

HELEN ROSSIL

# Viser på valse – vokale vinkler

Konturer af gammel folkelig syngemåde mellem mundtlig og skriftlig kultur

## *Dansk folkemusik-revival*

Inden for de seneste år har overskrifter som "Folkemusik er hipt igen", "Folkemusikkens genkomst" eller "Folkemusik er blevet rock' n' roll"<sup>1</sup> været at finde i såvel musikblade som dagspresse. De er tydelige tegn på at en gammel musikform nyder fornyet opmærksomhed og opblomstring: den revitaliseres.<sup>2</sup> Spørgsmålet er dog om denne revitalisering gælder også for den *vokale* folkemusik?

Den vokale folkemusik omtales almindeligvis som folkelig sang eller folkesang, i de senere år i forskningen tillige som traditionel sang. Det er den sang som

- har været sunget blandt almuen eller "almindelige mennesker",
- er mundtligt traderet,
- har været knyttet til en bestemt brugssituation.<sup>3</sup>

Begreberne folkesang og folkelig sang<sup>4</sup> markerer i sig en interesse for sangens oprindelse og er møntet af den tidligste forskning,<sup>5</sup> hvorimod det nyere begreb traditionel

- 1 Lea Holtze, "Folkemusik er hipt igen", *Gaffa* 30.11.2013, <http://gaffa.dk/nyhed/78711>, Ralf Christensen, "Folkemusikkens genkomst", *Information* 29.10.2013, <http://www.information.dk/476678> og Annegerd Kristiansen, "Folkemusik er blevet rock' n' roll", *Politiken* 30.05.2010, <http://politiken.dk/kultur/musik/ECE983003>.
- 2 Det kan diskuteres, hvornår der er tale om et udsving i en levende tradition, og hvornår om en egentlig revitalisering. Ingrid Åkesson skelner med især amerikanske musiketnologer mellem revival og revitalisering alt efter graden af genoplivningsbehov, men forlader alligevel distinktionen, da grænserne mellem de to begreber er for uklare. Jeg anvender dem, som Åkesson, synonymt i betydningen "at give nyt liv til", selv om man kan mene, at den vokale folkemusik i Danmark, der er denne artikels emne, kan behøve en egentlig genoplivning. Ingrid Åkesson, *Med rösten som instrument. Perspektiv på nutida svensk vokal folkemusik* (Stockholm: Svenskt visarkiv, 2007), 43-47.
- 3 At give en entydig og præcis definition af folkemusik (herunder -sang) er en speget affære. For en overskuelig oversigt over forskellige metodiske tilgange henvises til Jens Henrik Koudals diskussion på [http://www.denstoredanske.dk/Kunst\\_og\\_kultur/Musik/Folkemusik/folkemusik/folkemusik\\_\(Forsog\\_paa\\_definition\)](http://www.denstoredanske.dk/Kunst_og_kultur/Musik/Folkemusik/folkemusik/folkemusik_(Forsog_paa_definition)), besøgt 18.02.2015. Jeg støtter mig til Svend Nielsens forklaring i *Dansk folkemusik. En indføring i den traditionelle musik i Danmark* (København: Dansk Folkemindesamling, 1993), 7. Definitionen har afgjort nogle begrænsninger. De behandles på s. 85.
- 4 Jeg ser bort fra Karl Clausens distinktion mellem de to begreber, da hans fremstilling i *Folkelig sang gennem 150 år* (København: Fremad, 1958) gælder en åndshistorisk udvikling i den etablerede sangkultur, nemlig det trykte sangbogsmateriale, og kun perifert behandler hvad man kunne kalde den egentlige folkelige sang, som defineret i ovenstående kriterier.
- 5 Jf. Jens Henrik Koudals redegørelse for og forsøg på overskridelse af "middelaldermyten" i Jens Henrik Koudal, "Folket og folkemusikken," *Dansk Årbog for Musikforskning* 14 (1983).

sang udtrykker en interesse for selve den mundtlige traderingsproces.<sup>6</sup> Modsat dets vanlige betydning, sædvanlig eller velkendt, skal ordet traditionel i denne sammenhæng forstås som dynamisk eller ligefrem foranderlig, idet den mundtlige trading ikke som den skriftlige fiksering fastholder et bestemt udtryk. Med den tilgang til området er selve sangsituationen<sup>7</sup> og den enkelte sanger<sup>8</sup> som led i traderingsprocessen kommet i centrum.

