være muligt at få et hurtigt overblik over spillestilen på de enkelte instrumenter. Bemærk at harmonika er delt i højre og venstre hånd.

## MELODISTEMMER

I værket har instrumenterne (jvnf. dataskemaet) følgende sammenspilsfunktioner:

- Violin 1: melodistemme (jævnbyrdig/førende).
- Violin 2: melodistemme (jævnbyrdig/ekstra).
- Blokfløjte: melodistemme (ekstra).
- Klarinet: obligatstemme.
- Hamonika: melodistemme (jævnbyrdig/ekstra - højre hånd).
- sekundstemme (højre hånd i B2).
- sekundstemme (venstre hånd).
- basstemme (venstre hånd).

Der er altså fire melodistemmer, hvoraf violin 1 (tv. i lydbilledet), violin 2 (th. i lydbilledet) og harmonika er forholdsvis jævnbyrdige; men det virker som om violin 1 er førende pga. en mere distinkt lyd og en stor sikkerhed og præcision. Harmonikaen forlader konsekvent melodistemmen i B2 (hvor den spiller sekund), hvilket indikerer at den har en lavere melodisk

status end violinerne. Blokfløjten er tilsyneladende en ekstra-stemme, bl.a. pga. en større intern og ekstern variation. Klarinetten tager også i mindre perioder udgangspunkt i melodien, men da den ivoerigt har en så selvstændig karakter, betegnes den her som obligatstemme.

Med henblik på en vurdering af det i Kapitel 3 nævnte hierarki ud fra mængden af variation i de enkelte stemmer og funktioner indenfor melodispillet, vil jeg opstille de fire melodistemmer i flg. hierarkiske orden - og beskrive dem således:

**VIOLIN 1:** (jævnbyrdig/førende) – spiller en fast melodi uden variationer og med 5 faste forsiringer (triller).

**VIOLIN 2:** (jævnbyrdig/ekstra) – spiller en fast melodi, med 3 eksterne variationer og med en (meget) lille tendens til interne variationer<sup>37</sup> og bordunspil. Variation 1 + 2 er rytmiske variationer i forbindelse med optakt til næste frase, og variation 3 er evt. en idiomatisk vending.

**HARMONIKA:** (jævnbyrdig/ekstra) – spiller i A og T en fast melodi uden eksterne og interne variationer, mens den i B ændrer karakter i både højre og venstre hånd: Melodistemmen har i B1 5 faste eksterne variationer (men stadig ingen intern variation), og i B2 spiller den akkorder med mindre rytmiske ændringer – og basstemmen varieres både rytmisk og melodisk. Man kan med andre ord sige at harmonikaen 'slår sig løs' i B-delen. Dens spillestil er i øvrigt tydeligt præget af, at den kan ændre lydstyrke ved træk/skub med bælg (og derved frembringe en rytmisk accentuering), hvilket bl.a. kan høres i melodistemmen i B1 takt 8.

**BLOKFLØJTE:** (ekstra) – spiller en fast melodi med 10 eksterne variationer (melodiske-, rytmiske- og forsirings-variationer). Tre af disse variationer er tilsammen udtryk for en selvstændig frase (i T takt 1-2 og 4-5). Der er generelt flere interne variationer end hos violin 2, men ingen improvisation. Blokfløjten eksterne og interne variationer opstår hovedsageligt pga. idiomatisk spillestil: pauser ved vejtrækning, forenkling af melodien og forslag som er nemme at udføre, men den spiller også sine egne melodiske variationer. Tilsammen viser disse variationer at blokfløjten har (eller tager sig) større frihed end de andre melodistemmer, og jeg betegner den derfor som ekstrastemme.

## MELODISTEMMERNES SAMMENSPIL

1. Da alle melodistemmerne spiller melodien på deres egen måde med små indbyrdes faste variationer, men uden større intern variation, kan jeg konstatere, at de hver især har deres egen ret faste opfattelse af melodien – men at de i denne sammenspilssituation *tilsammen* er et udtryk for en opfattelse af, at melodien ikke er en fast uantastelig komposition. Dette opfatter jeg som et udtryk for, at gruppen ikke spiller efter noder.
2. Som modsætning til dette er det tydeligt, at alle melodistemmer tilsammen er et udtryk for en forholdsvis éntydig melodiopfattelse, idet stort set alle de eksterne variationer optræder alene. Dvs.: der er hele tiden tre stemmer som spiller det samme. Da det vil være ulogisk at antage, at dette forhold er opstået som et bevidst arrangement, må det være fremkommet enten 1/ via mange gennemspilninger af melodien, hvorved de enkelte stemmer efterhånden har fundet en fast form eller 2/ pga. forskellige opfattelser af denne i forvejen velkendte melodi, som via mange gennemspilninger er blevet tilpasset helheden på både det vandrette og det lodrette plan eller 3/ en blanding af 1 + 2. Dette viser at melodisammenspillet i værket, på trods af den forholdsvis lave grad af variation (forklares mere udførligt under punkt 4), er et resultat af gehørsspil, og at der er en vis begrænsning for hvor stor variationsfrihed den enkelte musiker tager sig.

---

<sup>37</sup> Det kan i visse tilfælde være vanskeligt at afgøre, om de små variationer opstår pga. spilletekniske vanskeligheder eller om de er et udtryk for et mere bevidst valg.



3. Derudover er der et indforstået eller aftalt arrangement, således at nogle – i visse passager – har større frihed (eller lyst og evner?) til at variere end andre: I A spilles der stort set unisont, i B har harmonikaen (både melodistemmen og højre og venstre hånd tilsammen) mange selvstændige variationer, mens det i T er blokfløjten der 'farver' melodien.
4. Blokfløjten mange 1/8's pauser i T (for at trække vejret?) kan indikere at blæseinstrumentets idiomatiske bekvemmelighed har en naturlig plads i sammenspillet. Refsgaard har, som tidligere nævnt, konstateret at bekvemmelighed kan spille en stor rolle ved udførelsen af forsiringer på violinen. Der er derfor nærliggende at tro at bekvemmelighed generelt spiller en stor rolle i stilen.
5. Graden af énstemmighed er stor. Dvs.: Når der ses bort fra oktavafstand mellem forskelligt klingende instrumenter spilles der stort set unisont. I Bilag 4 er opstillet fire skemaer. I skema 1 er varigheden af variationer incl. pauser udregnet. Det viser, at der i alt varieres i 19,9 % af tiden (+ de mindre interne variationer, som ikke medtages her). Dvs. at graden af énstemmighed målt på denne måde er på 81,1% (der spilles altså uden væsentlige variationer i 81,1% af den tid værket varer). I dette tilfælde er der dog fire samspillende melodiinstrumenter (hvor harmonika dog som nævnt ændrer funktion i B2<sup>38</sup>), og det vil derfor være naturligt at tage hensyn til dette ved at dividere variationsgraden med 4 (= 5 %) for at få et udtryk for den reelle klingende virkelighed. Jeg når derved frem til en *reel grad af eenstemmighed* på 95 %.
6. I skema 2 har jeg kun forholdt mig til det lodrette plan, (dvs. det harmoniske). Pauser er ikke medtaget i dette skema, og det giver et lidt andet billede: Graden af énstemmighed bliver da 87,6 % og den reelle grad af énstemmighed bliver på 96,9 %.

Begge udregningsmetoder kan være anvendelige, hvis vi vil sammenligne melodispillet ved udførelsen af samme meloditype i forskellige værker. Hvis vi derimod vil foretage denne sammenligning mellem forskellige melodityper, kan vi være nødt til at tage hensyn til melodiernes individuelle opbygning. Hvorledes dette bør gøres, vil jeg ikke komme ind på her, men i skema 3 + 4 har jeg vist, hvordan man kan få ret så afvigende resultater ved dels at benytte hele melodien delt op i 2/4's takter (skema 3) og dels ved kun at medtage *forskellige* 1/4's fraser i målingen (skema 4).

I Fritternes 'Trædballehus polka' synes den interne variation i melodistemmerne at være *meget* lille – og graden af énstemmighed i sammenspillet meget stor. Refsgaard analyserer f.eks. Evald Thomsen's melodivarianter i "Ottemandsdans"<sup>39</sup> (solospil). Jeg har sammenlignet dennes variationsmængde med Fritternes (Refsgaard har dog ikke udregnet mængden i tal eller procent) – og der er en verden til forskel. Hos Thomsen er variation et væsentligt element. Hos Fritterne er det undtagelsen.

Medtaget de generelle spillestilseligheder fra dataskemaet, kan der således (i denne analyse) ikke konstateres ret mange tydelige målbare elementer af 1800-tals stilen i melodispillet. Dette betyder *ikke* at værket ikke indeholder flere sådanne spillestilseligheder. Hos Fritterne er der tale om sammenspil, som må forventes at udvise færre variationer end solospil. *Melodiforlægget* er en 'spillemandsklassiker', der kan forventes at have fundet en forholdsvis fast melodisk form. *Situationen* er en studieoptagelse; dvs. at musikken er løsrevet fra dansesituationen. Endelig er instrumenternes rytmiske fraseringer og feeling ikke undersøgt nøje. Der kan derfor være mange andre elementer af spillet, der betyder at dette værk er mere forankret i traditionen, end denne analyse viser.

<sup>38</sup> Der er ikke taget hensyn til dette funktionsskift i denne beregning.

<sup>39</sup> Refsgaard 1962 s.38-40.

# Klaus Pindstrup: Gammel vals - Analyse af tre rytmiske niveauer

## DE TRE RYTMISKE NIVEAUER

Analysen vil blive delt op i tre rytmiske niveauer.

1. Det *første rytmiske niveau* handler det om de to sammenhængende størrelser: grundpuls og tempo forklaret ved takternes og repriserens længder.
2. Det *andet rytmiske niveau* handler om hvorledes de tre taktslag grupperer sig indenfor takten.
3. Det *tredje rytmiske niveau* handler om de rytmiske mønstre og underdelinger, som fremstår via både taktslag og mellemliggende rytmiske impulser. Pga. værket relativt hurtige tempo, vil jeg her generelt kun bevæge mig ned til sekstendedels niveauet.

Der eksisterer også et *fjerde rytmisk niveau*. Dette handler om et mikroplan, som her kun vil blive berørt overfladisk. Det handler dels om et eventuelt 32.dels plan, samt om andre forhold der påvirker rytmeopfattelsen; og grænser, pga. vores pt. ringe muligheder for at måle, opfatte og beskrive, til det filosofiske plan.

Alle disse niveauer påvirker vores rytmiske oplevelse, og skaber tilsammen en helhed. Samtidig har hvert niveau sin *funktion*, som nemmest lader sig forklare ved at illustrere forholdet til dansen, idet spillemandsmusikken som tidligere nævnt i sit væsen er dansemusik.

Musik til dans skal formidle dansens to hovedelementer: *Koreografi og rytme*:

"En dans består groft sagt af to hovedelementer: Koreografi og rytme. Koreografien beskriver den måde, hvorpå man bevæger sig i lokalet og med en eventuel dansepartner, mens rytmen er den måde, hvorpå kroppen bevæger sig til musikken" (*Læsø – Dans & musik s. 25*)

Koreografien i en vals (danset som pardans) består af nogle grundtrin – og to halve omdrejninger, som i alt varer 2 takter. Hele koreografiens varighed, før den gentages forfra, kan således beskrives med 2 grundslag (to takter) på det første rytmiske niveau. Der er tre grundtrin eller fodflytninger i hver halve omdrejning, som alt afhængig af dansetradition og situation vil blive udført mere eller mindre markant. Disse grundtrin er i musikken lig med taktslagene på det andet niveau – og *kan* i teorien danses uden yderligere bevægelse af kroppen; men vil i så fald være at betegne som en fuldstændig stiv og maskinel bevægelse, der næppe vil kunne kaldes dans. Derfor forekommer der imellem grundtrinnene forskellige typer kropslige bevægelser op/ned, rundt og eventuelle ekstra mindre trin; bevægelser der er væsentlige for danserens oplevelse og som står i forhold til grundtrinnene i målelige rytmiske enheder – og som i musikken er lig med det tredje niveau: underdelingerne af taktslagene. Hvor de to første rytmiske niveauer i musikkens verden således groft sagt kan sidestilles med dansens koreografi, handler dette "musikkens tredje rytmiske niveau" om det i dansen, som ovenstående citat kalder *rytme*, men hvor jeg i musikken foretrækker at kalde det *underdelinger*. Herudover forekommer der hos danseren andre bevægelser og udtryk, som ikke er umiddelbart målelige (eller problematiske at måle), og som måske forgår på tværs af de koreografiske grundtrin og underdelinger. Disse svarer her til det fjerde niveau.

Det første niveau er forholdsvis enkelt at forklare, men jo dybere vi bevæger os ned i de rytmiske niveauer, des mere komplekst bliver stoffet. Så analyserne på det andet, og specielt på det tredje niveau, vil i starten mere forme sig som redegørelser for metodik og problemstillinger – frem for analyse.

## METODE

I denne analyse vil jeg bevæge mig så dybt ned i musikkens rytmiske anatomi, at det vil bevæge sig på grænsen af, hvad det normale øre kan nå at opfatte bevidst, ja måske vil denne grænse ligefrem blive overskredet. Analysens troværdighed er nært forbundet med aflytningens og aflæsningens præcision. Jeg vil derfor forklare arbejdsmetoden udførligt.

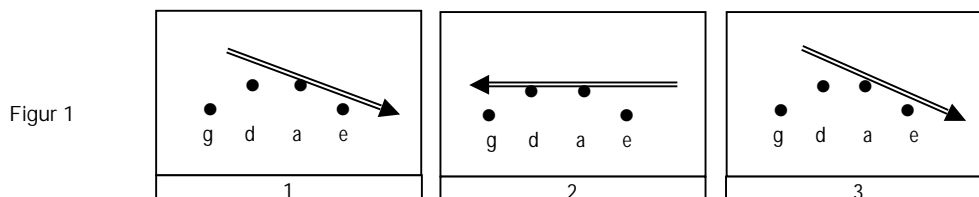
Udgangspunktet for analysen er en aflytning af værket, foretaget på en Mac computer med audio/midi programmet Cubase VST. Den benyttede teknik er harddiskrecording, som giver mulighed for strække optagelsen i tid uden at ændre tonehøjden (timestretch). Dette har gjort det muligt at foretage den generelle aflytning ved det, der på båndoptagersprog svarer til ca. halv hastighed, uden tab af lyd kvalitet. Enkelte passager er blevet nærløst i ca. kvart tempo – og alt sammen altså uden at ændre tonehøjde. Netop disse tekniske muligheder har været bevæggrundene for at jeg har kastet mig ud i denne opgave, men samtidig har de også vist sig at indeholde nogle faldgruber.

Ved aflytning på langsomme hastigheder på analoge båndmaskiner hører man stadig den originale musik, blot langsommere, i et dybere toneleje og med en forandret lyd kvalitet. Ved timestretch-teknikken bliver alt strukket ud, så det næsten stadig lyder som om det kunne være indspillet i det langsomme tempo. Dette har bevirket, at jeg flere gange har fejlløst fraseringer og forsiringers placering i forhold til taktslag, fordi det ændrede tempo også har ændret min oplevelse af de musikalske forhold. Disse fejlløstninger skulle nu stort set være korrigeret, da jeg desuden har benyttet Cubase programmets midi-del til at indspille/indkode de aflyttede rytmer i realtime, således at jeg har kunnet høre både musikken og mine egne indspillede rytmiske impulser samtidig – med tilhørende nærløstning og efterprøvning af hver enkelt rytmiske position på millisekund-niveau.

Den endelige aflæsning af de rytmiske positioner er således blevet foretaget ved at aflæse positionerne af *mine* indkodede rytmeimpulser i millisekunder på ca. halv hastighed. Nøjagtigheden af disse data kan beskrives ved, at når Pindstrup spiller et gennemsnitstempo på  $\text{♩} = 58 \text{ bpm.}$ , bliver rytmeværdierne varighed i millisekunder ved henholdsvis normal og halv hastighed flg:

	varighed ved normal hastighed	varighed ved halv hastighed
$\text{♩}$	1034 ms	2068 ms
en 4.del	344 ms	688 ms
en 8.del	172 ms	344 ms
en trioliseret 8.del	114 ms	228 ms
en 16.del	86 ms	172 ms
en 32.del	43 ms	86 ms

4.delene er her ikke noget problem (der er over et halvt sekund imellem hver). 8.delene volder, isoleret set, heller ikke noget problem, da der er over et kvart sekund mellem hver. I teorien er der heller ikke nogle problemer med rytmer, der består af lige og trioliserede 8.dele og 16.dele. Der er faktisk god tid til at høre, hvad der foregår. Men i praksis bliver disse rytmer, når det handler om spillemandsmusik, ikke markeret så éntydigt. Når der i musikken forekommer underdelinger af 4.delene, opstår underdelingerne f.eks ofte i en bevægelse der kan opdeles i 3 faser hvor der, med buen, sker en vægtoverflyttelse (et "vip") fra én streng (1) til to samtidigt klingende strenge (2) – og tilbage igen (3), som vist i figur 1, hvor pilen = buen og strøgrøtning – og prikkerne = strenge:



Den rytmiske underdeling sker således i 2. fase – og foregår ofte meget hurtigt og på en sådan måde, at det kan være svært at bestemme, om den rytmiske accentuering ligger i starten, i midten eller i slutningen af den tone som bliver spillet.

Det er relevant at være opmærksom på, hvor stor en fejlmargen undersøgelsen er behæftet med; dvs. hvor meget en udvalgt position skal flyttes, før den vil ændre de omkringliggende rytmiske værdier. I figur 2 vises de relevante rytmeværdier og deres indbyrdes varighedsforhold ved min generelle aflytningsmetode af Pindstrup på halv hastighed.

Figur 2

a= ±28 ms    b= ±58 ms









4.del	688 ms			
8.del	344 ms		∇	
trioliseret 8.del	228 ms	∇		
16.del	172 ms			

Pilene peger på de punkter, der ligger *præcis* midt imellem to af nodenotationens rytmeværdier, og som i teoretisk forstand hverken kan være den ene eller den anden værdi; men *en værdi der ligger midt imellem*. Hvis vi udelukkende bevæger os på et rytmisk niveau, hvor den mindste værdi er 16 delen, kan længden af en 8.del således forkortes med op til 58ms før den skal benævnes "trioliseret". På samme måde kan en 16.del forlænges med op til 28 ms før den skal kaldes en trioliseret 8.del. I virkelighedens verden er det lidt mere kompliceret, men disse eksempler giver et rimeligt billede af de fejlmarginer, som vi her skal være opmærksomme på.

Målet med aflytningerne har været at fastslå positionen af så mange rytmeimpulser som muligt – så nøjagtigt som muligt. Nøjagtigheden af de aflæste pulsslags position er stor, med enkelte undtagelser, fordi det af og til kan være svært at bestemme, om en forsiring ligger *før* eller *på* slaget, eller hvor den rytmiske accent i buestrøget befinder sig. De to efterfølgende taktslag har generelt heller ikke voldt de store problemer; så på dette rytmiske niveau er præcisionen stor. De underliggende rytmer, der i teoretisk forstand kan befinde sig i hele området fra lige 8.dele til trioliserede 8.dele, og videre til 16.dele og 32.dele, og som man ofte ikke når at opfatte bevidst ved normal hastighed, har til tider voldt lidt større problemer, fordi disse ofte er mindre eentydige; men gentagne aflytninger, med indlagte koncentreret lytninger af musikerens intentioner mht. sving og feeling, har givet resultat. Jeg tør derfor med sindsro påstå, at de aflyttede rytmer er meget tæt på, hvad de fleste musikkyndige vil kunne acceptere, selvom mange sikkert (som jeg selv er blevet det gentagne gange) vil blive forundret over resultatet.

Efter aflæsning af de rytmiske impulsers positioner, har jeg overført disse til et regneark, hvor længder og forholdstal for alle takter og repriser er blevet udregnet (Bilag 6). Til forholdsudregningerne har jeg benyttet tallet 144, der, som det ses i figur 3, er velegnet til at belyse forholdet mellem de nodedoterede rytmer i et 3/4's værk:

Figur 3

	=	144		=	24
	=	48		én triol. 8.del	= 16
	=	36		=	12
	=	32		=	6

## KLAUS PINDSTRUP OG GAMMEL VALS

*Klaus Pindstrup* (KP) er født i 1972 og opvokset i Skørping. Han startede med at spille spillemandsmusik på Spillemandsmuseets aftenskole i Rebild 1984, først på harmonika og derefter på violin. Kort tid efter mødte han Otto Trads (1904-1989)<sup>40</sup>, som blev hans lærermester de næste fire år. Senere har han arbejdet tæt sammen med andre spillemænd, men ifølge ham selv, er hans grundlæggende spillestil i meget stor grad præget af Otto Trads. Senere har han studeret på konservatorierne i Aalborg og Århus, og er hermed måske den første i Danmark, der både mester den klassiske teknik og stil – og spillemandsmusikken. Nummeret er hentet fra CD'en "Solo", indspillet i et lydstudie i 1996 (dvs. ikke i en dansesituation) og udgivet af Folkemusikhusringen. At netop Folkemusikhusringen står som udgiver, tolker jeg som en slags "folkemusikmiljøets blåstempel" af Pindstrups folkemusikalske kvaliteter. Christian Foged skriver da også på CD'coveret: " Klaus Pindstrup har trods sin unge alder udviklet en meget personlig spillestil, han er en dygtig håndværker på sit instrument, og så er han godt forankret i traditionen".

Pindstrup fortæller selv om *Gammel Vals*:

Melodien er en meget gammel vals efter brødrene Trads. Den bliver ikke brugt ret meget mere blandt spillemænd i Himmerland. Måske fordi den er så kort, jeg ved det ikke. Men man kan nu gøre sit til, at den ikke skal komme til at virke kort, f.eks. ved at variere sit spil. Her er mit bud. (*Fra CD coveret*)

## FORMANALYSE

Melodien er opbygget af to 8-takts forskellige repriser (A+B) som gentages med variationer. Værket består af 5 gennemspilninger: 1:AABB, 2.AABB, (3:AABB), 4:AABB og 5:AABB (gennemspilning nr. 3 er i parentes, da jeg kun har aflyttet 1+2+4+5). Værket er præget af stor variation af både melodi, rytme og frasering.

Til formanalysen har jeg derfor udarbejdet en grovkornet forenkling af melodien, et melodiskelet, hvor jeg tager udgangspunkt i første gennemspilning med en skelen til karakteristika fra de andre gennemspilninger. Første gennemspilning er spillet forholdsvis enkelt. I de efterfølgende repriser sker der en udbygning af melodik og rytme med flere ornamenteringer og variationer, med den undtagelse at 4AA er forenklet. Formanalysene er opdelt i 3 niveauer: det overordnede niveau (8-takts reprisen), mellemniveauet (2 takter) og det detaljerede niveau (takt for takt). Melodiskelettet og de tre formale niveauer i repriserne A og B kan ses i figur 4 og figur 5 (de små noder er toner/rytmer, der enten ikke forekommer i alle repriser, mens  $\times$  er slag med stor melodisk/rytmisk variation).

<sup>40</sup> Otto Trads fortæller om sit liv og musik i "En spillemand i Himmerland" = *Trads 1980*.

Figur 4 (A-repriser)

overordnet:	A							
mellem:	a		b		a		b'	
detaljeret:	a	b	c	b	a	b	c	d

Figur 5 (B-repriser)

overordnet:	B							
mellem:	c		c		a'		b'	
detaljeret:	e	f	e	f	a'	b	c	d

### Bemærkninger:

1. I begge repriser har takt 8 den samme funktion; den afslutter fire taktsfrasen ab (på mellem-niveauet) på stort set samme måde som takt 4 i A (= b). Jeg har dog benævnt den med *d*, da den udføres på mange forskellige måder. På mellemniveau'et har jeg derimod benævnt de to takter 7+8 med *b'*, da disse to takter ofte spilles meget lig takt 3+4 i A.
2. I B har jeg benævnt takt 5 med *a'*, da melodien her tydeligt vender tilbage til udgangsfrasen (*a*) fra A-reprisen, men samtidig har KP her en anden udførelsestype som vist i B-reprise noden: en trinvis nedadgående frase, som optræder lidt hyppigere end den første. Af samme grunde er også takt 5+6 benævnt *a'* på mellemniveau'et.

Formanalysen, der her er beregnet til at vise mulighederne for sammenlignelige takter på det melodiske plan, viser således at melodimaterialet er meget sparsomt, hvilket giver os gode muligheder for at sammenligne forskellige udførelser af samme melodifrase, når denne optræder på forskellige positioner.

Reprisernes start/slutning struktur: Der er generelt ikke optakt til repriserne; og derfor afsluttes disse også generelt med en slutfrase i sidste takt.

### DET FØRSTE RYTMISKE NIVEAU: TEMPO OG GRUNDPULS<sup>41</sup>:

Grundpulsen er  $\text{♩}$ . Det gennemsnitlige tempo er  $\text{♩} = 58$  bpm med en afvigelse mellem repriserne på  $\text{♩} = \text{min. } 52 / \text{max. } 60$ . Starttempoet er 52 bpm; det stiger gradvist frem til 4A, hvorfter tempoet varierer lidt op og ned.

KP spiller generelt med en klar og tydelig grundpuls, som dog mindst to steder (nedgangene i 4 BB takt 5 + 13) bliver noget mere tvetydig.

For at se nærmere på tempo og grundpuls kan vi undersøge længden af hver enkelt takt; og der forekommer en vis variation af takternes længde indenfor samme reprise. Med den gennemsnitlige taktlængde i reprisen udtrykt ved tallet 144, og hver takt udtrykt i forhold til gennemsnittet, har jeg i Bilag 5 opstillet takternes længde indenfor alle repriserne i diagramform. Da tempoet som nævnt ikke er fuldstændig stabilt, og repriselængderne derfor også varierer, er tallet 144 ikke absolut, men afhængig af hele reprisens længde (tempo). Men

<sup>41</sup> Tempoangivelserne er udregnet ud fra nøjagtige tidsintervaller.

da tempoet dog heller ikke varierer væsentligt, giver de et dækkende billede af forholdene indenfor hver reprise. Endelig skal det bemærkes, at i det klingende værk er første takt i reprise 1 A1 er forlænget pga. accelerando, og denne takt er derfor heller ikke medregnet i det følgende skema (figur 6). – Med tallet 144 som gennemsnitsreference varierer den korteste (MIN) og den længste takt (MAX) indenfor de enkelte repriser således:

Figur 6 (KP: Gammel Vals, min. og max. taktlængder)

	MIN	MAX	-	+	I ALT		MIN	MAX	-	+	I ALT
1 A1:	138	157	6	13	19	4 A1:	137	151	7	7	14
1 A2:	138	149	6	5	11	4 A2:	128	155	16	11	27
1 B1:	141	152	3	8	11	4 B1:	141	147	3	3	6
1 B2:	130	153	14	9	23	4 B2:	134	154	10	10	20
2 A1:	134	153	10	9	19	5 A1:	134	164	10	20	30
2 A2:	138	152	6	8	14	5 A2:	126	160	18	16	34
2 B1:	135	154	9	10	19	5 B1:	136	153	8	9	17
2 B2:	138	156	6	12	18	5 B2:	130	155	14	11	25

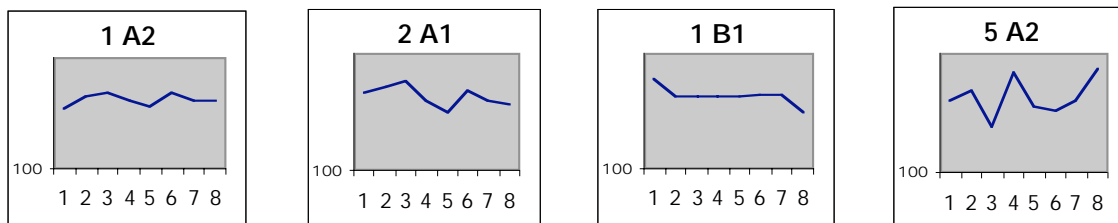
Kolonnen "-" viser hvor mange enheder den korteste takt er kortere end gennemsnittet, og kolonnen "+" hvor mange enheder den længste takt er længere. Sammenlignet med gennemsnitslængden bliver takterne varieret fra  $\pm 3$  (4 B1) op til  $\pm 18$  (5 A2) og  $\pm 20$  (5 A1), eller udtrykt i procent fra ca.  $\pm 2\%$  til  $\pm 12,5\%$ . Jvnf. figur 3 svarer den højeste afvigelse til  $\pm$  lidt mere end en trioliseret ottendedel.

Kolonnen "I ALT" lægger de to værdier sammen, således at vi her får et udtryk for længdeforskellen mellem den korteste og den længste takt. Den højeste værdi vi finder her er 34, som svarer til ca. 23 % - eller næsten en punkteret 8.del.

Ud fra figur 6 og diagrammerne over taktlængder har jeg gjort flg. iagttagelser:

1. Der er en lille tendens til at forlænge første takt i repriserne. Næsten halvdelen af MAX-takterne forekommer i takt 1, hvilket umiddelbart synes naturligt, da den foregående takt ofte har været en afsluttende frase, hvorefter musikken igen bliver sat i gang med f.eks et optaktslignende rul nede fra g-strengen eller et forslag.
2. Som en naturlig følge af ovenstående forekommer MIN-takterne sjældent på første takt (men de forekommer), og de optræder i øvrigt jævnt over det hele.
3. Man kunne forstille sig, at MIN-takter blev efterfulgt af MAX-takter (eller modsat) for straks at udjævne den fremkomne tempoforskydning, men det synes ikke at være tilfældet. MIN- og MAX-takter forekommer kun sjældent i forlængelse af hinanden (på forskellige placeringer). Derimod er der en tendens til at en kort eller lang takt omkranses af en modsvarende takt, således at tempoforskydninger generelt udjævnes organisk.
4. Repriserne 1 A2 og 2 A1 udviser, som de eneste, det samme udviklingsmønster af taktlængderne (figur 7)
5. Reprisen 1 B1 udskiller sig markant, ved at være utrolig rytmisk stabil med forlænget første takt og forkortet sidste takt (figur 7).
6. Reprisen 5 A2 har som den eneste en markant forlænget fjerdetakt (figur 7).

Figur 7



Disse fire kurvediagrammer er en omformning af de fire reprisers tilsvarende søjlediagrammer over taktlængder (Bilag 5). De er her vendt 90°, for at vise **udviklingen af takternes længde**. Kategoriaksen (x) viser således takt 1-8, og værdi-aksen (Y) viser længden af hver takt. Det skal i øvrigt bemærkes, at kurverne er omvendt proportionale med tempoet.

KP varierer altså længden af takterne uden noget aflæseligt fast system – og spiller således med lokale tempoafvigelser på op til 23 %. Hvorvidt dette er lidt eller meget skal stå usagt, men det indikerer, at der må være andre aspekter af musikken, der påvirker pulsforfølelsen – og det er derfor naturligt at gå videre ned til det næste rytmiske niveau:

### DET ANDET RYTMISKE NIVEAU: TAKTSLAG

Det andet rytmiske niveau består af de tre taktslag i 3/4's takten. Disse tre taktslag bliver normalt omtalt som "fjerdedele", men da denne betegnelse refererer til slagets *længde*, som en fastlagt størrelse, mens vi her skal beskæftige os med slagenes varierende indbyrdes længdeforhold og deres deraf følgende skiftende *position*, vil jeg benytte begrebet "taktslag" eller "slag". De tre slag benævnes her første, andet og tredje, men ind imellem vil jeg, af sproglige årsager, også referere til slagenes position (første, anden, tredje) – som altså blot er det samme sagt på en anden måde.

Modellen "Vals" opfattes ifølge almene konventioner som ét grundslag og to efterslag, og KP spiller da også generelt ud fra denne norm. Den folkelige spillemands-vals kan dog også opfattes som en to-delt takt med to asymmetriske slag<sup>42</sup>, og i KP's udførelse af Gammel Vals vil denne to-delte taktinddeling kunne foretages med held visse steder; men da han så udpræget holder sig til den konventionelle opfattelse, vil jeg her også holde mig til en almindelig 3/4's taktinddeling. Hos KP er de tre taktslag for det meste meget tydeligt markeret, men ind imellem – i visse passager hvor han fokuserer mere på fraseringen af en melodisk frase end på grundrytmen – bevæger han sig helt på tværs af disse, med en accentuering der enten undlader et eller flere taktslag, eller accentuerer andre toner end taktslags-tonerne.

Analysen af dette rytmiske niveau vil bevæge sig på to planer samtidigt. På den ene side vil jeg forsøge at vise KP's mangfoldige rytmiske variation. På den anden side vil jeg søge at påvise tendenser og systematik ud fra gennemsnitsværdier – og det er vigtigt, at disse to planer eller indfaldsvinkler kommer til at følges ad.

De tre taktslag er sjældent lige lange, og der fremkommer derved en asymmetrisk taktinddeling. Denne taktinddeling kan aflæses i figur 8, hvor længden af de tre slag i hver takt er angivet som forholdstal ud fra en samlet taktlængde, der er sat til 144. Øverst er en angivelse af taktnummer 1-8 og nedenunder deres respektive slag nr. 1, 2 og 3. Ude til venstre er reprisebetegnelserne anført, og det er herefter muligt at aflæse længdeforholdet mellem slagene i hver takt (tomme rubrikker er lig med slag der ikke spilles, eller slag der ikke er medtaget, fordi de forekommer i takter, der er udeladt pga. f.eks. accelerando eller riterdando). Repriserne er grupperet fortløbende i A-repriser og B-repriser, så det umiddelbart er let at

<sup>42</sup> Blom 1993 s.167.



sammenligne beslægtede takter. Under hver reprisegruppering er angivet gennemsnitslængden af de ovenstående slag, men dem gemmer vi til lidt senere.

Figur 8 (KP: Gammel Vals, slaglængder i takten)

takt nr: slag nr:	1			2			3			4			5			6			7			8		
	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3
1A1				43	55	46	43	54	47	44	48	52	49	43	52	45	48	52	42	58	44			
1A2	48	45	51	45	55	43	45	54	44	43	50	50	53	39	52	45	49	50	43	46	56	46	42	56
2A1	52	45	47	43	57	44	44	50	50	38	51	55	45	46	52	41	50	53	40	53	51	50	40	54
2A2	58	43	43	45	52	48	44	53	47	39	56	49	48	45	51	44	56	44	48	44	52	43	49	52
4A1	51	45	48	43	51	50	43	50	51	44	45	54	49	47	48	45	48	51	48	44	52	42	47	55
4A2	48	46	50	40	55	49	37	50	57	41	52	51	53	39	52	41	53	50	49	38	56	49	51	44
5A1	53	41	49	49	44	50	45	46	53	45	50	49	47	48	49	41	52	51	44	42	58	45	41	58
5A2	51	44	50	49	42	54	51	55	38	57	42	45	49	42	54	46	50	48	49	45	50	41	39	64
gennemsnit	52	44	48	45	51	48	44	52	49	44	49	51	49	44	51	43	51	50	45	46	52	45	44	55
1B1	46	40	59	40	41	63	44	39	62	45	39	61	50	42	51	42	51	51	40	51	53	50	44	50
1B2	50	37	56	52	40	52	44	44	56	43	41	60	46	43	56	41	49	54	39	51	54	42	52	49
2B1	55	36	53	48	37	59	45	37	62	42	43	58	51	28	65	42	45	57	41	40	63	49	45	50
2B2	47	38	59	48	43	53	48	38	59	45	43	56	48	49	47	41	48	55	43	41	60	43	38	63
4B1	51	48	45	52	46	46	44	47	53	45	41	58	47	45	52	44	47	54	44	44	56	43	48	53
4B2	50	36	58	44	43	58	48	39	57	43	47	54	46	36	63	44	48	52	57	41	46	54	42	49
5B1	55	32	57	44	42	58	42	38	64	43	37	63	49	35	60	41	48	55	42	40	62	43	46	56
5B2	39	38	66	37	47	60	45	36	63	37	42	65	48	52	44	44	44	56						
gennemsnit	49	38	57	46	42	56	45	40	59	43	42	59	48	41	55	42	47	54	44	44	56	46	45	53

Min første undersøgelse går ud på at se om slagene grupperer sig i et bestemt system eller om der nærmere er mangfoldighed i mulighederne. Til formålet vil jeg opdele slagene i lang (L) , Kort (K) , mellem (M) og ens (E). Mht. benævnelserne L, K eller M gælder her flg. forhold:

1. der skal være en forskel i længden på mindst 5
2. hvis afstanden mellem L og M er mindst 10 benyttes benævnelsen K på de to korteste slag.

Benævnelsen E benyttes kun hvis der ikke er en forskel på mindst 5 mellem to af de tre slag, og i så fald benævnes alle slag E.

Lad os f.eks. undersøge reprisen 2 A1:

takt nr.	1			2			3			4			5			6			7			8		
	L	K	K	K	L	K	K	L	L	K	L	L	K	K	L	K	L	L	K	L	L	L	K	L
	52	45	47	43	57	44	44	50	50	38	51	55	45	46	52	41	50	53	40	53	51	50	40	54

Som det ses er der ikke umiddelbart noget eentydigt system. Der optræder 5 forskellige grupperinger, alle uden M og E. Grupperingen K:L:L optræder dog i alt 4 gange i takt 3, 4, 6 og 7 - og L:L:K optræder slet ikke. Der er altså både mangfoldighed, en tendens til at 1.slaget er kort og en antydning af at der evt. ikke vil forekomme to lange slag i starten af takten.

Vi foretager samme prøve på reprisen 2 B1:

takt nr.	1			2			3			4			5			6			7			8		
	M	K	L	M	K	L	M	K	L	K	K	L	E	E	E	K	M	L	K	K	L	K	K	L
	47	38	59	48	43	53	48	38	59	45	43	56	48	49	47	41	48	55	43	41	60	43	38	63

Her tegner sig et ganske andet billede. For det første er både M og E repræsenteret. For det andet optræder alle de lange slag på sidste slag i takten. Faktisk er alle de sidste slag i takterne lange, bortset fra takt 5 hvor alle slag er stort set lige lange.

Vi har nu, på det horisontale plan, set at varigheden af de tre taktslag kan variere i en A-reprise, således at de lange og de korte slag kan befinde sig på alle positioner, og at der kan være en mere tydelig systematik i en B-reprise. Lad os derfor, på det vertikale plan, prøve at sammenligne samtlige takter i hver reprise med de tilsvarende takter i de andre repriser, for at undersøge om det samme billede også er gældende for helheden.

I figur 9 har jeg fokuseret på de lange slag. De længste slag i hver takt er fremhævet, med det forbehold, at hvis de tre slag er næsten lige lange, har jeg undladt at markere nogle af dem – og hvis der tydeligt er to lange og et kort slag i takten er begge de lange slag blevet markeret. Formålet er at se om der kan aflæses en tendens eller en systematik:

Figur 9 (KP: Gammel Vals, Lange slag)

	1			2			3			4			5			6			7			8		
1A1																								
1A2	48	45	51	43	55	46	43	54	47	44	48	52	49	43	52	45	48	52	42	58	44			
2A1	52	45	47	43	57	44	44	50	50	38	51	55	45	46	52	41	50	53	40	53	51	50	40	54
2A2	58	43	43	45	52	48	44	53	47	39	56	49	48	45	51	44	56	44	48	44	52	43	49	52
4A1	51	45	48	43	51	50	43	50	51	44	45	54	49	47	48	45	48	51	48	44	52	42	47	55
4A2	48	46	50	40	55	49	37	50	57	41	52	51	53	39	52	41	53	50	49	38	56	49	51	44
5A1	53	41	49	49	44	50	45	46	53	45	50	49	47	48	49	41	52	51	44	42	58	45	41	58
5A2	51	44	50	49	42	54	51	55	38	57	42	45	49	42	54	46	50	48	49	45	50	41	39	64
1B1	46	40	59	40	41	63	44	39	62	45	39	61	50	42	51	42	51	51	40	51	53	50	44	50
1B2	50	37	56	52	40	52	44	44	56	43	41	60	46	43	56	41	49	54	39	51	54	42	52	49
2B1	55	36	53	48	37	59	45	37	62	42	43	58	51	28	65	42	45	57	41	40	63	49	45	50
2B2	47	38	59	48	43	53	48	38	59	45	43	56	48	49	47	41	48	55	43	41	60	43	38	63
4B1	51	48	45	52	46	46	44	47	53	45	41	58	47	45	52	44	47	54	44	44	56	43	48	53
4B2	50	36	58	44	43	58	48	39	57	43	47	54	46	36	63	44	48	52	57	41	46	54	42	49
5B1	55	32	57	44	42	58	42	38	64	43	37	63	49	35	60	41	48	55	42	40	62	43	46	56
5B2	39	38	66	37	47	60	45	36	63	37	42	65	48	52	44	44	44	56						

I A-repriserne er billedet varieret: Der forekommer mange lange slag på sidste slag i takten. I takt 1 er de lange slag udelukkende placeret på første og sidste slag, og i takt 2, 3 og 6 er der mange lange slag på det midterste slag i takten.

B-repriserne udviser et tydeligere billede: De lange slag er hovedsageligt placeret sidst i takten, men der forekommer enkeltstående slag på både 1 og 2. Samtidig er der en tydelig tendens til at gruppere slagene K:K:L.


Samlet set er det første slag i første takt ofte væsentlig længere end det efterfølgende – og den første takt har ofte to lange slag. Sidstnævnte forhold *kan* hænge sammen med den tidligere nævnte konstatering af at en reprise ofte begynder med en lang takt.

Og så er det tid til at se på gennemsnitsværdierne for hver enkelt takt i A- og B-repriserne.

I figur 10 ses gennemsnitsværdierne for A-repriserne, grupperingen af K,L,M og E-slag<sup>43</sup> samt den grovkornede forenkling af melodimaterialet:

Figur 10 (KP: Gammel Vals, gennemsnitsværdier for A-repriser)

takt nr.	1			2			3			4			5			6			7			8		
	L	K	M	K	L	M	K	L	M	K	M	L	M	K	L	K	L	L	K	K	L	K	K	L
gennemsnit	52	44	48	45	51	48	44	52	49	44	49	51	49	44	51	43	51	50	45	46	5	45	4	55
nit																					2			4



Det første, som må bemærkes, er variationen af slagenes positioner, f.eks. de lange slag, som i takt 1 ligger på første position, i takt 2 og 3 på anden position og takt 5-8 på tredje position, samt takterne 6-8, hvor der er en tydelig gruppering med udelukkende korte og lange slag. Hvis vi derefter tillader os at opfatte M-slagene som lange slag der er lidt kortere (de ligger talmæssigt generelt nærmere L end K) – og derfor kalder dem Lange, kan der aflæses en mere tydelig gruppering med

L:K:L – K:L:L – K:L:L – K:L:L – L:K:L – K:L:L – K:K:L – K:K:L, hvor der er altid optræder et "længere" slag i slutningen af takten. Der kommer således til at optræde 3 grupperinger:

1. et kort slag omkranset af to lange (L:K:L takt 1 + 5)
2. et kort slag efterfulgt af to lange (K:L:L takt 2 + 3 + 4 + 6)
3. to korte slag efterfulgt af et langt (K:K:L takt 7 + 8)

Nu skal det dog ikke kun handle om rytmer og slaglængder. Slaglængdernes talværdier er jo hentet fra klingende musik, hvor hver takt består af en melodisk frase, og det vil være naturligt at undersøge om samme melodiske frase udføres ens mht. slaglængder. Med hensyn til det melodiske indhold af takterne er specielt takt 1 + 2 identiske med takt 5 + 6, og bør som sådan kunne sammenlignes; hvorimod takt 7 + 8 i den klingende form ofte bliver varieret væsentligt, således at disse to takter ikke vil kunne sammenlignes med takt 3 + 4.

Når vi sammenligner takt 1+2 med takt 5+6:

takt 1 + 2	52	44	48	45	51	48	=	L	K	M	K	L	M
takt 5 + 6	49	44	51	43	51	50	=	M	K	L	K	L	L

- er der fuldstændig overensstemmelse på midterpositionerne (44/44 og 51/51) og en slående lighed på de andre positioner. Hvis vi igen opfatter M-slagene som Lange kan vi sige om KP's udførelse af A-repriserne: *i takter der er sammenlignelige mht. det melodiske indhold, men som forekommer på forskellige positioner i reprisen, er der en tendens til at gruppere de korte og de lange slag ens.* Dette kan umiddelbart synes indlysende, men vi skal huske på, at vi her beskæftiger os med musik, der i sit væsen er gehørsmusik, og som derfor må forventes at udvise stor variation. Andre takter, der kan sammenlignes mht. til deres melodiske indhold,

<sup>43</sup> Da gennemsnitsværdier i sagens natur vil komprimere data værdierne, og derfor ikke kan forventes at udvise de samme udsving som tallene fra en enkelt reprise, opstiller jeg ændrede kriterier for udvælgelsen af henholdsvis slagene Kort, Lang, Mellem og Ens. Her gælder for K, L og M:

- der skal være en forskel i længden på mindst 2.

- hvis afstanden mellem L og M er mindst 5 benyttes benævnelser K på de to korteste slag.

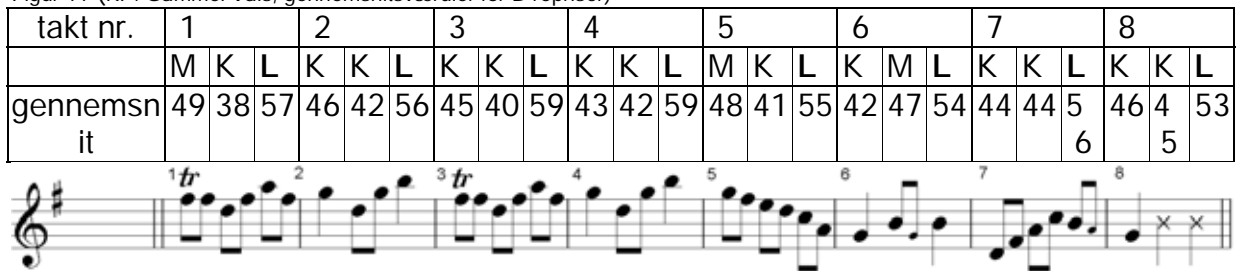
Benævnelser E benyttes kun hvis der ikke er en forskel på mindst 2 mellem de korteste og det længste slag.

som f.eks. de otte gennemspilninger af takt 7, modsvarer f.eks. ovennævnte tendens: her grupperes slagene på mindst fire forskellige måder. Når vi derfor finder forhold, der kan give et fingerpeg om faste strukturer, er det vigtigt at pointere disse.

Vi kan også udregne gennemsnitslængden af samtlige slag på henholdsvis første, anden og tredje position. Det giver flg. resultat: 1 = 46 2 = 48 3 = 50 - men som jeg allerede har påvist, er slaglængdernes indbyrdes forhold så varierende, at gennemsnitsværdier ikke giver et reelt billede af de faktiske forhold.

Som jeg tidligere har vist – og som det umiddelbart kan aflæses i figur 11 – spiller KP de tre slag i hver takt i B-repriserne i et mere stabilt indbyrdes forhold.

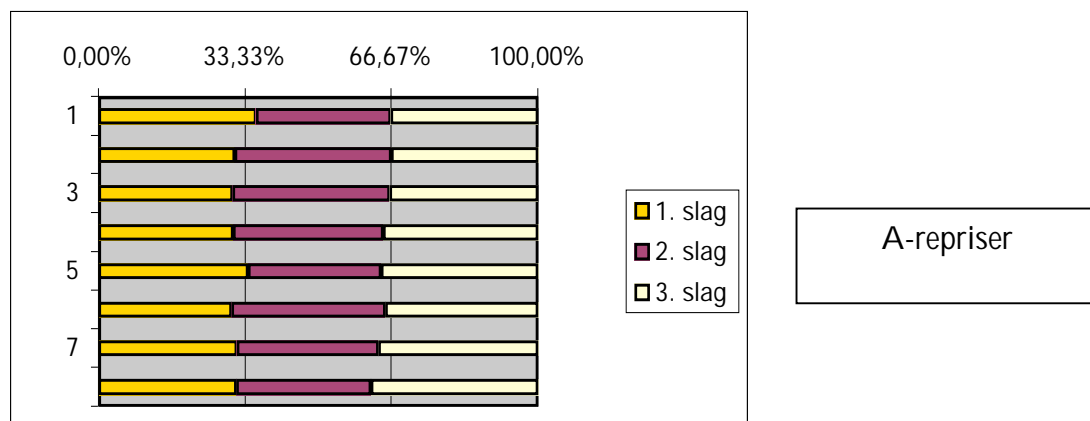
Figur 11 (KP: Gammel Vals, gennemsnitsværdier for B-repriser)



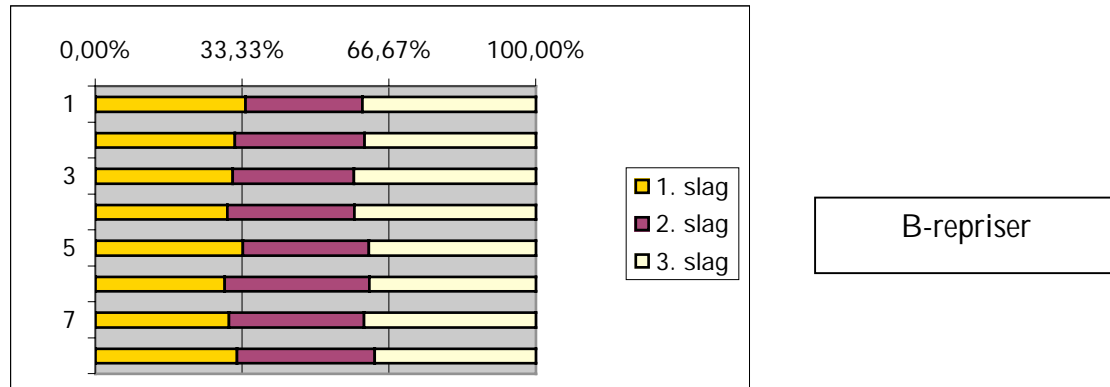
De lange slag er konsekvent beliggende i slutningen af takten og i over halvdelen af takterne (2, 3, 4, 7, 8) findes der tydeligt kun to forskellige slaglængder: Korte og Lange. Af disse udskiller tredje-takterne sig fra de andre ved at have den største afvigelse mellem det længste og det korteste slag, så hvis vi ser bort fra denne takt, har halvdelen af samtlige takter to typer slag, der som nævnt er grupperet fuldstændig ens i K:K:L (hvor K = 42-46 og L = 53-56). Det er dog vigtigt at bemærke at disse gennemsnitsværdier dækker over forholdsvis store varianter i enkelte takter. I det tidligere viste skema (figur 9: Lange taktslag) kan vi f.eks. se at slagene i 1 B1 takt 8 grupperes L:L:K (50:44:50) og i 4 B2 takt 8 grupperes de L:K:M (54:42:49), så de viste gennemsnitsværdier i f.eks. takt 8, viser her kun nogle tendenser, og er ikke dækkende for KP's klingende musik. Gennemsnitsværdierne for takterne 3 og 4 er derimod mere dækkende for alle repriserne, idet vi med et flygtigt blik på figur 9 kan konstatere at grupperingen her er K:K:L uden undtagelser.

Forholdet mellem de tre slag bliver altså varieret fra takt til takt, både lokalt og som gennemsnitsværdier, men hvis vi søger en form for systematik i den asymmetriske taktinddeling *kan* en grafisk opstilling af gennemsnitsforholdene mellem taktslagene i A- og B-repriserne give et fingerpeg:

Figur 12



Figur 13



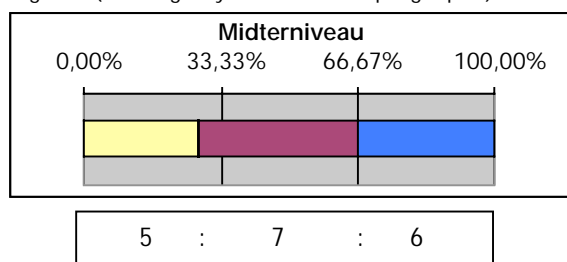
Når vi sammenligner de otte takter i A-repriserne med de tilsvarende takter i B-repriserne, er der nogle påfaldene træk, der kunne tyde på en vis systematik og en generel rytmisk opfattelse hos KP: Den gennemsnitlige længde af førsteslagene er stort set ens i begge repriser. Bortset fra første-takterne, varierer længderne af førsteslagene ikke med mere end 1, hvorimod anden- og tredieslagenes længde er meget forskellige. Vi kan derfor sige at *forholdet mellem, på den ene side, førsteslagene og, på den anden side, anden- og tredieslagene tilsammen er det samme i både A- og B-repriser. Derimod er forholdet mellem anden- og tredieslagene grundlæggende forskelligt, idet andenslagene i B-repriserne generelt forkortes, således at tredieslagene forlænges tilsvarende.*

Efter at have undersøgt gennemsnitsforholdene vil jeg prøve at illustrere *variationsområder*, og vise hvorledes vi her kan konstatere så store forskelle i længden af taktslagene, at de, sammenlignet med norske forhold, må anses for at være interessante.

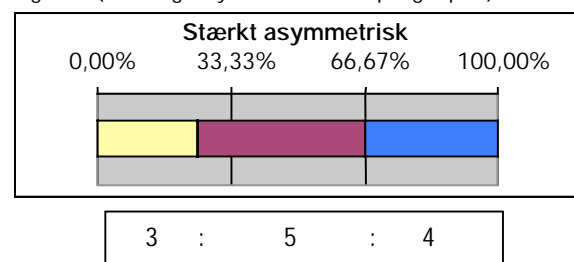
Jan-Petter Blom beskriver i *Fanitullen*<sup>44</sup> en vejledende normsættelse af asymmetri i taktinddelingen af norske springar/pols i tredelt takt. Disse melodier bliver varieret fra symmetrisk (3:3:3) til stærkt asymmetrisk taktinddeling (3:5:4) – med et midterniveau på ca. 5:7:6. Han gør opmærksom på at variationen i graden af asymmetri følger et bestemt system, hvor 1. og 2. taktslags længder varierer omvendt proportionalt, og at 3. taktslag forbliver stabilt omkring 1/3 af taktens længde, samt at et langsomt tempo tenderer til at gøre takten mere asymmetrisk end et højt tempo. Når man, som Jan-Petter Blom, via mange målinger har fundet en vis systematik, er det forholdvis let at illustrere gennemsnitsværdier og variationsområder. Men da denne analyse, mig bekendt, er den første lignende undersøgelse af dansk spillemandsmusik, er jeg nødt til at være varsom med generaliseringerne.

En stor grad af asymmetrisk taktinddeling finder vi i KP's Gammel vals f.eks. i 1-A2 takt 5 (53:39:52) og 5-B1 takt 3 (42:38:64), der omsat til Blom's forholdstal for stærk asymmetri bliver til ca. 4,4:3,3:4,3 og 3,5:3,2:5,3. I figur 16 og 17 ses disse to takter nedenunder de af Blom beskrevne "midterniveau" (figur 14) og "stærk asymmetri" (figur 15).

Figur 14 (Taktslag: asymmetri i norsk springar/pols)

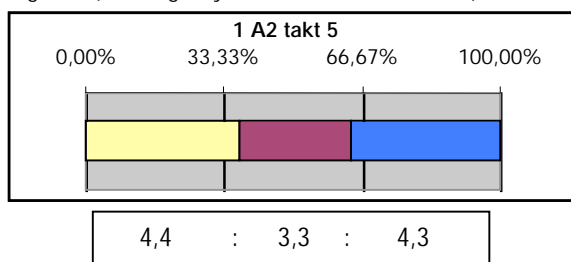


Figur 15 (Taktslag: asymmetri i norsk springar/pols)

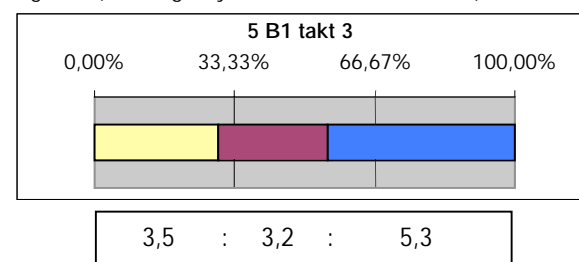


<sup>44</sup> Blom 1993 s.177-179.

Figur 16 (Taktslag: asymmetri i KP: Gammel Vals)

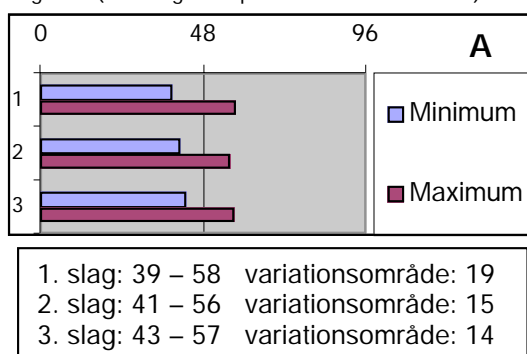


Figur 17 (Taktslag: asymmetri i KP: Gammel Vals)

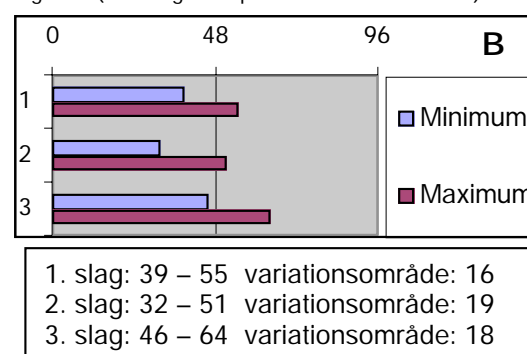


Begge eksempler fra KP (og specielt 5-B1 takt 3) ser ud til at udvise en lige så en ligeså stærk asymmetri som de norske springar/pols melodier, men selve grupperingen af lange og korte slag er helt forskellig fra springar/pols. Takten 5-B1 t.3 er naturligvis ikke normen hos KP, men den er heller ikke usædvanlig, for ud af de i alt 128 takter er der 12-15 takter der har stort set samme asymmetriske forhold. Vi er dog i yderkanten af variationsområdet, der for henholdsvis A- og B-repriserne er afbildet i figur 18 + 19, hvor de reelle minimum- og maximumlængder for de tre taktslag er fundet ved at frasortere længdeværdier, hvor tilsvarende eller højere/lavere ikke er repræsenteret mindst 3 gange.

Figur 18 (Taktslag i A-repriser: variationsområder)



Figur 19 (Taktslag i B-repriser: variationsområder)



Tallet 48 er lig med 1/3 af takten (eller en fjerdedel), og de tidligere nævnte gennemsnitstal for A-repriserne (46:48:50 = ca.1:1:1) giver nu lidt mere mening, når vi samtidig kan se i hvor høj grad de bliver varieret. De tilsvarende talt for B-repriserne er 45:42:56 = ca. 4:4:5. Bemærk at forskellene mellem minimum- og maximumværdierne stort set er ens, selvom forskellene mellem slaglængderne varieres – med 1. slagene i A-repriserne som en undtagelse, idet størrelsen af variationsområdet her skiller sig ud fra de to andre slag i reprisen.

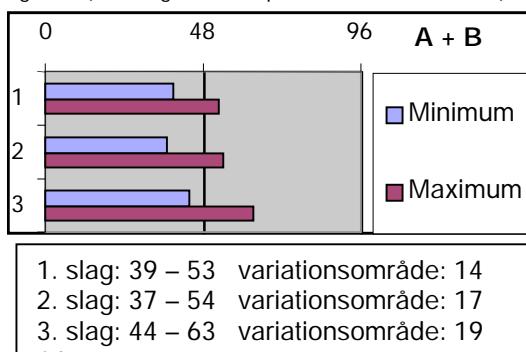
Jeg bemærker endnu engang de markante forskelle mellem A- og B-repriserne, og mener derfor nu at det er rimeligt at postulere følgende:

1. Hvis måden hvorpå takterne inddeles i taktslag af varierende længde er et udtryk for én stil spiller KP her ikke én entydig stil, da undersøgelsen af taktindelingen viser to væsensforskellige udførelsesmåder i A- og B-repriser.
2. Hvis KP's spillestil her er lig med én spillestil, er måden hvorpå takterne inddeles i taktslag af varierende længde, enten ikke afgørende for denne stil – eller: et karaktertræk ved stilen er netop, at der på dette område er påviselige væsensforskelle.

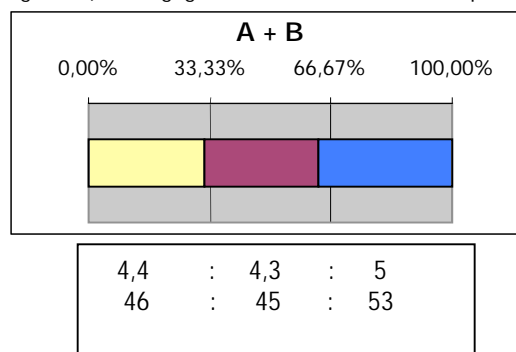
Vi må naturligvis opfatte udførelsen af begge repriser som én spillestil. Alt andet vil være i modstrid med virkeligheden. Det interessante i denne sammenhæng er, at den tilsvarende dansecoreografi ikke ændres. Coreografien er per tradition den samme i A- og B-repriser.

Som afslutning på denne redegørelse for det andet rytmiske niveau vil jeg opstille variationsområder (figur 20) og gennemsnitsværdier (figur 21) for hele værket, hvor de reelle minimum- og maximumlængder for de tre taktslag her (pga. den ekstra mængde data) er fundet ved at frasortere længdeværdier, hvor tilsvarende eller højere/lavere ikke er repræsenteret mindst 5 gange.

Figur 20 (Taktslag i A + B-repriser: variationsområder)



Figur 21 (Taktslag: gennemsnitsværdier i A + B-repriser)



Når hele værket således ses som en helhed, bliver de relativt store forskelle mellem slagene i B-repriserne udlignet af de mere ensartede værdier fra A-repriserne, hvorimod de samlede variationsområder stadig kan aflæses. Gennemsnitsværdierne er nu udlignet til to forkortede slag (på 46 og 45) og et forlænget slag (53). I denne forenkling er der dog stadig en forskel på 8 (= lidt mere end nodeværdien 32.del) mellem det korteste og det længste slag. Dette er en grov forenkling af "virkeligheden" hvor en optælling af samtlige takter viser, at 60 takter ud af 124 mulige mindst har værdien 12 (= en 16.del) i forskel mellem det korteste og det længste slag. I sammenlignende analyser vil begge metoder kunne bruges, men brugbarheden vil naturligvis afhænge af formålet med en sådan analyse.

## DET TREDJE RYTMISKE NIVEAU: UNDERDELINGER AF TAKTSLAG

### Indledning

Den danske spillemandsmusik har hidtil ikke været genstand for en undersøgelse af de rytmiske forhold på det første og det andet rytmiske niveau, og bortset fra diverse pointeringer af, at musik og dans hænger sammen, er jeg kun stødt på udtalelser, der evt. kan forbindes med disse forhold hos Anette H.L.Sørensen (Speciale) 1989:

De spiller ikke alle slag i hver takt lige lange (s.57) - (om Evald og Hardy Thomsen)

... de fremhæver styrkemæssigt og længdemæssigt visse toner fremfor andre. (...) og med hensyn til længden af de forskellige noder, så spilles ens nodeværdier ikke altid lige lange. Hurtige nodeværdier kan f.eks. spilles endnu hurtigere, end de er noteret, hvorefter der dvæles lidt ved de længere nodeværdier. (s.78) (Om Jydsk På Næsen)

Disse udtalelser er dog (til brug i denne sammenhæng) temmelig uklare, og kan omhandle alle niveauer. Mht. underdelingerne af taktslagene forholder det sig lidt anderledes. Der er lavet enkelte detaljerede aflytninger og transskriptioner, som viser en lidt større bevågenhed på dette område, og desuden har forskellige personer gjort iagttagelser, som jeg her kan efterprøve.

Jeg har fundet følgende udtalelser om emnet (mine understregninger):

Henning Refsgaard 1962 (speciale) (*om Evald Thomsen's spil – ud fra i alt 13 hele melodier m. samtlige gennemspilninger. AP = Anders Peter Andersen / Eth = Evald Thomsen*):

Når to 1/8-dele står ved siden af hinanden, spilles de kun undtagelsesvist som 1/8-dele. Som regel bliver den ene længere end den anden. I langt de fleste tilfælde bliver den sidste den længste. Hans Verner, AP og Kr. Trads har dog den modsatte tilbøjelighed, men i alle ETH-aflæsninger findes der kun 11 eksempler på dette. Nogen forklaring på dette forhold kan jeg ikke give, men jeg tror, at det hænger sammen med selve strygerteknikken: En betoning medfører let forøget buehastighed og dermed større bueforbrug, som må opvejes ved at forlænge det efterfølgende lette og dermed langsommere strøg. Yderligere er der en udtalt tendens til at gøre ubetonede toner færdige i en fart, så man har god tid til at forberede det næste betonede slag. For blæsere er den modsatte tendens naturlig: En betoning fordrer forøget luftforbrug og kan derfor let medføre forlængelse af noden. Hvis disse tekniske forhold er den egentlige årsag, må man forvente at finde tilsvarende rytmiske forskydninger i andre landes folkemusik – alt efter om strygeinstrumenter eller blæsere er dominerende. (...) Kristian Trads og AP har det meste af deres tid spillet kornet – måske forklarer det, at de traditionelt spiller 1/8-dele på blæsermaner. (s.59-60)

Henning Urup 1976:






Vedrørende det rytmiske kan der bemærkes en tendens til at lade dansens karakter – dvs. de dansemæssige aspekter og betoning – give sig udtryk i musikkens udførelse f.eks. ved skærpede punkteringer og i øvrigt anvendelse af en let punktering i f.eks. ottendedels-passager. (s.37-38)

Anette H.L.Sørensen (Speciale) 1989:

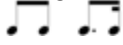




Spillemandene ændrer rytmen så den bliver 'spændstig' og pulserende, f.eks. ved at spille  i stedet for  (s.58) (*om Evald og Hardy Thomsen*)

Der har altså været en vis bevågenhed omkring udførelsen af nodeværdien 8.dele.

De ovennævnte citater giver anledning til følgende problematisering: Ved en aflytning eller transskription af et værk, der er funderet i en gehørstradition (modsat nodedoteret musik), er den klingende musik *primærkilde* og transskriptionen er følgelig en *sekundærkilde*. Vi skal derfor være påpasselige med at belyse hvorledes primærkilden (musikken) forholder sig til sekundærkilden (noden eller nodebegrebet) – da primærkilden derved er i fare for (utilsigtet) at blive afgrænset af sekundærkildens klare begrænsninger. Refsgaards sproglige vending "når to 1/8-dele står ved siden af hinanden", handler om nodebilledet og burde i denne sammenhæng ikke anvendes om musikken – og også i Sørensens forklaring af "ens nodeværdier" der ikke altid spilles lige lange, får vendt om på virkeligheden. Nu er problemet selvfølgelig, at vi har sproglige begrænsninger, når vi skal forklare musik med ord – og disse begrænsninger er proportionale med vore manglende erkendelser på området. Der er almindeligt, som i ovenstående tilfælde, at benytte det konventionelle nodesprog til at skabe forklarende *metaforer*, og forfatterne har her forsøgt at forklare underdelingen af taktslagene på 8.delsområdet, sammenholdt med det der må have været en generel opfattelse: at disse underdelinger er lige.

Denne generelle opfattelse *kan* være opstået på basis af en generel praksis hvor man noterer om ikke alle, så i hvertfald de fleste to-delte underdelinger af taktslaget som . Jeg har derfor undersøgt Spillemandskredsens nodeværk "358 danske Folkedansmelodier" (358) og "6 x 6 almindelige" (6 x 6) fra Folkemusikhuset i Hogager. Begge udgivelser har haft stor betydning for de delvist adskilte miljøer omkring Spillemandskredsen og Folkemusikhusringen – og i disse to værker forekommer der i samtlige melodyper kun to notationsformer af to-delte underdelinger:  og . Heraf forekommer i valsestykkerne udelukkende , hvorimod  bliver benyttet som fast underdelingsrytme i alle 6 skottisher



i "6 x 6" - og i f.eks. Den russiske (nr.93) og første reprise af Skubkontra (nr. 268) i "358". En blanding af de to rytmer sker i polka-typer, marcher og menuetter og turdanse, hovedsageligt som følge af en fast rytmestruktur som f.eks. i polka-typernes gennemgående rytme:  (...). Rytmefiguren  kan generelt, når den optræder som fast underdelingsrytme, udføres både som noteret og med en tilnærmelsesvis 8.dels triolisering af 16.delen (afhængig af notationspraksis og -tradition), og mht. trioliseringen er det interessante i denne sammenhæng, at visse menuetter i "358" noteres med anvendelse af både ,  og . Så der er åbenbart, eller har været, en opfattelse af, at visse melodier kræver en mere nuanceret notation end andre.

Jeg vil derfor undersøge hvorledes KP behandler underdelingerne af taktslagene:

1. om underdelingerne spilles lige lange, eller om han evt. har en tendens til at spille den første eller sidste underdelingsrytme længere end den anden (musikkens rytmiske "sving" eller "feeling")
2. om der kan konstateres såkaldte "skærpede punkteringer", dvs. hvor én af rytmerne bliver udført som mindre end en 16.del.
3. om der kan konstateres ændringer mellem repriserne i behandlingen af underdelingerne, og om der evt. sker en udvikling fra start til slut.

Refsgaard forsøger i citatet ovenfor at forklare, hvorfor den ene af de to 8.dele bliver længere end den anden hos Evald Thomsen og de andre spillemænd. Jeg vil vende tilbage med min vurdering af fænomenet i slutningen af afsnittet.

Underdelingerne af taktslagene, foregår (som belyst under forklaringen af de fire rytmiske niveauer), som en underdeling af hvert enkelt taktslag, uanset disses varierende længde. Underdelingerne skal derfor forklares udfra positionen indenfor taktslaget, selvom dette ikke giver et billede af de eksakte positioner af de rytmiske impulser indenfor takten. Jeg vil senere belyse denne problematik.

For at udregne disse positioner indenfor taktslaget har jeg endnu en gang benyttet mig af tallet 144, som et udtryk for hele taktens længde, hvorved hvert af de tre taktslag, som teoretiske nodenoterede 4.dele, får en længde på 48 (144 : 3). Da jeg her, som grundregel - og fordi det passer med grundstrukturen i værket - vil beskæftige mig med én underdeling af taktslagene (hvorved der fremkommer to rytmiske værdier), har jeg i skemaet på side X udarbejdet en oversigt over underdelingernes mulige positioner - med 32.delen som den mindste enhed (figur 22).

For desuden at skabe en reference til det konventionelle rytmenotation, har jeg foretaget en klassificering af underdelingerne i 8.dele (8), trioler (T), 16.dele (16), 32.dele (32) og mellemområder. Mellemområderne benævnes både generelt som "mellemområder" og ved betegnelser, der præciserer området position (16/32, 16/T og 8/T).

Figur 22 (Skema: klassificering af underdelingernes mulige positioner)

TAL-VÆRDI	+ TAL VÆRDI	=	KLASSIFICERING	SYMBOL	NODE
6	42	=	32.del (100%)	32	
7	41	=	32.del	32	
8	40	=	32.del	32	
9	39	=	MELLEEM 16/32	16/32	
10	38	=	16.del	16	
11	37	=	16.del	16	
12	36	=	16.del (100%)	16	
13	35	=	16.del	16	
14	34	=	MELLEEM 16/T	16/T	—
15	33	=	TRIOL	T	
16	32	=	TRIOL (100%)	T	
17	31	=	TRIOL	T	
18	30	=	TRIOL	T	
19	29	=	TRIOL → MELLEEM	Tm	
20	28	=	MELLEEM 8/T	8/T	
21	27	=	8.del → MELLEEM	8m	
22	26	=	8.del	8	
23	25	=	8.del	8	
24	24	=	8.del (100%)	8	








I figur 22, kolonnen til venstre, ses talværdierne for den ene af de to rytmiske værdier, som fremkommer ved en enkelt rytmisk impuls indenfor et taktslag. De indrammede tal er de præcise værdier for de noterede rytmer. I næste kolonne ses den anden mulige talværdi. Disse to værdier vil i sagens natur altid tilsammen være 48, og når den ene er fundet giver den anden sig selv. Jeg benytter kun den første kolonne til at vise inddelingen af taktslaget, for når jeg kender den mindste rytmisk forekomst, og samtidig kender dens position (før/efter midten af takten), kan jeg præcis sige hvordan taktslaget indeles. Dernæst har jeg opstillet en kolonne, hvor de enkelte talværdier har fået en sproglig benævnelse ud fra om den fremkomne rytme repræsenterer en *lige underdeling* (1:1), en *trioliseret underdeling* (1:2), en *16.delsunderdeling* (1:4) eller en *32.dels underdeling* (1:8).




De fire tal 6, 12, 16 og 24 står som nævnt for de præcise nodeværdier. Midt imellem disse befinder sig de talværdier, som i teorien hverken kan kaldes det ene eller det andet (eller både kan kaldes det ene og det andet), da de som nævnt ligger *midt i mellem*, og som derfor også har fået betegnelsen MELLEEM, med en præciseret udbygning af de værdier der grænser op til MELLEEM i området mellem LIGE og TRIOL, da dette område i teorien er større end de andre mellemområder, og det derfor er ønskeligt i oversigtsform at kunne aflæse dette område mere detaljeret end de andre mellemområder. I næste kolonne findes symbolerne for klassificerings-betegnelserne, og yderst til højre har jeg udvalgt, hvorledes de rytmiske talværdier her vil blive noteret i nodeform.




I analyserne vil jeg bevæge mig på tre planer. På det ene plan vil jeg benytte mig af de præcise talværdier for rytmernes længde, på det andet plan vil jeg benytte de mere grovkornede klassificerings-betegnelser – og på det tredje plan vil jeg benytte noder.

Da mit ærinde i første omgang er at belyse hvorledes taktslagene underdeles, og ikke at foretage en præcis transskription, noterer jeg ikke rytmiske impulser, *der befinder sig på trioliserede positioner*, som trioler, bortset fra når der forekommer en tredeling med en tydelig trioliseret frasering. Alle to-delte underdelinger bliver således noteret med 8.dele og 16.dele.

Vurderingen af hvornår der skal noteres én rytme fremfor en anden kan naturligvis diskuteres; men jeg har udfra mit arbejde med aflytningen vurderet følgende, forklaret ved værdien yderst til venstre, fra 8.del (24) til 32.del (6), dvs. nedefra i skemaet (figur 22):

1. Der er en grænse for hvor stor forskel der kan være på to rytmeværdier, før vi opfatter dem som værende af forskellig længde. Derfor har jeg generelt vurderet at grænsen fra - notation til - eller -notation skulle ligge mellem værdierne 21 og 20; men mellemværdien 20 er overordentlig tvetydig. Indenfor lige 8.dele kan der også optræde tre- og fire-underdeling med tydelig accent på de to 8.dels positioner (omkring 24), og de er noteret som  og .
2. Rytmiske impulser med længden 14 (= 16/T), der ligger midt imellem trioliseret position og 16.dels position, er heller ikke eentydige, og jeg har ikke følt det naturligt at være konsekvent. De største problemer opstår ved tredelt underdeling, hvor vurderingen går på om rytmen skal noteres som  eller  eller som noget helt andet; det er umuligt at være konsekvent når vi befinder os i disse grænseområder. I øvrigt er mellemområderne 8/T og 16/T interessante både i musikteoretisk forstand og i praksis, hvor taktslagene som bekendt ofte har forskellige længder. Jeg belyser denne problematik nedfor under ad. 2.
3. Mellemværdien 16/32 noteres konsekvent med 32.del, da vi her har at gøre med et så hurtigt tempo, at blot en mindre forkortelse af den præcise 16.del vil opleves som en "skærpet punktering".

ad 2.) Ang. problematikken vedrørende nodenotation der ikke tager hensyn til mellemområderne og den asymmetriske taktinddeling. Et eksempel: I takten 2-A1-takt1 af KP's udførelse af Gammel Vals har jeg registreret flg. positioner: 1.taktslag: 32+16 (T), 2.taktslag: 34+14 (16/T), 3.taktslag: 37+11 (16). Underdelingen af det første taktslag giver sig selv; det bliver ifølge systemet noteret som T . Det tredje taktslag viser sig at bestå af i alt 4 rytmeimpulser, hvoraf jeg kun har registreret den første og den sidste. Da de fire impulser er stort set lige lange, har jeg dog heller ikke her problemer med at notere rytmen som bliver: 16 . Det midterste taktslag viser sig derimod at bestå af i alt 3 impulser (hvor jeg ikke har registreret den midterste). De lyder til at være næsten lige lange, og det skulle umiddelbart være enkelt at notere disse som , så hele takten kommer til at se således ud:

  . Problemet er dog, at i sammenhængen lyder den midterste rytmiske figur ikke som triolisering, men som en fortløbende frase af stort set lige lange rytmeværdier, der starter med den noterede 16.del fra 1.taktslag og fortsætter til taktens slutning. Utallige nærlytninger på ekstra langsom hastighed har ikke ændret denne oplevelse; men så har det været muligt at undersøge de enkelte rytmeimpulsers *absolutte positioner* (dvs. uden at ville inddele dem i taktslag på 48 enheder). Længdeforholdet mellem de tre taktslag er 52:45:47. De absolutte længdeforhold mellem underdelingerne bliver således ved en blanding af de registrerede absolutte positioner fra regnearket (understreget) og udregninger af restpositionerne til: 1.taktslag = 34/18, 2.taktslag = 32/13 og 3.taktslag = 36/11, hvilket giver flg. længder af samtlige rytmiske forekomster i takten:

(34): <u>18</u> / 16:16: <u>13</u> / 12:12:12: <u>11</u>
--

– som er hvad jeg vil kalde "en fremadskridende rytmisk frase med gradvis fortætning af rytmen", og den har intet med den noterede rytme at gøre; den er væsensforskellig fra denne. Ikke desdo mindre har jeg valgt at notere rytmen indenfor det midterste taktslag som triolisering, da jeg ikke har ment, at der var grund nok til at ændre taktarten i denne ene takt.

Dette eksempel er dog ikke repræsentativt for hele notationen, som generelt er forløbet nogenlunde problemfrit.


Transskriptionen af værket (som trods alt nærmere er en transskription end en almindelig notegengivelse) kan ses i bilag 7.

I analyserne af første og andet rytmiske niveau blev repriserne, af forklaringsmæssige årsager, inddelt i 8-taktsperioder. I aflytningsdata (bilag 6) og transskription har jeg derimod opfattet hver reprise som et 16-takts forløb, som i dette afsnit derfor benævnes med 1-A takt 1-16, 1-B takt 1-16 osv. Da vi nu skal tættere på den store melodiske, rytmiske og ornamentoriske *variation*, som sker mellem første og anden del af repriserne, har jeg vurderet, at det vil være mere korrekt at benytte denne 16-takters inddeling, som jeg da også har benyttet i hele aflytningsprocessen.

I transskriptionen har jeg benyttet forslagsnoder til rytmiske forhold og toner, der enten ikke har kunnet bestemmes pga. deres karakter eller har været så korte, at de i normal notation vil blive noteret som forslag. De forskellige triller er hovedsageligt noteret så præcist som jeg har hørt dem, hvorimod enkelte, som jeg ikke har kunnet passe ind i en overskuelig notation, blot er noteret med "tr".

Nodeeksempel 1 (1-B takt 13-16)



I nodeeksempel 1 ses 1-B takt 13-16. Forslagnoden  som starter takt 13 optræder meget ofte. Jeg bruger denne type forslagsnode til at vise et "rul" fra en eller flere dybereliggende strenge (i dette tilfælde fra den dybe g-streng til den lyse e-streng). Dette "rul" foregår i én bevægelse mod den efterfølgende meloditone og har en stor rytmisk effekt, men i dette tilfælde foregår den så hurtigt og på en sådan måde, at jeg ikke kan placere den som en bestemt rytmisk værdi indenfor de notationsmæssige begrænsninger, som jeg her har valgt. Den rytmiske impuls er i dette og lignende tilfælde bestemt til at ligge på den efterfølgende tone. Det, som i denne sammenhæng er vigtigt, er at dette rytmisk svært bestemmelige forslags"rul" kan optage en vis mængde tid, der dog generelt vil svare til mindre end en 32.del, men som i enkelte tilfælde kan have påvirkning på den aflæste varighed af den forgående aflæste rytmelængde. – I takt 14 ses først et g med en lille tone nedenunder. Disse helt små noder er når de optræder samtidig med en eller flere noder, toner der *spilles* (ikke blot toner der klinger), og som kan være lige så kraftige som den eller de andre toner, og som må betragtes som at være underordnede i forhold til melodien, men væsentlige i stilen. På næste slag i takt 14 er to små noder (g og h) noteret ovenpå hinanden. Når små noder er noteret alene, skal de symbolisere toner/rytmer der ikke er melodibærende, men som har funktion af rytmisk underdeling/akkompagnement. Den trinvist opadgående bevægelse på 64.dele i slutningen af takt 15 er dybest set ikke vigtig i denne sammenhæng. Den optræder i alt tre gange og er medtaget som et aflytnings- og notationsmæssigt kuriosum, der i nodeform viser hvad Børge Knudsen mener, når han i Kapitel 3, s. 52 citeres: "- altså, de tog fingrene på række, når de skulle f.eks. gå op, så tog de dem alle sammen".

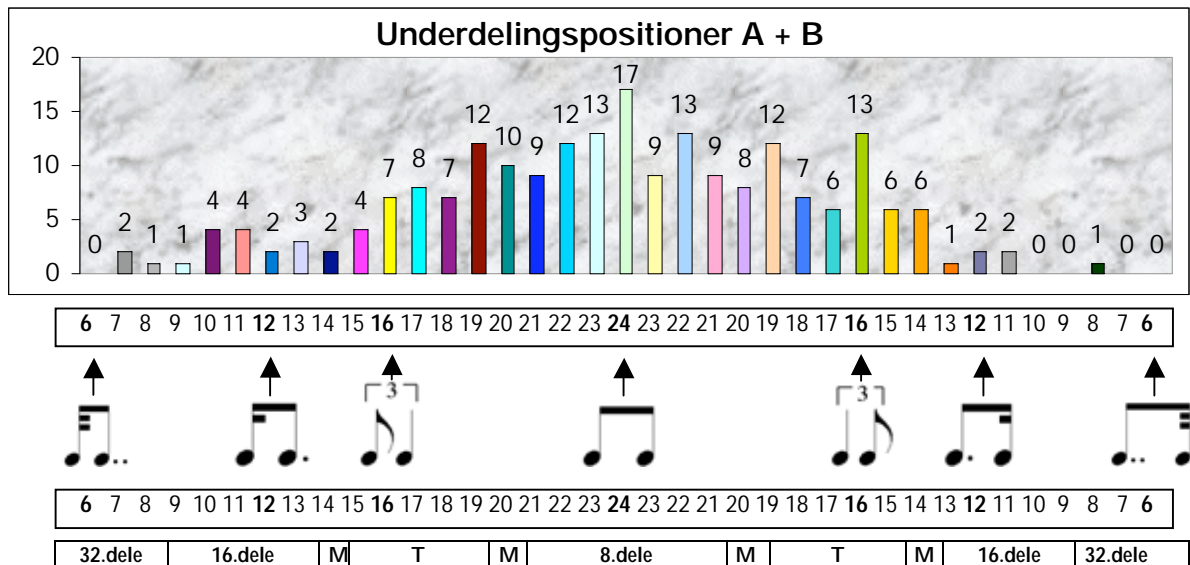
Ovenover noderne er der nogle bogstaver, i dette tilfælde T'er. Disse bogstaver (eller bogstaver + tal) er symbolerne fra den tidligere viste klassificering af de aflæste talværdier, der således viser den understående nodes mere præcise rytmiske underdelingstype. Hvis der ikke er et symbol over et underdelt taktslag, er det fordi jeg ikke har aflæst denne underdeling, da jeg enten har opfattet denne som en tydelig *fraseret* triol – eller fordi jeg har ment at positionen har været for tvetydig.

Og lad os så komme i gang med analysen:

## Analyse

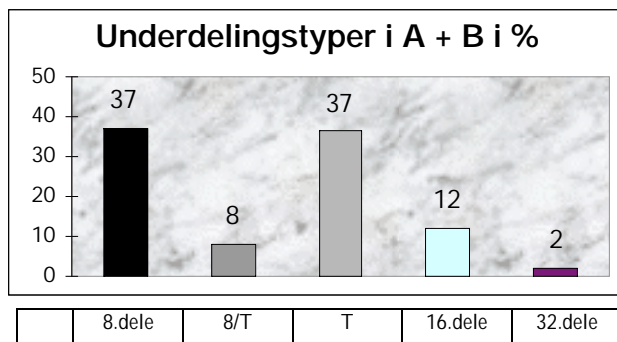
Klaus Pindstrup spiller *ikke* alle to-delte underdelinger lige lange. I figur 23, ses antallet af aflæste rytmiske impulser på alle de mulige positioner indenfor et taktslag, med en angivelse nedenunder af positionernes talværdi – fra starten af taktslaget – til midten, symboliseret ved talværdien 24 – og mod slutningen af taktslaget. I næste række ses de tilsvarende rytmefigurer med en pil, der peger på den position, som den mindste af de to rytmeværdier skal have, når rytmefiguren er spillet fuldstændig præcis. Allernederst er vist min klassificering af positionerne. Alt i alt ses her på én gang et slags billede af de to-delte underdelinger i samtlige taktslag, lagt ovenpå hinanden.

Figur 23



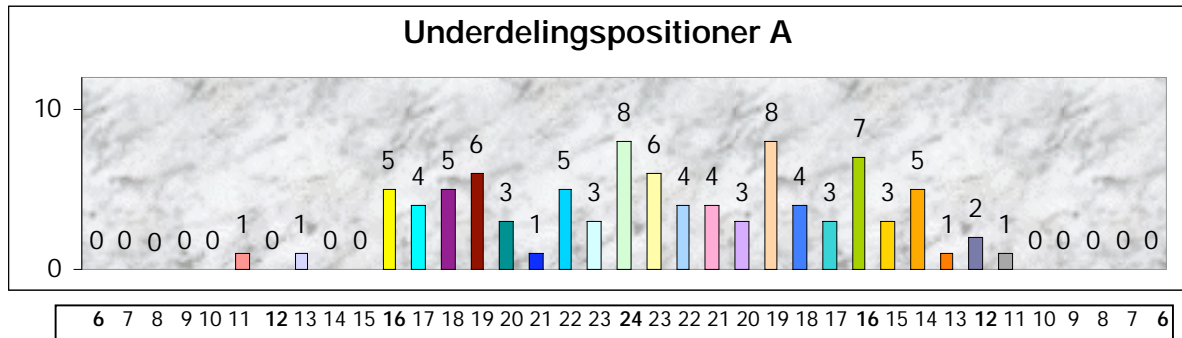
Som det ses forekommer der underdelinger i næsten hele det mulige spektrum, med lidt flere positioner i 16.delsområdet i starten af slaget end i slutningen. Der er en tydelig overvægt på et bredt område på begge sider af 8.delsområdet, dvs. på positioner der på nodesprog vil svare til områderne mellem og samt og – og en oversigt ud fra klassificeringen i procent, hvor der ikke tages hensyn til om den korte værdi ligger før eller efter midterpositionen, giver da også samme resultat:

Figur 24

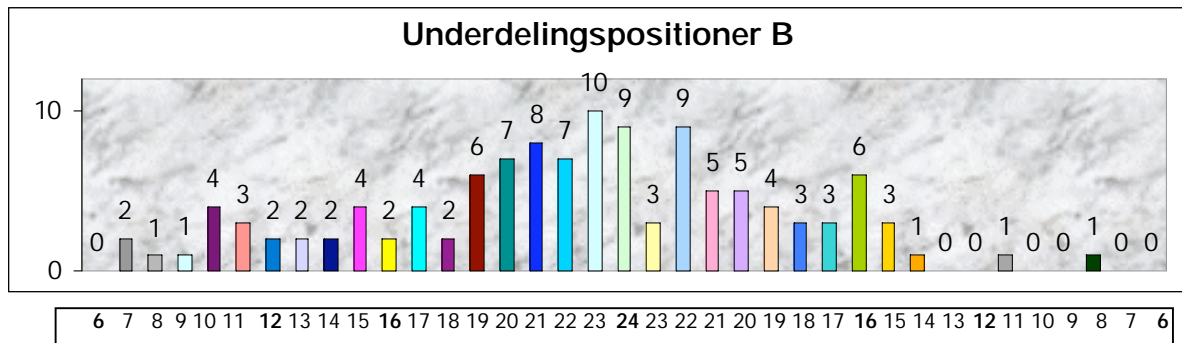


Lad os, på samme måde som i analyserne på første og andet niveau, undersøge om der er forskel på A- og B-repriser, med den bemærkning at der er væsentligt flere aflæste data fra B-repriserne, og det er fordi der er flere underdelinger i B-repriserne.

Figur 25

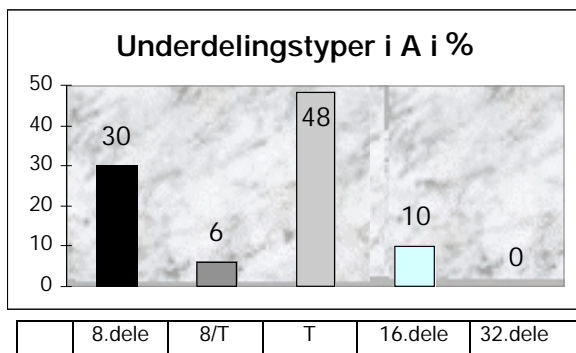


Figur 26

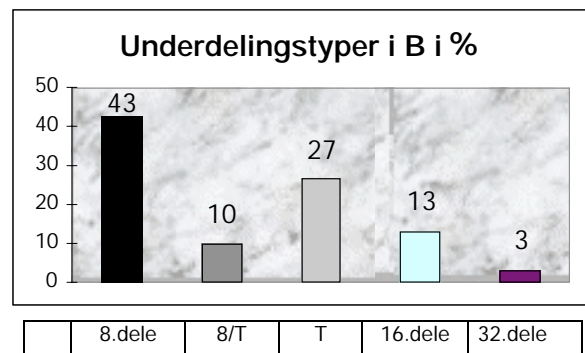


I A-repriserne er der en tendens til at positionerne ligger mod slutningen af takslaget, hvorimod det modsatte er tilfældet i B-repriserne. Det kunne samtidig se ud som om 8.delsområdet i A-repriserne er lidt mindre repræsenteret end triolområderne tilsammen (de to områder på begge sider af midterområdet), hvorimod det modsatte også her er tilfældet i B-repriserne. Lad os se på klassificeringen i procent:

Figur 27



Figur 28



I A-repriserne er der en tydelig overvægt af underdelinger indenfor trioliseringsområdet, mens B-repriserne tilsyneladende spilles med mere udpræget 8.dels underdeling. Mængden af underdelinger der kan registreres som 16.dele, er i begge reprisetypen forholdsvis lille, og 32.dele benyttes stort set ikke.

KP har altså tilsyneladende *ikke* en spillestil, hvor en af underdelingerne generelt spilles kortere eller længere end den anden. Han har derimod *to eller flere stiltyper, hvor underdelingerne kan forekomme i et bredt område omkring midten.*

Skærpede punkteringer forekommer, i streng traditionel forstand, stort set ikke i slutningen af takslaget. Derimod forekommer der i B-repriserne en vis mængde underdelinger i området mellem 16.dele og 32.dele i starten af slaget, og som i traditionel forstand må kaldes "skærpede punkteringer".

Når jeg her pointerer, at det er vigtigt at tale om de skærpede punkteringer "i traditionel forstand", dvs. i forhold til præcise teoretiske 16.dele, er det fordi jeg nu vil undersøge om det er muligt at fastslå en grundfeeling/et grundsving i de to reprisetyper. Hvis underdelingerne i visse passager f.eks. hovedsageligt ligger i triolområdet, vil lytteren opfatte dette som grundsvinget, og en fravigelse fra dette grundsving mod 16.delsområdet vil opfattes som en skærpelse.

### Variation og udvikling i A-repriserne


Lad os undersøge underdelingerne i første A-reprise. Denne reprise er spillet med, hvad jeg vil kalde "en gyngende bevægelse i buen", som hele tiden ligger på strengene uden at man på nogen måde kan kalde fraseringen for legato. Jeg kan også beskrive bueføringen: der spilles ikke staccato og med springbue. Første takt medtages ikke her pga. accelerando, og i takterne 8 og 16 har jeg ikke kunnet registrere underdelingerne tilfredsstillende. Tilbage er 13 takter:

Nodeeksempel 2


Symbolerne ovenover noderne viser, at hovedparten af underdelingerne forekommer i triolområdet. Altså må vi umiddelbart også kunne sige, at grundsvinget ligger omkring triolområdet. Der er dog et andet tydeligt træk: Alle underdelte førsteslag underdeles med  $\frac{1}{2}$  - med undtagelse af takt 15 (lige 8.dele). Samtidig er disse førsteslag registreret som T, bortset fra takt 5+7, hvor klassificeringen er '16'. Alle andenslag underdeles med  $\frac{1}{2}$  - med undtagelse af takt 13 (gennemført triolisering), og de er alle registreret som T. Tilsammen udføres sammenhængende første- og andenslag med underdeling som rytmefiguren  $\frac{1}{2}$   $\frac{1}{2}$   $\frac{1}{2}$   $\frac{1}{2}$  (.).


Spørgsmålet er nu, om der *er* markante forskelle i udførelsen af denne figur. Hvis vi i første omgang gemmer de lige 8.dele i takt 15, har "16.delene" en længde fra 12 til 19 enheder, og den største forskel mellem de to 16.dele i samme figur er 5 enheder. Denne forskel er tilsyneladende ikke markant, for når jeg lytter til musikken i normalt tempo oplever jeg ikke en definerbar forskel.

Takterne 2, 4, 6, 10, 12 og 14 er ens, både i forhold til det melodiske materiale og udførelsen. Andet taktslag udføres med et 'h' på a-strengen med den efterfølgende underdeling på d-strengen (tonen 'g'). Alle disse underdelinger er registreret som beliggende i T-området, og jeg kan tilføje at 16.delenes længder er henholdsvis 19, 19, 19, 16, 18 og 19, hvilket tyder på en stor konsekvens.

Underdelingen af tredje taktslag, foregår med  i takt 5, hvor der kun er én klar underdeling, mens der i takterne 9, 13 og 15 ornamenters i første halvdel af slaget, og den efterfølgende impuls sker i 8.dels-området.

Der ser her således ud til at være en tydelig konsekvens, og en definerbar rytmisk spillestil.

Efter at have fokuseret på dette mikroplan, er det en god ide at lytte til musikken. Da vi har set at hovedparten af underdelingerne foregår i triol-området, kan vi undersøge om der er en generel triolunderdeling (en trioliseret feeling) i den klingende musik. Dette foregår ganske enkelt ved at forsøge at underdele hvert taktslag med trioler, mens musikken spiller. Resultatet er tydeligt: det er ganske ulogisk, for ikke at sige umuligt. Selve grundsvinget i musikken er, via accentueringen, centreret omkring grundpulsens og de to efterfølgende taktslag (der som bekendt ikke er lige lange), hvor underdelingerne (som jeg hører det) tilføjer en hoppende fornemmelse via rytmefiguren , der som sådan bliver en væsentlig del af den samlede rytmiske oplevelse. De tidligere nævnte 8.dele på førsteslaget i takt 15, som ifølge aflytningen *er* næsten præcise 8.dele, oplever jeg ikke som markant anderledes end de andre førsteslag – men det må vi lade ligge foreløbig.

I anden A-reprise sker der nogle ændringer i spillemåden. Dels en udbygning af tonematerialet i form af ornamentering (forslag/triller) af første takt af hver firetaktsperiode, og ved en forenkling af to-slagene i takterne 2, 3, 4, 6 og 7 (første halvdel af reprisen), hvor bueføringen samtidig ændres markant ved at staccere disse to-slag. I anden halvdel vendes tilbage til bueføringen fra A-1. Underdelingerne forekommer også her hovedsageligt i triolområdet med en undtagelse i anden halvdel hvor -rytmen på to-slaget spilles i 16.dels området to gange efter hinanden.

I tredje A-reprise sker der en mere udpræget blanding af bueføringen fra første og anden A-reprise. Staccato-spillet udbygges her med springbue på en enkelt af firetaktsperiodernes første-takt. Underdelingerne er som nævnt ikke aflyttet og registreret.

I fjerde A-reprise skaber en konsekvent springbue og stacceret bueføring et markant skift i spillestilen via nogle elementer, der gradvist er blevet introduceret. I tonematerialet sker der en klar forenkling, og samtidig bliver flerstemmigheden udbygget med en "bas-opgang" (g-a-h) i takterne 2,3,4 og 6,7,8. Pga. forenklingen af tonematerialet er der her kun 7 takter med registrerede rytmiske underdelinger:



## Nodeeksempel 3

Den rytmiske grundstruktur er her ganske anderledes end i første A-reprise. Første takt af første firetaktsperiode spilles med forandret 2.slag's-underdeling (fra første reprises  $\text{♩} \text{♩}$  til den nye  $\text{♩} \text{♩}$ ), og med ens (registrerede) underdelingsværdier på de tre taktslag: 30:18 / 30:18 / 18:30. Her er tilsyneladende ingen slinger i valsen!

For at belyse førstetakterne i de næste tre firetaktsperioder, er det brugbart at kigge på de nøjagtige delingsforhold i disse takter. Selvom takt 9's første slag i noden er noteret som 8.dele pga. positionen '8m' kan dette godt opfattes som en variant af en ny grundlæggende rytmisk struktur:  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$  – med underdelingerne af første og tredje taktslag beliggende i triolområdet. Dette kan forklares ved at sammenligne delingsforholdene i takt 1, 5, 9 og 13:

takt 1:	30:18	30:18	18:30
takt 5:	31:17	25:23	19:29
takt 9:	27:21	24:24	18:30
takt 13:	33:15	24:24	19:29

Første-slaget i takt 9 udskiller sig her mindre markant, da placeringen af lange og korte rytmiske værdier er de samme på alle takternes første-slag (L:K). Takternes tredje-slag er identiske (K:L) og det samme er midterslagene fra takt 5 og fremefter. Dette er ikke et bevis men en sandsynliggørelse, og kan være med til at belyse hvorledes variationen af grundsvinget og de rytmiske strukturer skal forklares. Som modvægt til disse fire takter, spilles takt 7 og 8 med udpræget lige underdeling, men med en struktur der minder om eksemplet fra før:

takt 7:	26:22	23:25	22:26
---------	-------	-------	-------

Grupperingen af korte og lange slag er den samme (23:25 = Ens), blot er forskellen mellem længderne betydelig mindre. Hvis vi på dette mikroplan tør stole på talværdierne, kan vi samtidig sammenfattende fortolke takt 7 som tænkt mere "lige", med en efterfølgende takt 8 hvor den "lige" underdeling bliver effektueret fuldt ud (24:24), for derefter at udføre takt 9 med reminiscenser fra de "lige" takter (men tænkt som L:K) for i takt 13 at vende helt tilbage

til den tidligere "ide" med tydelig L:K inddeling i triolområdet. Hvis vi derefter skal fortsætte tanken helt ud til grænsen, kan den efterfølgende takt 15

takt 15:	28:20	16:32	28:20
----------	-------	-------	-------

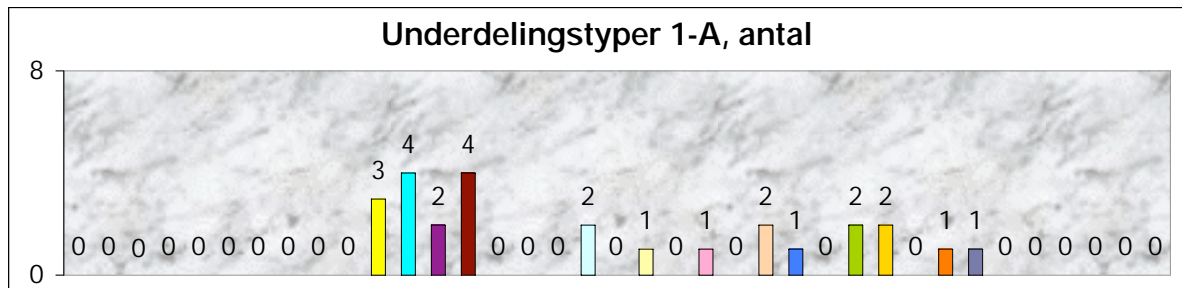
forstås som en kort tilbagevenden til første A-reprises rytmiske grundstruktur:  + variabelt/ornamenteret tredieslag.

Det kan således lade sig gøre at fortolke specifikt på underdelingsstrukturen, men for at vende tilbage til det, der var mit udgangspunkt for analysen af denne reprise: Den markante ændring af bueføring og melodisk indhold følges af en ændring af rytmestrukturen, og de forholdsvis få underdelinger, der her forekommer, er jævnt fordelt i 8.delsområdet og i begge triolområder.

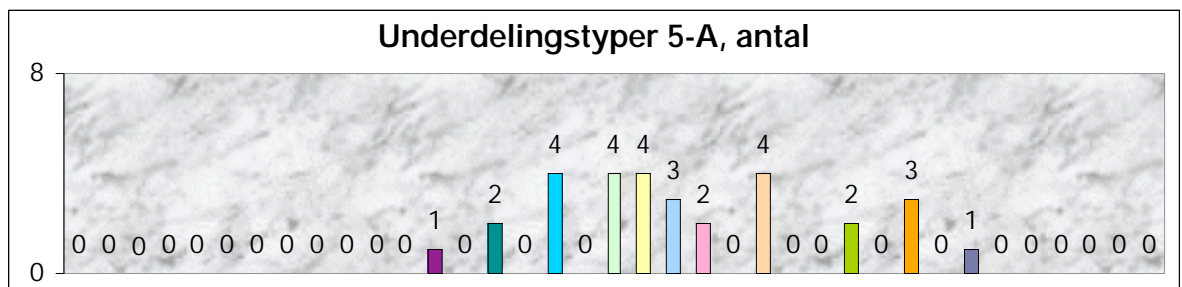
Den fjerde A-reprise repræsenterer altså et markant skift i spillestilen, med den ændrede bueføring og forenkling som vigtigste hørbare elementer – og med skiftende underdelingsmetoder, hvor underdelingerne ligger konsekvent i triolområderne (takt 1), i 8.delsområdet (takt 7+8) eller hvor 8.dels- og triolområderne blandes (resten af takterne).

I femte A-reprise effektuerer KP en slags "konklusion". Bueføringen er rigt varieret. Alle bueføringsmetoder bliver her anvendt med en tilføjelse af et hårdere pres på strengene, når stilen fra første reprise benyttes. Tonematerialet bliver igen udbygget med ornamentationer (på et niveau der svarer til anden og tredje reprise) – og underdelingerne ligger nu tydeligt fra 8.delsområdet mod triol- og 16.dels-områderne i slutningen af taktslagene. Dette skift i underdelingsmetoden kan ses i figur 29 (Underdelingstyper i 1-A) og figur 30 (Underdelingstyper i 5-A), og det skal bemærkes, at de to repriser er velegnede til sammenligning, da både mængden af underdelte taktslag og registreringen af samme er meget ens:

Figur 29



Figur 30



Forskellen er slående, og behøver ikke yderligere kommentarer.

Der kan således, via underdelingerne af taktslagene i A-repriserne, konstateres en udvikling fra start til slut i værket. At tale om et generelt rytmisk sving på dette rytmiske niveau, er derfor ikke muligt, og selve underdelingsstrukturen forstås bedst ved at anskue den som *variationsområder med visse karakteristika* i hver enkelt reprise eller evt. i forskellige melodiske fraser i samme reprise.

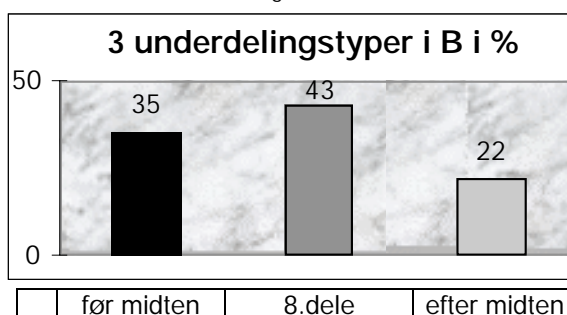
Da det rytmiske sving, trods alt, hovedsageligt ligger i 8.dels- eller triolområderne og som sådan må forventes at skabe et grundsving indenfor disse, *kan* skærpede punkteringer evt. *opleves* på enkelte slag som falder udenfor grundsvingsområderne; men umiddelbart vil jeg blot kalde disse for varianter. I B-repriserne forekommer der derimod enkelte underdelinger i eller tæt på 32.delsområderne, og her er bliver oplevelsen i forhold til grundsvinget væsentlig mere markant.

### Variation og udvikling i B-repriserne

I diagrammerne på side 85 (figur 27 + figur 28) så vi at B-repriserne underdelinger bliver effektueret markant anderledes end i A-repriserne. Hvor A-repriserne har en overvægt af underdelinger i triolområderne, er det modsatte tilfældet i B-repriserne, hvor 43% af de registrerede underdelinger forekommer i 8.delsområdet mens kun 27% ligger i *begge* triolområder tilsammen.

Lad mig prøve at anskue underdelingsmetoden lidt anderledes: Hvor jeg hidtil har undersøgt underdelingerne over et bredt spektrum, vil jeg i B-repriserne, hvor en væsentlig del af underdelingerne befinder sig i 8.delsområdet, gruppere disse mere enkelt ud fra den "lige" underdeling af taktslagene. Dvs. at nogle underdelinger er "lige" (8.delsområdet) og andre ligger før eller efter dette 8.delsområde. Hvor underdelingerne ligger helt præcist kan vi vende tilbage til.

Figur 31



I figur 31 kan vi se, at hovedparten af underdelingerne udenfor 8.delsområdet ligger i starten af taktslagene, men om denne generalisering er i overensstemmelse med de faktiske forhold, ved vi ikke, før vi har undersøgt de enkelte B-repriser.

B-repriserne adskiller sig stilmæssigt fra A-repriserne på flere måder: Bueføringen er stort set den samme i alle B-repriserne. Buen ligger på strengene med generel accentuering af grundpulsslaget og de to efterfølgende taktslag. Eneste undtagelse er i 4B takt 3, hvor der benyttes springbue. I A-repriserne spilles der desuden med en flydende og fremadskridende stil, hvorimod der i B-repriserne selvstændige melodiske materiale (som ikke stammer fra A-repriserne), dvs. firetakts-perioderne (c + c) i takt 1-4 og takt 9-12, hovedsageligt fraseres kun én eller to takter ad gangen, hvor hver frase starter med et "rul" fra de dybere liggende strenge.. Melodien bliver på denne måde mere abrupt med mange stop.

Den ovenstående figur 31 giver et gennemsnitligt overblik over alle B-repriserne, men det er vigtigt at pointere, at den ikke viser at *alle registrerede underdelinger omkring 32.delsområderne sker i B-repriserne*.

Figur 31 viser heller ikke de markante forskelle i underdelingsstrukturen mellem de enkelte repriser. Disse forskelle kan, ligesom i A-repriserne, opfattes som variationer eller som udvikling:

Nedenfor (figur 32) har jeg opstillet antallet af underdelingstyper i de fire aflyttede B-repriser. I de indrammede kolonner til venstre ses *antallet* af aflæste underdelinger, opdelt på samme måde som i figur 31. I den indrammede kolonne yderst til højre ses antallet af ikke-aflæste underdelinger, som er størst i fjerde B-reprise. Med et lyt til musikken og et kig på noderne kan det fastslås at disse ikke-aflæste underdelinger enten ligger i 8.delsområdet eller EFTER.

Figur 32 (3 underdelingstyper (antal))

	FØR	8.dele	EFTER	Aflæst i alt	Underdelinger i alt	Ikke-aflæst
1B:	13	7	6	26	30	4
2B:	15	16	2	33	36	3
4B:	6	16	8	30	37	7
5B:	8	12	11	31	35	4

I kolonnen "underdelinger i alt" kan vi se, at der er lidt færre underdelinger i første B-reprise end i de andre, hvilket sammenholdt med antallet af spillede toner (fra nodebilaget), fortæller om en udvikling af spillemåden (fra 1B til 2B) mod en udbygning af det melodiske materiale.

I de indrammede kolonner til venstre kan vi se, at der i første reprise er en tydelig tendens til at udføre mange af underdelingerne i starten af taktslagene. I anden reprise er der den samme tendens, men her medfører den ekstra mængde underdelinger (underdelinger i alt = 33) tilsyneladende samtidig en forøget mængde underdelinger i 8.delsområdet (16 stk.). Fra fjerde reprise mindskes antallet af underdelinger i starten af taktslagene, idet vi skal huske, at de forholdsvis mange ikke-aflæste underdelinger i denne reprise (7stk.) befinder sig i 8.dels- eller EFTER-områderne.

Der foregår således tilsyneladende en variation eller en udvikling, som delvist kan forklares; men det forudsætter en analyse af den rytmiske grundstruktur i repriserne:

B-repriserne kan, som tidligere nævnt, opdeles i otte-taktsperioder med to-takts inddelingen c c a' b', hvor a' og b' er varierede gentagelser af a og b fra A-repriserne. I 1B og 2B vil jeg først undersøge takterne med det nye melodiske materiale; c + c (takterne 1-4 og 9-12) – og derefter undersøge om a' og b' (takterne 5-8 og 9-10) behandles som en del af B-repriserne, eller om de i den rytmiske struktur og feeling evt. repræsenterer en tilbagevenden til de respektive A-repriser.

I nodeeksempel 4 ses 1B's og 2B's c-afsnit med yderligere opdeling i et-takts fraserne *e* og *f*.

Nodeeksempel 4

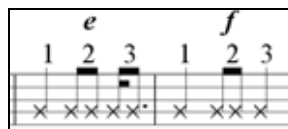
The image shows a musical score for two parts, 1B and 2B, in a key of D major. The score is divided into two sections, 'e' and 'f', each marked with a 'C' above it. Part 1B is shown in the first two staves, and part 2B in the last two staves. The notation includes various rhythmic values such as 8, 16, 32, 8m, 8/T, and Tm. Dynamic markings 'e' and 'f' are placed above the notes. The score is enclosed in a dashed box.

Den *melodiske* grundsubstans i c-afsnittene kan forenkles til at bestå af en enkelt frase fra *e*:



, som er en treklangsbyrning i D-dur, hvor de to øverste toner flyttes en tone op i *f*, så der her i stedet opstår en G-dur. (jeg opfatter den første tone i *e* som et 'fis', der på forskellige måder forlænges frem til næste taktslag<sup>45</sup>).

Den *rytmiske* grundsubstans er lidt mere kompleks og består af en to-takts periode (hele c-delen):



En sammenlignende analyse af underdelingerne i alle c-afsnittene i 1B og 2B viser en stor konsekvens i flg. taktslag:

- tredje taktslag i *e* udføres konsekvent med K:L (her hovedsageligt med K=16.del).
- første taktslag i *f* startes med et "rul" og underdeles ikke.
- tredje taktslag i *f* underdeles med K:L *når det underdeles*.

Og følgende taktslag udføres med en større grad af variation:

- første taktslag i *e*, som hovedsagelig ornamenteres, afsluttes med en impuls beliggende fra 8.dels- til 32.delsområderne efter midten.
- andet taktslag i *e* underdeles i 8.delsområdet, grænsende til triolområdet før midten (bemærk at 8/T er noteret forskelligt, jvnf. tvetydigheden).
- andet taktslag i *f* underdeles ved to-delning fra den præcise 8.del til mellemområdet 16/T før midten.

<sup>45</sup> Jeg tillader mig her en rimelig generalisering set i forhold til formålet. Begyndelsestonen *kan* være tvetydig når man medtager alle repriser. Både 'fis' og 'g' forekommer som starttone, men når 'g' er først opfatter jeg den som et forudhold til 'fis'. Taktslagets afsluttende 'fis' er afslutningen på ornamenteringen, som altså generelt har 'fis' som kernetone.

### Ekskurs vedr. variationsområder

Beskrivelsen af ovennævnte forhold kan, sammen med de nøjagtige talforhold, føre til en samlet oversigt over variationsområderne indenfor hvert enkelt taktslag i c, da de to reprisers c-afsnit er sammenlignelige i deres rytmiske grundstruktur. I figur 33 ses de seks taktslag i c-afsnittet med angivelse af yderpunkterne i forholdstal og tilhørende nodeværdier. Foroven har vi den yderste position, set i forhold til midten af taktslaget, som forekommer i *e* og *f* i B1 og B2. Den yderste position kan således forekomme både før og efter og på midten. For neden har den yderste position i modsat retning. Denne kan således teoretisk forekomme på samme position eller på en position mod midten og helt ud til den modsatte yderposition.

Figur 33 (Variationsområder for underdelingen af taktslagene i c-afsnittene (*e* + *f*) i B1 og B2)

<i>e</i>			<i>f</i>		
40:8	20:28	8:40		15:33	10:38
1	2	3	1	2	3
23:25	25:23	13:35		24:24	19:29

- hvor vi skal huske på at tredje taktslag i *f* hovedsageligt ikke underdeles.

Den tidligere omtalte ændring fra 1B til 2B, via en forøgelse af mængden af underdelinger i 8.delsområdet (fra 7 til 16) skal herefter belyses:

I 1B's og 2B's c-afsnit, er der henholdsvis 7 og 10 underdelinger, der berører 8.delsområdet. Dvs. at forøgelsen bl.a. foregår i det melodiske materiale som er nyt i forhold til A-repriserne. Resten af forøgelsen må derfor foregå i det melodiske materiale som er afledt af A-repriserne. Jeg vil nedenfor vise hvorledes dette effektueres.

Takterne 5-8 i 1B er melodisk og forsiningsmæssigt en gentagelse af 1A's takt 9-12, bortset fra den sidste takt, der i 1B leder *tilbage* til B-reprisen (og måske derfor udføres som sidste takt i 1A). Den i 1A fasttømrede rytmiske frase (takt 2, 4, 6, 10, 12 og 14), der i 1A udviser stor rytmisk stabilitet med underdelingen på andet taktslag beliggende i triolområdet, udføres i 1B som tydelig .

Takterne 13-16 i 1B er på samme måde en gentagelse af 1A's takt 13-16 med ny ornamentik og videreførelse mod 2A. Her er KP "tilbage" i 1A's triolunderdeling – eller på vej mod 2A, som også er tydelig triolorienteret. Sammenfattende kan man sige om underdelingsstrukturen i disse to firetakts-reminiscenser fra A-reprisen, at den første kan synes fuldt integreret i B-reprisens blanding af triol- og 8.delsunderdeling – mens den sidste med tilbagevenden til den triolunderdelte rytme i takt 14 både peger frem og tilbage mod de omgivende A-reprisers underdelingspraksis.

I 2B gentager mønsteret sig fra 1B's første halvdel, mens den sidste periode viser en markant ny orientering mod 8.dels-området på andet og tredje taktslag i takt 13 (indrammede); to taktslag i perioden, som ikke tidligere i A-reprise regi er blevet inddelt med 8.dele:

Nodeeksempel 5

Struktureringen af underdelingerne i disse to B-repriser kan derfor hverken forstås som et generelt rytmisk swing eller som en intern rytmisk struktur, der er afgrænset af formale indelinger – men skal forstås som strukturer, der udviser ændrede karaktertræk i forhold til de omkringliggende formled, og som samtidig er en integreret del af helheden.

Fjerde B-reprise udviser, som nævnt, et forholdsvis markant skift i forhold til anden B-reprise, ved at antallet af underdelinger i starten af taktslagene (♩♩) mindskes, hvorimod 8.delsområdet og området i slutningen af taktslagene vægtes tydeligere. Vi kan i nodegengivelsen af hele B-reprisen<sup>46</sup>, se at skiftet i starten af reprisen faktisk er mere markant, end tallene antydede:

Nodeeksempel 6

Når vi ser bort fra de tredelte taktslag med tydelig trioliseret frasering, og gennemgangstonen i takt 4, spilles der her med konsekvent 8.delsunderdeling af de todelte taktslag. De to sidste taktslag i takt 3, hvor underdelingerne ligger på grænsen til triolområdet (8m) er ellers den tidligere nævnte undtagelse mht. til bueføringen i B-repriserne, og er spillet med springbue. Denne første halvdel af B-reprisen viderefører således den introducerede underdelingsmetode fra foregående A-reprise til et mere regelret rytmisk swing, med en vekselvirkning mellem lige to-deling (evt. med 16.dels gennemgangstoner) og trioliseret tre-deling.


Allerede fra starten af anden halvdel af reprisen sker der et skift til triol- og 16.dels områderne, og igennem resten af reprisen breder underdelingerne ud over et større område,


<sup>46</sup> Der skal knyttes to bemærkninger til denne nodegengivelse. I takt 9 optræder for første gang symbolet '16/32', der betyder at underdelingen foregår i mellemområdet mellem 16.dele og 32.dele, men som kan forveksles med forholdstal, der dog her altid optræder som f.eks 16:32. På tredje takt i takt 14 er der uoverensstemmelse mellem den aflæste underdeling (T) og noden (fire 16.dele). Årsagen er, at underdelingen er registreret som T ud fra de to midterste toner, mens der tydeligt spilles fire tilnærmelsesvis lige lange toner (16.dele), efterfulgt af et lille ophold i musikken – som forlænger den sidste aflæsningsværdi. Jeg har på denne måde valgt at bevare denne uoverensstemmelse mellem aflæsning og node – idet al anden notation ville forkert – og har sat T i parantes.


således at hele reprisen *tillsammen* spilles med en overvægt af 8.dele og området efter midten. Fjerde B-reprise skal således, på dette rytmiske niveau, tydeligvis forstås som to otte-taktsperioder med hver sit rytmiske sving – og det tidligere forsøg på at opstille talværdier for hele reprisen giver derfor et noget grovkornet billede af virkeligheden.

Femte B-reprise viderefører grundelementer af det gennemsnitlige rytmiske sving fra fjerde B-reprise og svinget fra femte A-reprise; dvs. med basis i 8.delsområdet og triolområdet i slutningen af taktslaget, men med afstikkere til både T-, 16.dels- og 32.delsområderne i starten af slaget.

Efter gennemgangen af B-repriserne, kan vi få overblik over de skærpede punkteringer: Jeg har fundet fire underdelinger, der ligger i 32.delsområdet, og én der ligger så tæt på, at jeg mener, at det er rimeligt at omtale dem som målelige skærpede:

 (32) i 1B takt 9.

 (32) i 2B takt 1, 5B takt 9 og 5B takt 11.

 (16/32) i 4B takt 9.

-Der vil desuden nok være andre underdelinger, der er noteret som 16.dele og som ligger rimelig langt fra det grundsving de forekommer i – og som derfor af nogle vil opleves som skærpede.

### Sammenfatning: tredje niveau

KP's praksis mht. underdeling af taktslagene kan defineres som én stiltype *med underdelinger i et bredt område centreret omkring midten med en tendens til at udnytte yderområdet i starten af taktslagene mere end yderområdet i slutningen*. Vi kan også definere denne praksis generelt som to eller flere stiltyper *med underdelinger i et bredt område centreret omkring enten midten eller lidt før eller efter midten* – men en forklaring af karakteristika ved de to reprisetyper giver nok et mere forståeligt overblik:

A-repriser	B-repriser
1. tendens til at underdele mod slutningen af taktslagene	1. tendens til at underdele mod starten af taktslagene
2. mange underdelinger i triolområderne	2. mange underdelinger i 8.delsområdet
3. få underdelinger i 16.delsområderne	3. få underdelinger i 16.delsområderne
4. ingen underdelinger i 32.delsområderne	4. enkelte underdelinger i 32.delsområderne (næsten udelukkende i starten af taktslagene)

Ved analyser af enkelte repriser og reprisedele er vi stødt på forskellige *stiltyper*, som er blevet karakteriseret ved:

1. få underdelinger (4A)
2. underdelinger generelt i triolområderne med en vægtning af triolområdet i starten af taktslagene (1A)
3. enkelte melodiske fraser underdeles i enten 8.delsområdet, triolområderne eller ved en blanding af disse (4A)
4. mere markant og tydelig underdelingspraksis med enten 8.dele (m. enkelte gennemgangstoner) eller tredeling i form af fraserede trioler (første halvdel af 4B)
5. generel underdeling fra 8.delsområdet til områderne mod slutningen af taktslagene (5B)



Som det måske vigtigste har vi set, at variation er et bærende element, samt at der sker en udvikling fra start til slut, og at denne udvikling af og til kan tolkes som markante skift. KP's spillestil på dette rytmiske niveau forstås derfor bedst ved begreberne *variation og udvikling* – evt. *integration (1B+2B)* – og ved hans anvendelse af forskellige underdelingsmetoder, som har forskellige karakteristika, og som varieres indenfor både enkelte melodiske fraser, enkelte repriser og hele værket.

Refsgaards forsøg på at forklare hvorfor 8.dele sjældent spilles lige lange, giver ingen mening i forhold til Pindstrups spil. Pindstrup spiller ikke med et generelt swing. Hans rytmiske swing kan slet ikke forklares ved en tilbøjelighed til at gøre den ene eller den anden af to 8.dele længere end den anden, for han varierer sit spil med rytmiske underdelinger der ligger både før, på og efter midten af taktslagene.

Refsgaards konstatering af forskellige tilbøjeligheder hos forskellige spillemænd (om den første eller den sidste 'bliver den længste'), er dog i sig selv interessant, for det kan ikke udelukkes, at forskellige spillemænd har helt forskellige målbare måder at underdele taktslagene på.

### **SAMMENFATNING AF ANALYSEN AF DE TRE RYTMISKE NIVEAUER**

Undersøgelsen på det første rytmiske niveau viser, at Pindstrup ikke spiller så taktfast, som man kunne forvente ud fra beretningerne om, at 'takten' og det faste tempo skulle være meget vigtigt i spillestilen. Han spiller med lokale tempoafvigelser på op til 23 %. Umiddelbart lyder det af meget – og det er det måske også. Når jeg lytter koncentreret og analyserende til musikken, kan jeg da tydeligt høre disse afvigelser, men der er i musikken så mange andre rytmiske parametre, at de målte tempoafvigelser ikke synes vigtige for helhedsoplevelsen.

Disse rytmiske parametre (strøghastighed, betoninger, forsiringer, underdelinger etc.) er mangfoldige. På det andet rytmiske niveau underdeles grundpulsen i taktslag på en måde, så der opstår asymmetrisk taktinddeling. Denne asymmetri virker logisk og organisk, sandsynligvis pga. måden som de ovennævnte rytmiske parametre effektueres i praksis. I A-repriserne er der en tendens til at taktinddelingen forgår på basis af det musikalske forlæg, hvilket medfører en vis variation i struktureringen af de tre taktslag. I B-repriserne sker struktureringen derimod med en væsentlig større målelig konsekvens, hvilket kan indikere at KP spiller ud fra mindst to forskellige stilopfattelser. Der er desuden grænser for længden af det enkelte taktslag. Disse grænser er vist ved at belyse variationsområderne.

På det tredje rytmiske niveau viser analysen en rytmisk mangfoldighed med underdelinger grupperet i et bredt spektrum omkring midterområdet. Visse steder udviser denne mangfoldighed så lidt systematik, at det kun giver mening at forklare denne ved variation. Andre steder er der en tydelig målelig konsekvens i længere afsnit, ja hele repriser. Herudover kan der på det større formale plan konstateres en udvikling fra start til slut, forstået således, at der i begyndelsen af værket er én underdelingsstruktur, som i løbet af gennemspilningerne varieres på forskellige måder, mens der i sidste gennemspilning er en tydelig anderledes struktur end i starten.

De grundlæggende forskelle i A- og B-repriserne struktur er blevet påvist på både første og andet niveau, og en yderligere sammenkædning af de tre niveauer ville sandsynligvis give flere interessante oplysninger.

Analysen af de rytmiske strukturer har vist, at Klaus Pindstrups spil til overflod udviser et af de fundamentale elementer, som kendetegner gehørspil: variation. Sammenholdt med nodematerialet og en umiddelbar aflytning af andre forhold, må det siges, at Pindstrups spillestil her har alle de karaktertræk, som er omtalt i Kapitel 3, bortset fra lydelig trampen med foden. Denne del af spillestilen har han tilsyneladende valgt fra.

#### KONKLUSION VEDRØRENDE METODE:

En analyse af denne art er dybt afhængig af aflytningens kvalitet. Brugen af harddiskrecording og timestretch-teknik er en stor forbedring i forhold til brugen af analoge båndoptagere, og jeg mener, at jeg har været tilstrækkelig opmærksom på de farer, som der altid vil være ved en sådan manipulering af kildematerialet. I konklusionerne har jeg taget de nødvendige forbehold, og jeg kan derfor stå inde for resultatet.

Analysen af første og andet rytmiske niveau har afdækket nogle interessante forhold, så set i lyset af, at jeg metodisk var på bar bund, da jeg startede (jeg kendte jo endnu ikke musikkens dybere rytmiske struktur), må analysen siges at være forløbet tilfredsstillende. Der er nu skabt et sammenligningsgrundlag for andre tilsvarende analyser.

Det tredje niveau har været mere komplekst: En analysemetode skal være funderet i værkets struktur. Da strukturen i dette værk tydeligvis er, at hele underdelingsspektret (både før og efter midten af taktslagene) benyttes, har det været nødvendigt at kunne udskille områderne i starten og i slutningen af taktslagene fra hinanden.

Jeg har benyttet både en detaljeret og en forenklet gruppering af underdelingernes positioner, og jeg mener at de med held, afhængig af formålet, kan benyttes sideordnet til at skabe henholdsvis dybere indsigt og overblik. Det bedste overblik (uden tab af væsentlige detaljer) vil sandsynligvis kunne skabes ved en konsekvent forenklet opdeling i 7 områder: 8.delsområdet + de tre områder i starten og slutningen af slagene.

Generaliseringer skal foretages med stor varsomhed; og først efter en gennemgående analyse af enkeltdele. Men også her vil jeg sige, at det må afhænge af formålet.

Vi har desuden set, at det er muligt, i udvalgte fraser, at belyse variationsområderne for underdelingen af de enkelte taktslag samt at gå helt ned på mikroplanet for at tolke de ændringer der sker i underdelingsstrukturen (4A).

En yderligere belysning af variationsområder, vil kunne benyttes til at kortlægge værkets *type* i afgrænsede afsnit. I dette musikværk ville en opstilling af variationsområder for den udvalgte melodiske frase, blive meget omstændig for hele værket. Spørgsmålet er, om det vil kunne lade sig gøre – og om det ville være formålstjenligt. Derimod kunne der opstilles variationsområder for samme frase i andre repriser for derved at belyse markante ændringer. Yderligere tolkninger af rytmiske ændringer på mikroplanet, vil kunne forklare forhold som synes umiddelbart uforståelige, eller som måske ikke passer ind i en ellers tilsyneladende systematik. Vi må dog her kunne stole på aflytningens og aflæsningens præcision i så høj grad, at det bliver problematisk, da aflytningen per definition altid vil være et udtryk for aflytterens personlige oplevelse. Alligevel mener jeg, at der ved det forudgående arbejde med de indsamlede data, er konstateret så mange samstemmende nuancer, at disse ikke blot kan opfattes som tilfældigheder.

En transskription af værket har her været et afgørende og nødvendigt redskab til forståelsen af variation og udvikling på tredje niveau. Jeg kan dog sagtens forestille mig rytmeanalyser, som ikke behøver dette redskab – det kræver blot et mere afgrænset mål, end det, der her har været på banen.

## 5. SAMMENFATNING

Målet med den historiske gennemgang har bl.a. været at vise, at spillemandsmusikken fra 1660-1999 kan opfattes som et fænomen, der bevæger sig som en rød tråd igennem den danske kulturhistorie. I løbet af denne historie har spillemandsmusikken både forandret sig og udvist en vis stabilitet. Der har været perioder, hvor den så ud til at være forsvundet, men det ser dog ud til, at væsentlige dele af den ældre spillemandsmusiks *væsen* stadig kan opleves den dag i dag.

Omkring 1660 spillede landbobefolkningen på droneinstrumenter, som sammenlignet med andre europæiske landes bondemusik på lignende instrumenter, må forventes at have lignet den musik som af folkemusikforskeren Felix Hoerburger kaldes "Das Schmutzige Spiel" – og hos Koudal benævnes *den snavsede klang*. Personligt vil jeg nok foretrække at benytte benævnelsen *den beskidte klang*, fordi den derved får en direkte sproglig forbindelse til et nutidigt sprogbrug indenfor både spillemandsmusik (hvor man 'smider skidt på', og spiller 'beskidt') og rock (han spiller en 'beskidt' guitar).

Et af kendetegnene ved *den beskidte klang* er et støjfyldt klangideal. I spillemandsmusikken fra 1800-tallet og fremefter er der blevet brugt 'lydelige tramp i gulvet' som et overlagt virkemiddel. Dette er i sig selv nok til at vise, at det beskidte klangideal har overlevet på bedste vis, for den som tramper hårdt i gulvet mens han spiller må, sammenholdt med at bekvemmelighed i spillet har været vigtigt, normalt behandle sit instrument på en måde, som er i overensstemmelse med lyden fra trampene. Hertil kommer violinens buføring, som desværre ikke er blevet omtalt for sine klanglige kvaliteter af kilderne, men som kan høres i optagelser fra 1909 og fremefter. Et tydeligt særkende er (dette er mine egne erfaringer), at buen hos diverse spillemænd fra hele 1900-tallet bruges på en måde, så der næsten hele tiden opstår nogle snerrende lyde, som er tættere på at være støj end tone. Lyt blot til Klaus Pindstrup, der på trods af sit tekniske overskud, frembringer en rimelig stor mængde støj i spillet.

Det har været normalt at fremstille historien om spillemandsmusikken som en historie, der slutter omkring 1900. Hidtidige fremstillinger har som hovedregel beskrevet hvorledes landbefolkningens danse- og musikkultur udfoldede sig i 1800-tallet, for derefter at forsvinde samtidig med at foreningerne (fra 1901) begyndte at genoplive den gamle kultur. Fanø-kulturen (som ikke er behandlet her) fremhæves da altid som undtagelsen, fordi man dér både har udviklet og fastholdt traditioner, som rækker direkte tilbage til 1700-tallet.

Det er tydeligt, at musikken ikke forsvandt omkring 1900. Den trivedes f.eks. stadig i Vestjylland, hos slægten Sørensen, som videreførte traditioner i lige linie helt op til 1950. Herefter stoppede deres virke som halvprofessionelle spillemænd, fordi de ikke havde lyst til at forny repertoiret for at begynde at spille en musik, som var dem fremmed. Dette er historien som gentager sig. De ældre spillemænd fra slutningen af 1800-tallet oplevede det samme. De havde heller ikke lyst (eller evner?) til at forny deres repertoire, da den tids nymodne musik vandt frem.

Og der var andre, som spillede videre: Frederik Iversen og Jens Andersen havde begge lært musikken af erfarne spillemænd, og havde spillet til gilder på landet i deres barndom og ungdom, dvs. omkring 1880-90. Frederik Iversen valgte senere at gå restaurationsvejen, men fortsatte med at spille for gæsterne. Jens Andersen blev musikeruddannet hos en musikdirektør, og fik omkring 1900 eget 10-mandsorkester, der spillede i forsamlingshusene. Ingen af dem glemte spillemandshåndteringen, som det kan høres på pladen fra 1930.

Atter andre kan nævnes: Evald Thomsen, der i 1926 lærte musikken af kulsvierne, alle spillemændene fra Himmerland, som Thomsen opsøgte og fik i gang med at spille igen osv.

Nogle videreførte således musikken, så den kunne genopdages og videreføres af en større gruppe mennesker fra omkring 1970.

De særlige karaktertræk ved spillestilen er blevet belyst. Undersøgelser af sammenspilspraksis og beretninger fra 1800-tallet viser, at der i denne periode har eksisteret en overordnet spillestil, en bestemt spillemåde, der kan karakteriseres ved en række konkrete elementer som "medklingende strenge og dobbeltgreb", "forsiringer", "lydelige tramp i gulvet" og "en særlig bueføring". Denne spillestil har været væsentlig anderledes end bykulturens dannede musik. I 1900-tallet kan vi konstatere, at spillestilen har udviklet sig i forskellige retninger – og spillemænd/musikere som slægten Sørensen, Frederik Iversen, Jens Andersen og Evald Thomsen har videreført nogle spillestilstraditioner henover århundredeskiftet. I folkedanserforeningerne er der derimod tilsyneladende sket et brud på landbotraditionen 1800-tallet, da Spillemandskredsen og de tilknyttede spillemænd har haft et ideal, der har været tæt på den tidligere bykulturs idealer: den klassiske kunstmusik.

De særlige karaktertræk kan grupperes som:

- *Det beskidte klangideal* som handler om at skabe en relativt støjfyldt klang, relativ stor lydstyrke og robusthed, forsiringer, medklingende strenge og dobbeltgreb.
- *Gehørspillet* som er den grundlæggende forudsætning for variation og udvikling.
- *De dansemæssige aspekter* som handler om rytme, betoner og vekselvirkning mellem dans og musik.

I analysen af Fritterne: Trædballehus polka, har jeg vist en metode til at klassificere instrumenternes sammenspilsfunktioner samt en metode til at undersøge melodispillet.

Specielt klassificeringen af sammenspilsfunktioner, sammen med den almindelige systematisering af data, har vist sig at være et velfungerende redskab. Analysen har afdækket, at værket ikke udviser variation i større grad, hvad man, set i lyset af musikernes baggrund i folkedansermiljøet, heller ikke havde kunnet forvente. Den variation som foregår, sker via et arrangement. Skønt de fire melodistemmer stort set ikke varierer deres spil, lyder melodien dog på ingen måde som om den bliver spillet med énstemmighed. Årsagen er, at hvert instrument har sin egen faste opfattelse af melodien – og det er dette, der skaber en vis flerstemmighed i melodien. Desuden er det klarinetten, der er præget af melodisk frihed (= obligatstemme), selvom denne frihed er sat i ret så faste rammer. Analysen fik dog ikke afdækket noget af det vigtigste i musikken: rytmen – og dette bliver ekstra tydeligt når det viser sig, hvor mange informationer, der kan skaffes til veje ved en kortlæggelse af de rytmiske mønstre, som det er sket i analysen af:

Klaus Pindstrup: Gammel Vals. Analysen viser at Pindstrups spil ikke er lige til at sætte i bås. Tempoet varierer lokalt med op til 23 %, der sker en tydelig asymmetrisk gruppering af taktslagene og underdelingerne af taktslagene foregår i et bredt område omkring midten. På andet og tredje niveau er der konstateret tydelige forskelle mellem A- og B-repriser; men at forklare spillestilen er vanskeligt.

Den asymmetriske taktinddeling er interessant set i forhold til dansens grundtrin. Dansens grundtrin sker på de tre taktslag, og jeg havde derfor forventet at finde en forholdsvis ensartet gruppering af disse ud fra en forventning om, at de ville være tæt forbundet med en fast danserytme. Dette er ikke tilfældet i dette værk, hvor den sammenlagte rytme på første og andet niveau betyder at danserne hele tiden skal være forholdsvis opmærksomme, hvis de vil følge rytmen.

Der blev ikke fundet et fast sving på tredje niveau. Fra den 'rytmiske musik' er jeg vant til, at der spilles med et fast sving, som kan være f.eks. "lige" eller "svingende". Dette sker stort set ikke i Pindstrups spil.

De tre rytmiske niveauer skaber tilsammen en organisk rytmisk mangfoldighed, der er præget af variation og udvikling. Forskellige stiltyper manifesteres i kortere eller længere perioder, både indenfor repriserne og på tværs af disse, men udviser stort set altid undtagelser.

Denne analyse af rytmiske forhold viser en spillestil, der bedst forklares ved at belyse variationsområderne, dvs. de områder som de enkelte rytmiske impulser holder sig indenfor.

På samme måde kunne også spillemandsmusikken forklares: Den er ikke et ubevægeligt fast objekt, men er kendetegnet ved en mangfoldighed på mange planer...

## Offentlige indspilninger hvor Trædballehus polka optræder.

Årstal i parentes = ca.årstal

Kunstner	fonogram titel	År
De jyske Landsbyspillemande (Frederik Iversen og Jens Andersen)	"Vejledalsvalsen..."	1930
Frederik Iversen og Jens Andersen	?	1931
Alex og Richard med 'De glade Spillemande'	?	1934
Tivolis Promenadeorkester	"Fynsk Polka..."	1942
Bror Kalles Kapel	"Trædballehus Polka"	1948
Henry Hansens Spillemandskvartet	"Hop så med"	1953
De muntre Spillemande	"Trædballehus Polka"	(1957)
Teddy Petersen og hans orkester	"Trædballehus Polka"	(1958)
V. Davids og hans glade drenge	"Trædballehus Polka"	(1958)
Med Kærlig Hilsen	"Med Kærlig Hilsen"	1972
Evald og Hardy Thomsen	"Stegt flæsk og kartofler"	1973
Østjysk Musikforsyning	"Østjysk Musikforsyning"	1974
Landstrygerne	"Dansk og svensk spillemandsmusik"	1975
(Kræn Bysteds)	"Gammel Dansk"	1976
Paul Hüttel m. Kurt Jensens Orkester	"Familiedans"	1976
Bent Vigg m. Hans (Jessens) Trio	"Harmonika-perler"	(1976)
?	"Spillemandsmusik"	(1978)
Frederik Iversen Spillemandene	"Anno 1979"	1979
De Nordiske Spillemande	"På Luisianna"	1982
Tewana og Jodle Birge	"Tewana og Jodle Birge"	(1986)
Kim Sjøgren	"Kim Sjøgren solo"	(1987)
Gia og Filip Gade	"A la Carte"	1988
Gia og Filip Gade	"Ensemble Romantique"	1990
De Nordiske Spillemande	"Sensommer"	1991
Baldrian	"Zinklar"	1992
Fritterne	"Folkemusikgruppen Fritterne"	1993

FRITTERNE: 'TRÆDBALLEHUS POLKA'

**A**

VIOLIN 1

VIOLIN 2

BLOKFL.

KLAR.

H.H.

H  
A  
R  
M  
O  
N  
I  
K  
A

V.H.

V.H.

1. 2. TILTRIO

Do. Do. Do. Do. Do. Do. Do. Do. Do. Do.

Do. Do. Do. Do. Do. Do. Do. Do. Do. Do.

A D A A/e E<sub>h</sub> E<sub>7/9</sub> A A/e A D A A/e E<sub>h</sub> E<sub>7/9</sub> 3. H





**FRITTERNE: 'TRØDBALLEHUS POLKA'**

**TRIO**

VIOLIN 1

VIOLIN 2

BLOKFL.

KLAR.

KLAR.

H.H.

H  
A  
R  
M  
O  
N  
I  
K  
A

V.H.

V.H.

The musical score is for a piece titled "Fritterne: 'Trødballehus Polka'". It is marked as a "TRIO" section. The score is arranged for Violin 1, Violin 2, Block Flute (BLOKFL.), two Clarinets (KLAR.), Horns (H.H.), Harmonika (HARMONIKA), and a second Horn (V.H.). The music is in 2/4 time and features a key signature change from D major to D minor (indicated by a flat sign) in the middle section. The Violin 2 part includes fingerings (5-6, 7-8, 9) and slurs. The Block Flute part includes fingerings (5, 6, 7, 8, 9, 5, 6, 7, 8, 9). The Horns and Harmonika parts include notes and rests. The Harmonika part includes chord symbols: D, D9, A9, A, D, D9, D, G, E9/13, A. The score concludes with a double bar line and repeat signs.

**DATASKEMA TIL FRITTERNE: TRÆDBALLEHUS POLKA.****VÆRKDATA**

Navn:	Trædballehus polka.
Model:	Polka.
Medie:	MC (intet mærke og nummer) "Folkemusikgruppen Fritterne"
Optagelsestidspunkt:	16-17 oktober 1993.
Indspilningstype:	Ifølge coveret er det en studieindspilning med efterfølgende mixning.
Indspilningens kvalitet:	Sandsynligvis en flerspors indspilning (hvert instrument indspillet med én mikrofon på hvert sit spor) bl.a. pga. nedenstående beskrivelse af harmonikaen. Alle instrumenter kan være indspillet samtidig, selvom harmonikaens højre hånd (melodi) er panoreret ud til venstre side, mens venstre hånd (akkorder + bas) er anbragt midt i lydbilledet. Disse to funktioner kan i optagesituationen adskilles ved at anbringe en mikrofon på hver side af harmonikaen (tæt på) så de to funktioner bliver indspillet på hvert sit spor - men harmonikaen kan også have indbyggede mikrofoner, med et udtag for hver funktion.

**KUNSTNER**

Navn:	Folkemusikgruppen Fritterne.
Medvirkende:	Jesper Petersen (harmonika), Anja Mikkelsen (klarinet), Lars Folkmann (violin), Kristine Heebøll (violin), Katja Mikkelsen (blokfløjte)

**VÆRKET**

Form:	I: A1 A2 B1 B2 A3 T1 T2 II: A1 A2 B1 B2 A3 T1 T2 III: A1 A2
Tempo:	(+/-)120
Fast tempo:	Ja.
Opstart:	Halvt tempo i optakten --> jævnt tempo
Afslutning:	Ritardando i sidste takt, 'trækker' den sidste tone
Dynamiske udsving:	Nej.
Instrumentering:	2 violiner, harmonika, klarinet, blokfløjte.
Arrangement:	?

## INSTRUMENTERNES FUNKTION OG SPILLSTIL

### VIOLIN 1

Jeg har valgt den violin, som i lydbilledet er lagt lidt ud til venstre, som violin 1, da den har en mere distinkt lyd og en større sikkerhed og præcision, som gør den lidt mere dominerende end violin 2 (som er panoreret ud til højre).

Funktion:	Melodistemme (jævnbyrdig/førende)
Intern melodisk variation:	Nej. Absolut ingen variation
Intern rytmisk variation:	Nej. Absolut ingen variation
Improvisation:	Nej
Forsiringer:	Opadgående 'faste' triller på fis i A takt 4 og B takt 3+4+7+8. Evt. glissando eller forslag til e i T takt 2+6 (det er svært at høre)
Idiomatisk spillestil:	
Positionsspil:	Nej.
Vibrato:	Nej.
Bueføring:	Ligger fast på strengene, med 'ryk' på efterslags-ottendedelene i A, trillerne i almindelighed samt de to sidste toner af den synkoperede rytme i B takt 1+5.
Bordunspil:	Nej.
Dobbeltgreb:	Nej.
Feeling/swing:	Hovedsageligt lige (symmetrisk). Sekstendedelene efter 'rykket' på efterslags-ottendedelene i A flyttes tættere på den forudgående tone

### VIOLIN 2

Funktion:	Melodistemme (jævnbyrdig/ekstra). Er lidt distinkt og sikker end violin 1.
Ekstern variation:	1/ ekstra sekstendedel i optakten A1 takt 8, 2/ melodisk og rytmisk i B1takt 4+8 og B2takt 4, 3/ a i stedet for e i T1 takt 3+7 og T2 takt 3.
Intern melodisk variation:	Ja. Der forekommer variationer omkring T takt 4, hvor der er en tendens til at benytte den løse A-streng.
Intern rytmisk variation:	Nej
Improvisation:	Nej
Forsiringer:	Samme som violin 1.
Idiomatisk spillestil:	
Positionsspil:	Nej.
Vibrato:	Nej.
Bueføring:	Stort set som violin 1.
Bordunspil:	Nej. (Så lidt at det ikke kan kaldes bordunspil)
Dobbeltgreb:	Nej.
Feeling/swing:	Som violin 1.

## BLOKFLØJTE

Funktion:	Melodistemme (jævnbyrdig/ekstra).
Ekstern variation:	Markant variation forekommer kun i Trio-delen, hvor den til gengæld varierer i næsten alle takter: 1/ I takt 1+2 og 5+6 spilles en sammenhængende figur, som kun er melodisk forskellig fra violinstemmen på én tone(a), men som opleves som selvstændig pga. ottendedelspause i start og slutning. 2/ I takt 3+7 spilles figuren som den oprindelige note med dissonanssammenstødet a/h i forhold til violinerne. 3/ II T1 takt 8 spilles et a (ikke d) som optakt til repetisens gentagelse, hvilket er naturligt da fløjten i gentagelsen skal starte på tonen a. 4/ Fløjten spiller ikke trille på fis i B takt 3+7.
Intern melodisk variation:	Ja. Der er variationer, men det er svært at afgøre om der er tale om deciderede variationer eller om det er variationer som opstår pga. spillefejl (det kræver en temmelig god teknik at spille så hurtigt på en blokfløjte).
Intern rytmisk variation:	Ja. Der er kun én markant variation i B takt 4, hvor fløjten veksler mellem ottendedel og sekstendel på den sidste tone (dvs. at fløjten dels spiller som violin 1 og dels som violin 2) - men sammen med en lidt mere varieret brug af forsiringer end violin 1+2, forskellige pauser ved vejtrækning og rytmiske variationer i forbindelse med feeling/swing, mener jeg at der er tale om rytmisk variation.
Improvisation:	Nej. Jeg vil ikke kalde de før nævnte variationer for improvisation, da stemmen generelt er meget fast i sin form.
Forsiringer:	Triller: generelt på fis i A takt 4 og B takt 4+8 (ligesom violin 1+2). I hele værket er der derudover kun to andre triller i I: B1 takt 3 og III: A2 takt 8.
Forslag:	Generelt på a i T takt 4.
Idiomatisk spillestil:	
Vibrato:	Nej.
Blæseteknik: og staccato.	Hovedsageligt ansats på hver tone, men også legato (uden ansats)
Vejtrækning:	Så vidt jeg kan vurdere spilles A-repriserne i én vejtrækning, B-repriser med to og T-repriser med fire vejtrækninger. Sidste tone inden en vejtrækning er ofte meget svag eller udelades helt.
Feeling/swing:	Som violin 1, men den nævnte, asymmetriske rytme i A, er mere varieret end hos violin 1+2: nogle gange flyttes slaget meget markant - andre gange spilles der mere lige

**KLARINET:**

Funktion:	Obligatstemme.
Beskrivelse:	Både akkordbrydninger (f.eks. A takt 1+2), modbevægelser ( A takt 3), selvstændige fraser (f.eks A takt 3 og T takt 3+4), melodi (B takt 1+4 og 5+8) og variation af melodi (B takt 3). Fungerer i akkordbrydningerne i A takt 1+2 og 5+6 samt i T takt 1+5 som andenstemme. I II: T2 varierer den ved at spille en dyb stemme som tydeligt er inspireret af basstemmen.
Intern melodisk variation:	Nej. Variationen i T2 vil jeg pga. dens faste form betegne som som en del af arrangementet.
Intern rytmisk variation:	Nej.
Improvisation:	Nej. Men stemmen er evt. opstået ved improvisation, da dens lineære kvaliteter flere steder overskygger de harmoniske.
Forsiringer:	Hovedsageligt faste triller og forslag, men også enkeltstående forslag og drejetoner.
Idiomatisk spillestil:	
Vibrato:	Nej
Blæseteknik:	Hovedsageligt legato uden ansats men også mere staccato (med ansats).
Vejrtrækning:	To til fire vejrtrækninger i hver reprise
Feeling/swing:	Som violin 1

**HARMONIKA - Højre hånd (melodi)**

Funktion: A+B1+T: Melodistemme (jævnbyrdig/ekstra). B2: Sekundstemme.

-----  
**MELODISTEMME:**

Ekstern variation: 1/ I B1 takt 3+7 spilles konsekvent to gange fis (i stedet for fis-e).  
2/ I B1 takt 7 undlades fis i taktens anden halvdel. 3/ I B1 takt 8 udelades trillen på fis samt tonen h på sidste ottendedel (i stedet markeres det overliggende e med en rytmisk markering). 4/ I øvrigt udelades trillen i B takt 3+7.

Intern melodisk variation: Nej

Intern rytmisk variation: Nej

Improvisation: Nej

-----  
**SEKUNDSTEMME:**

Beskrivelse: Spiller akkorder (samme harmonik som Venstre hånd). Rytmisk forholder den sig i takt 1+2 og 5+6 til melodiens synkoperede rytme. I de resterende takter spiller den en ottendedels-baseret rytme uden specielle betoning.

Akkordspil: Ja.

Parallel andenstemme: Nej.

Selvstændig stemme: Nej.

Variation: Ja.

Improvisation: Nej

Forsiringer: Kun de tidligere nævnte.

Idiomatisk spillestil: Generelt legato. Harmonikaen kan ændre tonens styrke ved variabelt tryk/skub med bælgen. Dette forhold kan bl.a. konstateres ved den rytmiske markering, som er omtalt under melodistemmens eksterne variation, punkt 3 - samt i T takt 2+6 på det høje e. Efterslags-ottendedelene betones generelt i A. I B og C er betoningerne mere varierede.

Feeling/swing: Som violin 1

**HARMONIKA - Venstre hånd (bas + akkorder).**

Funktion: Sekundstemme + basstemme.

-----  
**SEKUNDSTEMME:**

Beskrivelse: Efterslags-akkorder på ottendedels-plan. Holder pauser når basstemmen har ottendedels-løb.

Harmonik: Generelt Tonika og Dominant; med udvidede harmoniske funktioner i A2takt 8: hvor B-repertisens E-tonalitet forudgribes med en Vekseldominant (H) - samt Trio takt 6: Subdominant-Vekseldominant (G-E), som iøvrigt er en harmonisk variation af samme melodifrase som i takt 2.

Variation: Nej. Den nævnte harmoniske variation er en del af arrangementet, da den forekommer i begge Trio-gennemspilninger.

Improvisation: Nej.

-----  
**BASSTEMME:**

Beskrivelse: Melodisk vekselbas på fjerdedele med varierede betoning af den synkoperede rytme i B, gennemgangstoner og selvstændig melodisk stemmeføring (f.eks. Trio takt 5-8).

Melodisk variation: Ja, men kun i B, hvor harmonikaspilleren har to melodiske modeller til de enslydende fraser i B, takt 1+2 og 5+6: Vekselbas og trinvis nedadgående stemmeføring. Disse to modeller kombineres på forskellige måder.

Rytmsk variation: Ja, men kun i B, hvor der i de ovennævnte fraser varieres mellem to rytmiske modeller: Synkoperet og lige.

Improvisation: Nej

Forsiringer: Nej.

Idiomatisk spillestil: Da bas- og sekundstemme spilles med samme hånd hænger de naturligvis tæt sammen: Bastonerne holdes normalt præcis en ottendedel, og de stacerede akkorder kommer i umiddelbar forlængelse heraf. Ved ottendedels-løb i basstemmen udelades akkorden, og ved selvstændig melodisk stemmeføring (f.eks. Trio takt 5-8) spiller bassen mere legato og klinger ind over efterslagsakkorden.

Feeling/swing: Lige (symmetrisk) på ottendedels-niveauet (spiller ingen sekstendedele).

## FRITTERNE: TRÆDBALLEHUS POLKA

BILAG 4

## EKSTERNE VARIATIONER OG FLERSTEMMIGHED I MELODISPILLET

## SKEMA 1 (variationer målt i varighed) (incl. pauser)

Reprise:	A	B	T	I ALT
Varighed pr. gennemspilning, målt i 16.dele	192	128	128	448
Varighed af variationer, målt i 16.dele	21	18	36	75
Varighed af variationer, målt i %	10,9 %	14,1 %	28,1 %	16,9%

## SKEMA 2 (flerstemmighed målt i varighed (minus pauser))

Reprise:	A	B	T	I ALT
Varighed pr. gennemspilning, målt i 16.dele	192	128	128	448
Varighed af variationer, målt i 16.dele	19	18	18	55
Varighed af variationer, målt i %	9,9 %	14,1 %	14,1 %	12,4%

## SKEMA 3 (2/4's takter med variationer)

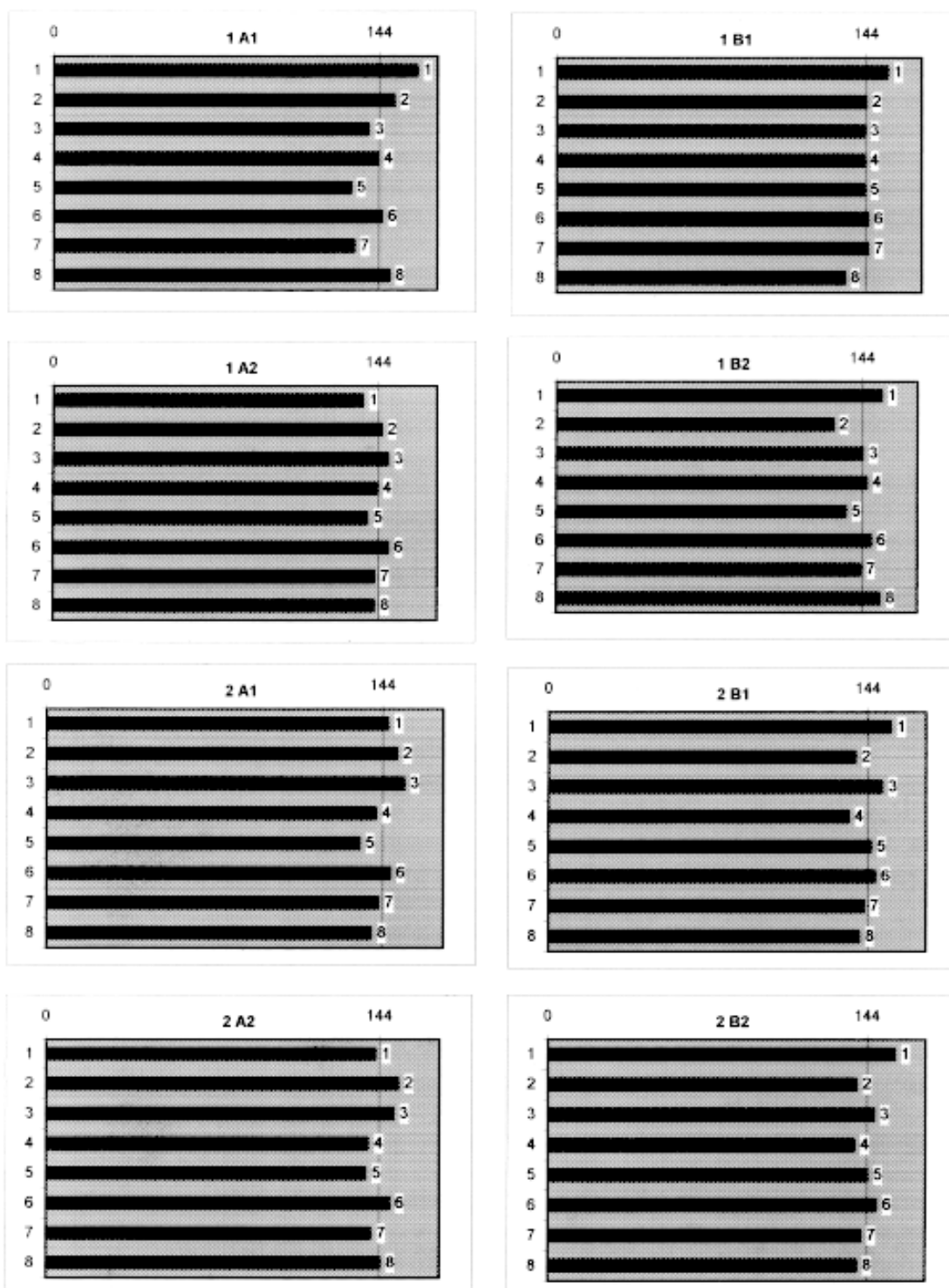
Reprise:	A	B	T	I ALT
Antal 2/4's takter pr. gennemspilning	24	16	16	56
Antal 2/4's takter med faste variationer	9	7	15	31
Antal 2/4's takter med faste variationer i %	37 %	43 %	93 %	55%

## SKEMA 4 (forskellige 1/4's fraser med variationer)

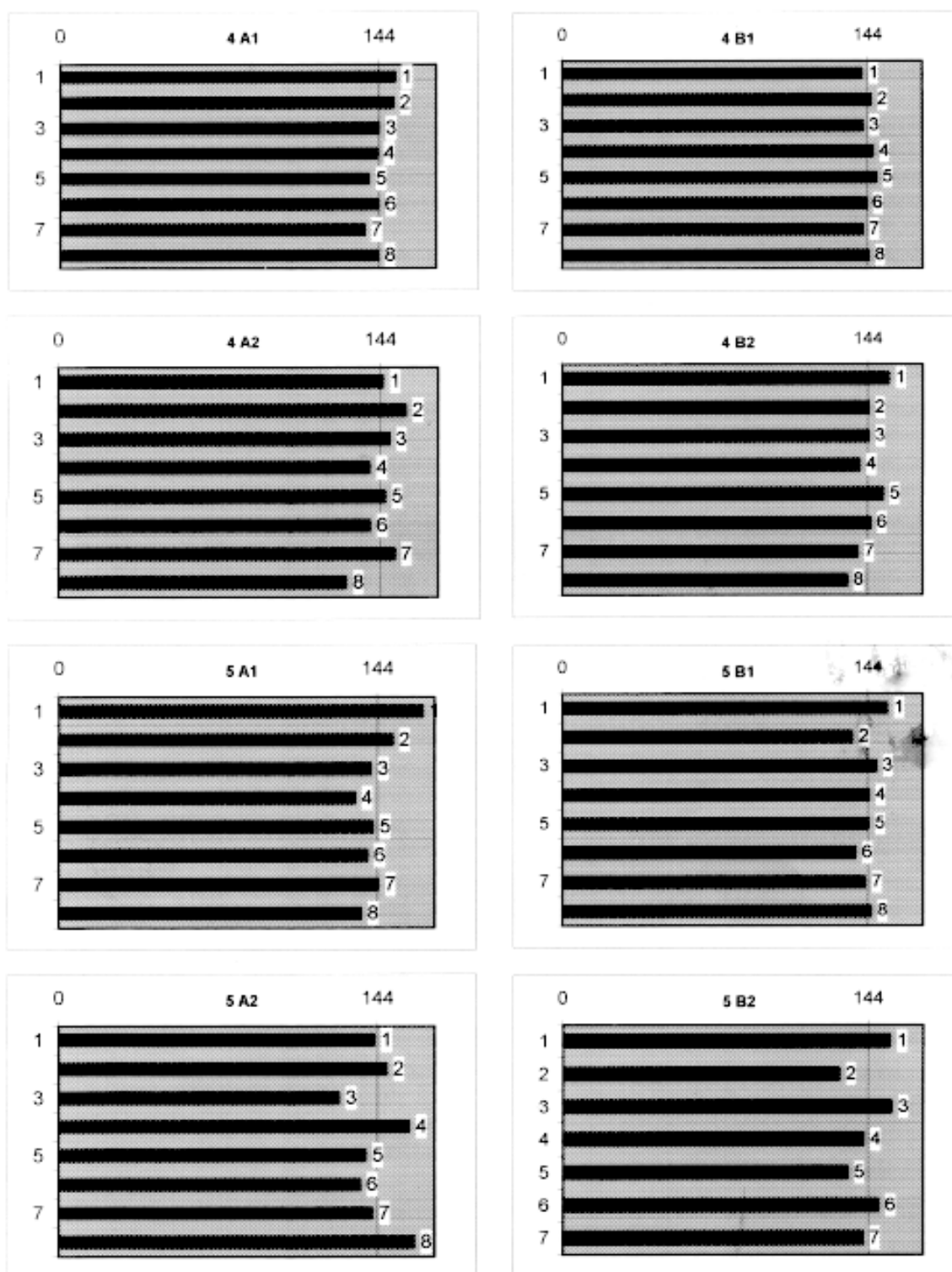
Reprise:	A	B	T	I ALT	%
Violin 1 – antal forskellige 1/4's fraser	11	9	12	32	100 %
Violin 2 – antal forskellige fraser m. var.	1	1	1	3	9,3 %
Blokfløjte – antal forskellige fraser m. var.	3	1	6	10	31,2 %
Harmonika – antal forskellige fraser m. var.	0	4	0	4	12,5 %



## KP: Gammel Vals, taktlængder



## KP: Gammel Vals, taktlængder





1:AA			position		længde			forholdstal/144			pos.	under	4.		
RYTME NR.	taktslag	under	taktslag	under	takten	takten	taktslag	under	takt	i 4.dele	1	2	3		
9	1	1	21.359		695	425	2.075	137	48	29	0	29	46	51	47
	1	2		21.784		270	692	15		19	29	19			
	2	1	22.054		644	216	346		45	15	48	16			
	2	2		22.270		428				30	63	32			
	3	1	22.698		736	346			51	24	93	23			
	3	2		23.044		390				27	117	25			
10	1	1	23.434		690	#####	2.189	145	45	#####	0	#####			
	1	2		x		#####	730	15		#####	###	#####			
	2	1	24.124		838	271	365		55	18	45	16			
	2	2		24.395		567				37	63	32			
	3	1	24.962		661	#####			43	#####	101	#####			
	3	2		x		#####				#####	###	#####			
11	1	1	25.623		708	470	2.248	148	45	30	0	32			
	1	2		26.093		238	749	15		15	30	16			
	2	1	26.331		846	294	375		54	19	45	17			
NB:A	2	2		26.625		552				35	64	31			
	3	1	27.177		694	#####			44	#####	100	#####			
	3	2		x		#####				#####	###	#####			
12	1	1	27.871		652	#####	2.166	143	43	#####	0	#####			
	1	2		x		#####	722	15		#####	###	#####			
	2	1	28.523		756	280	361		50	19	43	18			
	2	2		28.803		476				32	62	30			
	3	1	29.279		758	#####			50	#####	94	#####			
	3	2		x		#####				#####	###	#####			
13	1	1	30.037		766	486	2.098	139	53	33	0	30	46	44	54
	1	2		30.523		280	699	15		19	33	18			
	2	1	30.803		572	379	350		39	26	53	32			
	2	2		31.182		193				13	79	16			
	3	1	31.375		760	423			52	29	92	27			
	3	2		31.798		337				23	121	21			
14	1	1	32.135		698	#####	2.239	148	45	#####	0	#####			
	1	2		x		#####	746	15		#####	###	#####			
	2	1	32.833		762	304	373		49	20	45	19			
	2	2		33.137		458				29	64	29			
	3	1	33.595		779	#####			50	#####	94	#####			
	3	2		x		#####				#####	###	#####			
15	1	1	34.374		634	304	2.146	142	43	20	0	23			
	1	2		34.678		330	715	15		22	20	25			
	2	1	35.008		682	248	358		46	17	43	17			
	2	2		35.256		434				29	59	31			
	3	1	35.690		830	428			56	29	88	25			
	3	2		36.118		402				27	117	23			
16	1	1	36.520		685	#####	2.146	142	46	#####	0	#####			
	1	2		x		#####	715	15		#####	###	#####			
	2	1	37.205		622	#####	358		42	#####	46	#####			
	2	2		triolet		#####				#####	###	#####			
	3	1	37.827		839	#####			56	#####	88	#####			
	3	2		x		#####				#####	###	#####			
17	1	1	38.666			G.S.:	2.181						45	49	50



1:BB			position		længde			forholdstal/144			pos.	8.dele	4.		
RYTME NR.	taktslag	under	taktslag	under	takten	takten	taktslag	under	takt	i 4.dele	1	2	3		
9	1	1	17.304		788	654	2.247	153	50	42	0	40	47	40	56
	1	2		17.958		134	749	15		9	42	8			
	2	1	18.092		581	260	375		37	17	50	21			
	2	2		18.352		321				21	67	27			
	3	1	18.673		878	222			56	14	88	12			
	3	2		18.895		656				42	102	36			
10	1	1	19.551		688	#####	1.916	130	52	####	0	#####			
	1	2		x		#####	639	15		####	####	#####			
	2	1	20.239		538	268	319		40	20	52	24			
	2	2		20.507		270				20	72	24			
	3	1	20.777		690	278			52	21	92	19			
	3	2		21.055		412				31	113	29			
11	1	1	21.467		648	266	2.123	144	44	18	0	20			
	1	2		21.733		382	708	15		26	18	28			
	2	1	22.115		646	342	354		44	23	44	25			
	2	2		22.457		304				21	67	23			
	3	1	22.761		829	194			56	13	88	11			
	3	2		22.955		635				43	101	37			
12	1	1	23.590		647	#####	2.144	146	43	####	0	#####			
	1	2		x		#####	715	15		####	####	#####			
	2	1	24.237		603	173	357		41	12	43	14			
	2	2		24.410		430				29	55	34			
	3	1	24.840		894	#####			60	####	84	#####			
	3	2		x		#####				####	####	#####			
13	1	1	25.734		640	420	2.009	136	46	30	0	32	42	49	53
	1	2		26.154		220	670	15		16	30	17			
	2	1	26.374		594	390	335		43	28	46	32			
	2	2		26.764		204				15	74	16			
	3	1	26.968		775	#####			56	####	88	#####			
	3	2		x		#####				####	####	#####			
14	1	1	27.743		626	#####	2.177	148	41	####	0	#####			
	1	2		x		#####	726	15		####	####	#####			
	2	1	28.369		737	279	363		49	18	41	18			
	2	2		28.648		458				30	60	30			
	3	1	29.106		814	#####			54	####	90	#####			
	3	2		x		#####				####	####	#####			
15	1	1	29.920		567	367	2.109	143	39	25	0	31			
	1	2		30.287		200	703	15		14	25	17			
	2	1	30.487		754	#####	352		51	####	39	#####			
	2	2		x		#####				####	####	#####			
	3	1	31.241		788	#####			54	####	90	#####			
	3	2		x		#####				####	####	#####			
16	1	1	32.029		660	#####	2.243	152	42	####	0	#####			
	1	2		x		#####	748	15		####	####	#####			
	2	1	32.689		813	#####	374		52	####	42	#####			
	2	2		x		#####				####	####	#####			
	3	1	33.502		770	#####			49	####	95	#####			
	3	2		x		#####				####	####	#####			
17	1	1	34.272			G.S.:	2.121						44	44	56



2:AA			position		længde			forholdstal/144			pos.	8.dele	4.		
RYTME NR.	taktslag	under	taktslag	under	takten	takten	taktslag	under	takt	i 4.dele	1	2	3		
9	1	1	17.842		820	540	2.029	142	58	38	0	32	47	51	46
	1	2		18.382		280	676	14		20	38	16			
	2	1	18.662		599	#####	338		43	#####	58	#####			
	2	2		x		#####				#####	####	#####			
	3	1	19.261		610	#####			43	#####	101	#####			
	3	2		x		#####				#####	####	#####			
10	1	1	19.871		672	#####	2.161	152	45	#####	0	#####			
	1	2		x		#####	720	14		#####	####	#####			
	2	1	20.543		776	318	360		52	21	45	20			
	2	2		20.861		458				31	66	28			
	3	1	21.319		713	#####			48	#####	96	#####			
	3	2		x		#####				#####	####	#####			
11	1	1	22.032		654	464	2.141	150	44	31	0	34			
	1	2		22.496		190	714	14		13	31	14			
	2	1	22.686		795	184	357		53	12	44	11			
	2	2		22.870		611				41	56	37			
	3	1	23.481		692	#####			47	#####	97	#####			
	3	2		x		#####				#####	####	#####			
12	1	1	24.173		540	#####	1.980	139	39	#####	0	#####			
	1	2		x		#####	660	14		#####	####	#####			
	2	1	24.713		772	204	330		56	15	39	13			
	2	2		24.917		568				41	54	35			
	3	1	25.485		668	#####			49	#####	95	#####			
	3	2		x		#####				#####	####	#####			
13	1	1	26.153		658	416	1.969	138	48	30	0	30	46	48	50
	1	2		26.569		242	656	14		18	30	18			
	2	1	26.811		612	#####	328		45	#####	48	#####			
	2	2		x		#####				#####	####	#####			
	3	1	27.423		699	#####			51	#####	93	#####			
	3	2		x		#####				#####	####	#####			
14	1	1	28.122		646	#####	2.104	148	44	#####	0	#####			
	1	2		x		#####	701	14		#####	####	#####			
	2	1	28.768		816	270	351		56	18	44	16			
	2	2		29.038		546				37	63	32			
	3	1	29.584		642	#####			44	#####	100	#####			
	3	2		x		#####				#####	####	#####			
15	1	1	30.226		670	386	2.000	140	48	28	0	28			
	1	2		30.612		284	667	14		20	28	20			
	2	1	30.896		608	264	333		44	19	48	21			
	2	2		31.160		344				25	67	27			
	3	1	31.504		722	436			52	31	92	29			
	3	2		31.940		286				21	123	19			
16	1	1	32.226		612	#####	2.047	144	43	#####	0	#####			
	1	2		x		#####	682	14		#####	####	#####			
	2	1	32.838		699	#####	341		49	#####	43	#####			
	2	2		x		#####				#####	####	#####			
	3	1	33.537		736	#####			52	#####	92	#####			
	3	2		x		#####				#####	####	#####			
17	1	1	34.273			G.S.:	2.054						45	50	49













4:BB		position		længde		forholdstal/144				pos.	8.dele	4.			
RYTME NR.		taktslag	under	taktslag	under	takten	takten	taktslag	under	takt	i 4.dele	1	2	3	
9	1	1	16.930		714	434	2.060	154	50	30	0	29	46	41	57
	1	2		17.364		280	687	13		20	30	19			
	2	1	17.644		518	196	343		36	14	50	18			
	2	2		17.840		322				23	64	30			
	3	1	18.162		828	160			58	11	86	9			
	3	2		18.322		668				47	97	39			
10	1	1	18.990		584	#####	1.933	144	44	####	0	#####			
	1	2		x		#####	644	13		####	###	#####			
	2	1	19.574		576	#####	322		43	####	44	#####			
	2	2		x		#####				####	###	#####			
	3	1	20.150		773	519			58	39	86	32			
	3	2		20.669		254				19	125	16			
11	1	1	20.923		642	218	1.931	144	48	16	0	16			
	1	2		21.141		424	644	13		32	16	32			
	2	1	21.565		525	203	322		39	15	48	19			
	2	2		21.768		322				24	63	29			
	3	1	22.090		764	166			57	12	87	10			
	3	2		22.256		598				45	99	38			
12	1	1	22.854		562	#####	1.876	140	43	####	0	#####			
	1	2		x		#####	625	13		####	###	#####			
	2	1	23.416		608	296	313		47	23	43	23			
	2	2		23.712		312				24	66	25			
	3	1	24.024		706	#####			54	####	90	#####			
	3	2		x		#####				####	###	#####			
13	1	1	24.730		640	392	2.024	151	46	28	0	29	50	41	53
	1	2		25.122		248	675	13		18	28	19			
	2	1	25.370		500	#####	337		36	####	46	#####			
	2	2		x		#####				####	###	#####			
	3	1	25.870		884	#####			63	####	81	#####			
	3	2		x		#####				####	###	#####			
14	1	1	26.754		596	#####	1.945	145	44	####	0	#####			
	1	2		x		#####	648	13		####	###	#####			
	2	1	27.350		643	299	324		48	22	44	22			
	2	2		27.649		344				25	66	26			
	3	1	27.993		706	244			52	18	92	17			
	3	2		28.237		462				34	110	31			
15	1	1	28.699		742	504	1.865	139	57	39	0	33			
	1	2		29.203		238	622	13		18	39	15			
	2	1	29.441		526	344	311		41	27	57	31			
	2	2		29.785		182				14	84	17			
	3	1	29.967		597	322			46	25	98	26			
	3	2		30.289		275				21	123	22			
16	1	1	30.564		668	#####	1.796	134	54	####	0	#####			
	1	2		x		#####	599	13		####	###	#####			
	2	1	31.232		518	286	299		42	23	54	27			
	2	2		31.518		232				19	76	21			
	3	1	31.750		610	#####			49	####	95	#####			
	3	2		x		#####				####	###	#####	gen.snit		
17	1	1	32.360			G.S.:	1.929						47	43	53



5:AA			position		længde			forholdstal/144			pos.	8.dele	4.		
RYTME NR.	taktslag	under	taktslag	under	takten	takten	taktslag	under	takt	i 4.dele	1	2	3		
9	1	1	16.710		692	388	1.970	142	51	28	0	27	52	46	47
	1	2		17.098		304	657	14		22	28	21			
	2	1	17.402		600	302	328		44	22	51	24			
	2	2		17.704		298				22	73	24			
	3	1	18.002		678	312			50	23	94	22			
	3	2		18.314		366				27	117	26			
10	1	1	18.680		692	420	2.048	148	49	30	0	29			
	1	2		19.100		272	683	14		19	30	19			
	2	1	19.372		592	#####	341		42	#####	49	#####			
	2	2		x		#####				#####	#####	#####			
	3	1	19.964		764	#####			54	#####	90	#####			
	3	2		x		#####				#####	#####	#####			
11	1	1	20.728		622	374	1.751	127	51	31	0	29			
	1	2		21.102		248	584	14		20	31	19			
	2	1	21.350		667	#####	292		55	#####	51	#####			
	2	2		x		#####				#####	#####	#####			
	3	1	22.017		462	#####			38	#####	106	#####			
	3	2		x		#####				#####	#####	#####			
12	1	1	22.479		863	615	2.190	158	57	40	0	34			
	1	2		23.094		248	730	14		16	40	14			
	2	1	23.342		642	#####	365		42	#####	57	#####			
	2	2		x		#####				#####	#####	#####			
	3	1	23.984		685	#####			45	#####	99	#####			
	3	2		x		#####				#####	#####	#####			
13	1	1	24.669		648	332	1.919	139	49	25	0	25	46	44	54
	1	2		25.001		316	640	14		24	25	23			
	2	1	25.317		557	258	320		42	19	49	22			
	2	2		25.575		299				22	68	26			
	3	1	25.874		714	508			54	38	90	34			
	3	2		26.382		206				15	129	14			
14	1	1	26.588		606	#####	1.884	136	46	#####	0	#####			
	1	2		x		#####	628	14		#####	#####	#####			
	2	1	27.194		654	#####	314		50	#####	46	#####			
	2	2		x		#####				#####	#####	#####			
	3	1	27.848		624	#####			48	#####	96	#####			
	3	2		x		#####				#####	#####	#####			
15	1	1	28.472		661	357	1.958	141	49	26	0	26			
	1	2		28.829		304	653	14		22	26	22			
	2	1	29.133		612	#####	326		45	#####	49	#####			
	2	2		x		#####				#####	#####	#####			
	3	1	29.745		685	453			50	33	94	32			
	3	2		30.198		232				17	127	16			
16	1	1	30.430		632	#####	2.221	161	41	#####	0	#####			
	1	2		x		#####	740	14		#####	#####	#####			
	2	1	31.062		595	315	370		39	20	41	25			
	2	2		31.377		280				18	61	23			
	3	1	31.657		994	409			64	27	80	20			
	3	2		32.066		585				38	106	28			gen.snit
17	1	1	32.651			G.S.:	1.993						48	46	51





5:BB			position		længde			forholdstal/144			pos.	8.dele	4.		
RYTME NR.	taktslag	under	taktslag	under	takten	takten	taktslag	under	takt	i 4.dele	1	2	3		
9	1	1	18.695		565	176	2.064	154	39	12	0	15	40	41	64
	1	2		18.871		389	688	13		27	12	33			
	2	1	19.260		549	258	344		38	18	39	23			
	2	2		19.518		291				20	57	25			
	3	1	19.809		950	136			66	9	78	7			
	3	2		19.945		814				57	87	41			
10	1	1	20.759		446	#####	1.743	130	37	####	0	#####			
	1	2		x		#####	581	13		####	####	#####			
	2	1	21.205		571	#####	291		47	####	37	#####			
	2	2		x		#####				####	####	#####			
	3	1	21.776		726	210			60	17	84	14			
	3	2		21.986		516				43	101	34			
11	1	1	22.502		652	368	2.076	155	45	26	0	27			
	1	2		22.870		284	692	13		20	26	21			
	2	1	23.154		516	208	346		36	14	45	19			
	2	2		23.362		308				21	60	29			
	3	1	23.670		908	126			63	9	81	7			
	3	2		23.796		782				54	90	41			
12	1	1	24.578		490	#####	1.900	142	37	####	0	#####			
	1	2		x		#####	633	13		####	####	#####			
	2	1	25.068		554	296	317		42	22	37	26			
	2	2		25.364		258				20	60	22			
	3	1	25.622		856	536			65	41	79	30			
	3	2		26.158		320				24	120	18			
13	1	1	26.478		602	382	1.796	134	48	31	0	30	46	48	50
	1	2		26.860		220	599	13		18	31	18			
	2	1	27.080		644	348	299		52	28	48	26			
	2	2		27.428		296				24	76	22			
	3	1	27.724		550	330			44	26	100	29			
	3	2		28.054		220				18	126	19			
14	1	1	28.274		606	408	1.991	149	44	30	0	32			
	1	2		28.682		198	664	13		14	30	16			
	2	1	28.880		606	#####	332		44	####	44	#####			
	2	2		x		#####				####	####	#####			
	3	1	29.486		779	#####			56	####	88	#####			
	3	2		x		#####				####	####	#####			
15	1	1	30.265		584	324	1.892	141	44	25	0	27			
	1	2		30.589		260	631	13		20	25	21			
MIN	2	1	30.849		584	244	315		44	19	44	20			
	2	2		31.093		340				26	63	28			
	3	1	31.433		724	424			55	32	89	28			
	3	2		31.857		300				23	121	20			
16	1	1	32.157			G.S.:	1.928								
	1	2		-----											
	2	1													
	2	2													
	3	1													
	3	2													
															gen.snit
17	1	1											44	42	58

## Klaus Pindstrup: 'Gammel Vals' - 1AB

1A

1B

## Klaus Pindstrup: 'Gammel Vals' - 2AB

2A

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

2B

17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32

## Klaus Pindstrup: 'Gammel Vals' - 4AB

4A

1 T T T 2 3 4

5 T 8 Tm 6 7 8 8 8 8 8

9 8m 8 T 10 11 12

13 T 8 Tm 14 15 8/T T 8/T 16  $\overbrace{\quad\quad\quad}^3$

4B

1 8 8 2 T 8 8 3 8/T 8m 8m 4 T

5 8 8 6 8 7 8 8 8 8  $\overbrace{\quad\quad\quad}^3$  8  $\overbrace{\quad\quad\quad}^3$

9 Tm T 16/32 10 T 11 T Tm 16 12 8

13 Tm 14 8 (T) 15 T T 8 16 8m

'stop'

## Klaus Pindstrup: 'Gammel Vals' - 5AB

5A

5B

# LITTERATURLISTE

## Aksdal, Bjørn og Sven Nyhus (red.)

1993 *Fanitullen*, Universitetsforlaget, Oslo

## Bender, Johan Andreas og Knud Bisgaard Christiansen:

1985 *Fra håndværk til industri*, Industrirådet.

## Berggren, A.P.:

1869 *Danske Folke-Sange og Melodier* (=Folke-Sange og Melodier, Fædrelandske og Fremmede Vol. I). 3. udg. København.

## Berntsen, Anton

1921 "Nogle jyske Spillemande" i *Vejle Amts Årbøger* s.1-46.

## Blom, Jan-Petter:

1993 "Rytme og Frasering – forholdet til dansen" i *Fanitullen*, Universitetsforlaget, Oslo.

## Bødker, Knud:

1975 "Hvad er spillemandsmusik" i *Hjemstavnsliv* nr. 3 + 4.

## Christensen, Anders Chr. N:<sup>1</sup>

1981 "Nogle ældre polkaformer" i *Meddelelser fra Dansk Dansehistorisk Arkiv*, Dansearkivets årsskrift nr. 1.

1992 *Vi bruger hele kroppen*, konferensspeciale, Institut for folkloristik, Københavns Universitet.

## Christensen, Anders og Bolette Daniels Beck, Sven E. Ottosen og Judy Ryslander:

1985 "Gammeldanseforeninger i Danmark" i *Meddelelser fra Dansk Dansehistorisk Arkiv*, Dansearkivets årsskrift nr. 4.

## Clemmensen, Sv.:

1966 *Vejledning for ledere i folkedans*, København

## Danske Folkedanseres Jubilæumsskrift 1929-1954

1954 Landsforeningen Danske Folkedansere

## Dybdal, Vagn og Inger Dübeck:

1983 *Håndværket og statsmagten. Perioden 1700-1862*, København (Håndværkets kulturhistorie 2).

## Feldbæk, Ole:

1982 *Danmarks historie 4, 1730-1814*, Gyldendal.

1992 "Borgerskabets danskhed" i *På sporet af en dansk identitet* s.67-79 (red. Flemming Lundgreen-Nielsen, Kbh.

1993 *Danmarks økonomiske historie 1500-1840*, Forlaget Systime.

## Foreningen til Folkedansens Fremme:

1991 *Håndbog over trin og udtryk i dansk folkedans*, København.

## Folkemusikhusets spillebog 6 x 6 almindelige

1977 = Folkemusikhus 6, Folkemusikhuset i Hogager / Folkemusikhusets Forlag.

## Gotved, Uffe:

1968 *Sammenspilspraksis i dansk spillemandsmusik 1800-1840*, speciale, Københavns Universitet.

## Grüner-Nielsen, Hakon:

1917 *Vore ældste folkedanse, Langdans og polskdans*, (=Danske Folkeminder nr. 16), Kbh.

1920 *Folkelig Vals* (=Danmarks Folkeminder nr. 22) Kbh. (fotografisk genoptryk Kbh. 1976).

## Gyldendal og Politikens Danmarkshistorie Bind 12-14

1991 red.Olaf Olsen.

## Hansen, Laur.:

1933 *Af den gamle Spillemands Saga*, Holbæk.

1953 *Spillemanden i dansk folkeliv*, København.

## Hansen, Line og Torben Hviid og Erik Hoffmann:

1984 *Fløjtelaurs*, Folkemusikhusets forlag, Albertslund.

## Hausted, Hans-Arne Niebuhr:

1992 "Spillemanden før og nu" i *Dansk Folkemusik* nr. 3 + 4.

## Hjeglens toner

1991 = Albertslund 5, Folkemusikhusets Forlag, Albertslund. (Er officielt registreret som: Peder Spillemand: *Hjeglens Toner*).<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Anders Chr. N. Christensen er før *Vi bruger hele kroppen* lig med Anders Christensen (uden Chr.N.)

<sup>2</sup> Bogen er her anført ved titlen, den angivne forfatter ville være misvisende i min tekst. Peder Spillemand står anført som forfatter (bogen handler om ham og hans musik), mens det reelt er et kollektiv bestående af en redaktion og node- og melodiaflæsere, der har forfattet bogen. Dette kollektiv består af: Torben Hviid, Ole Jensen, Martin Jensen, Anders Christensen, Thomas Bøjesen, Better Berents og Thorkild Knudsen.

**Holm, Ralph og Klavs Vedel (red.):**

1946 *Folkedansen i Danmark*, Kbh.

**Horn, Flemming:**

1964 *Danske nodebøger fra det 18. århundredes sidste halvdel*, speciale, Københavns Universitet.

**Jørgensen, Svend:**

1938 "Spillemandskursus" i *Hjemstavnsliv* nr.1/1938.

1943 "En Spillemandskreds" i *Hjemstavnsliv* nr.10/1943.

1944 "Om Spillemand og Spillemandsmusik" Artikelserie i *Hjemstavnsliv* 1944-1946. Senere udgivet i lettere redigeret form i *Danske Folkedanseres Jubilæumsskrift 1929-1954* s.47-66.

1946-1 "En Polka" i *Hjemstavnsliv* nr. 7/1946.

1946-2 "Den Gamle spillemand" i *Folkedansen i Danmark*.

1954 "Om Spillemand og Spillemandsmusik" i *Danske Folkedanseres Jubilæumsskrift 1929-1954* s.47-66, Landsforeningen Danske Folkedansere (opr. artikelserie i *Hjemstavnsliv* 1944-1946).

**Junge, Joachim:**

1798 *Den Nordsiellandske Landalmues Karakter, Skikke, Meninger og Sprog* (her efter revideret udgave = Danmarks folkeminder nr. 13 Kbh. 1915).

**Knudsen, Thorkild:**

1961 "Model, type og variant", *Dansk Musiktidsskrift* s. 79-92.

**Koudal, Jens Henrik:**

1987 *Rasmus Storms nodebog*, Kbh

1992-1 *Musiketnologi og folkemusikforskning i Danmark*, (=DFS-NYT 92/1), Kbh.

1992-2 "En privilegeret musikanter og hans konkurrenter 1716-41" i *Dansk årbog for musikforskning*, XIX 1988-1991, Kbh.

1997 *For borgere og bønder – Stadsmusikantvæsenet i Danmark c. 1660-1800*, doktordisputats, midlertidig version, Kbh.

**Krogh, J.C.:**

1937 "Spillemands-Musik" i *Hjemstavnsliv* nr. 4/1937.

**Læsø – dans & musik:**

1993 af Kenneth Krak, ArneRygePetersen, Esben Wolf og Anders Christensen, Folkemusikhusringen.

**Musikalsk Folkekultur**

1981-84 Albertslund Folkemusikhus.

**Müller, Mette:**

1973 "Den jyske skalmeje" i *MIV, museerne i Viborg Amt*.

1994 "Folk-Folkelig-Folkelig musikinstrumenter i Danmark" i *Folk og Kultur*.

**Møller, Dorthe:**

1976 "Folk Music Instruments in Danish Iconographic Sources" i *Studia instrumentorum musicae popularis* 4/1976, Stckholm.

**Nielsen, Anton:**

1889 *Landhaandværkerne før og nu*, Kbh.

**Nielsen, Lars:**

1980 "70'ernes folkemusikrevival – tradition og fornyelse" i *Modspil* nr. 8 Århus (s.24-32).

**Nielsen, Svend:**

1983 "Spillemand på fonograf" i *Folk og kultur*, Kbh.

1993 *Dansk Folkemusik*, (=DFS-NYT 93/1), Kbh.

**Nyhus, Svend og Bjørn Aksdal:**

1993 "Spilleteknikker" i *Fanitullen*, Universitetsforlaget, Oslo.

**Nørlyng, Ole:**

1981 "Polka Militaire" i *Meddelelser fra Dansk Dansehistorisk Arkiv*, Dansearkivets årsskrift nr. 1.

**Olsen, Christian:**

1921 "Fra mine forældres hjem og hjemegn I" i *Fra Holbæk Amt* s.3-131, Historiske årbøger 16, udg. af Historisk Samfund for Holbæk Amt.

1922 "Fra mine forældres hjem og hjemegn II" i *Fra Holbæk Amt* s.133-244, Historiske årbøger 17, udg. af Historisk Samfund for Holbæk Amt.

**Rerup, Lorenz**

1989 *Danmarks historie 6, 1864-1914*, redigeret af Søren Mørch, Gyldendal.

**Refsgaard, Henning:**

1962 *Det traditionelle melodistofs behandling i dansk spillemandspraksis*, speciale, Århus Universitet.

**Rosenthal, Jan & Bendt Hansen:**

1994 *Den oplevede rytme*, speciale, Aalborg Universitet.



**Rovsing Olsen, Poul:**

1974 *Musiknologi*, Kbh.

**Schomacker, Jydy Ryslander:**

1991 "Folkelige danse miljøer i København" i *Meddelelser fra Dansk Dansehistorisk Arkiv*,  
Dansearkivets årsskrift nr. 10, 1991.

**Spillemandslauget Østjyderne:**

1979-1999 Nodesamlinger. Én årlig udgivelse.

**Staunsholm, Frithiof og Hans Peter Larsen:**

1980 Spillemandsmusikken i det 19. århundrede i *Modspil* nr. 8, Århus, s.13-23.

**Sørensen, Anette H.L.:**

1989 *Dansk spillemandsmusik i teori og praksis*, speciale, Århus Universitet.

**Tonn-Petersen, Anette:**

1985 "Spillemandens rolle" i *Folk og kultur*, Kbh.

**Urup, Henning:**

1972 *Danske Folkedanse. En beskrivelse og undersøgelse af det danske folkelige melodistof med hertil hørende dansebeskrivelse*, speciale, Københavns Universitet.

1976 "Dansk spillemandsmusiks forudsætninger, kilder og særlige karaktertræk" i *Musik og forskning* 2, Kbh.

**Vedel, Klavs:**

1946-1 "Folkedansens historie" i *Folkedansen i Danmark* s. 7-97.

1946-2 "Landsbymusikanter" i *Folkedansen i Danmark* s.122-222.

**Wählin, Vagn:**

1982 "Folkelighed og folkedragt, myte eller realitet, 1800 tallet" i *Kulturhistorisk Magasin* nr.3, 3.årg, København