Dermed forskydes også betydningsnuancerne i ordet sang. Egentlig burde det i analogi med nogle af vores nærmest beslægtede sprog hedde "syngning". Som *singing*, *das Singen* eller *sjungandet* i stedet for *song*, *der Gesang* eller *sången*. Traditionel sang refererer således til et levende sangbegreb: I og med at sangen ikke har været nedskrevet, og at den er indgået i hverdagens arbejds- og hjemmesituationer, i enrum og i sociale sammenhænge, fx i 1800-tallets bindestuer,<sup>9</sup> har den levet og realiseret sig i hver enkelt fremførelse. Dermed er syngemåden, den klingende realisering af situationen, et helt centralt aspekt af den folkelige sang.

Hvordan ser det så ud med revitaliseringen af den folkelige sang? Vender man blikket mod resten af Skandinavien, kan man konstatere at både Sverige og Norge de seneste ca. 30 år har oplevet det der er blevet kaldt "den vokale bølge". I sin afhandling fra 2007, *Med rösten som instrument. Perspektiv på nutida svensk vokal folkmusik*<sup>10</sup> undersøger den svenske folkesangsforsker Ingrid Åkesson netop dette fænomen. Hun beskriver, hvordan moderne sangere ud fra studier af traditionsindspilninger har genoptaget og udviklet den folkelige sang. Hun beskriver også, hvordan sangen i denne proces er blevet professionaliseret, dvs. hvordan sangerne har udviklet den instrumentale brug af deres stemmer ud fra et folkemusikalsk idiom. Der har med andre ord været lagt stor vægt på netop syngemåden. I Sverige er den folkelige sang, foruden at være hvermands visesang, altså tillige blevet en specialiseret og iblandt virtuos kunst på niveau med violinspillemandenes. En lignende udvikling har fundet sted i Norge.<sup>11</sup>

I Danmark derimod, kan man, som det fremgår af de indledende avisrubrikker, nok tale om en folkemusikrevival som sådan. Men når det gælder den vokale folke-

6 For en grundigere udredning af traditionsbegrebet henvises til Kirsten Sass Bak, "Tradition mellem forfald og fremskridt," *Arbejdsrapporter fra Center for Kulturforskning* 90-00 (2000).

7 Betonningen af brugsaspektet har givet anledning til et bredt felt af performancestudier. I en nordisk sammenhæng kan henvises til bidrag af Reimund Kvideland, Anneli Asplund, Karsten Biering, Jon-Roar Bjørkvold, Velle Espeland og Kirsten Sass Bak om "Sångaktivitet som folklorisitisk forskningsobjekt" i *Sumlen* (1982): 99-153.

8 I "Sanger i grænseland: Hansine Tækker," *Cæcilia* (1995 – 1997) viser Kirsten Sass Bak hvordan opvækst og historisk baggrund får betydning for Hansine Täckers repertoire og melodivalg, medens Lene Halskov Hansen undersøger sangernes indre billeddannelse i "At se viserne for sig. En kilde til forståelse af stabilitet og forandring i visernes ordlyd," i *Tradisjonell sang som levende prosess. Nordiske studier i stabilitet og forandring, gjentagelse og variasjon*, red. Lene Halskov Hansen, Astrid Nora Ressem og Ingrid Åkesson (Oslo: Novus, 2009), 69-91.

9 Palle Ove Christiansen, *Tang Kristensen og tidlig feltforskning i Danmark. National etnografi og folkløse 1850-1920* (København: Det Kongelige Videnskabernes Selskab, 2013), 76-81.

10 Ingrid Åkesson, *Med rösten som instrument. Perspektiv på nutida svensk vokal folkmusik* (Stockholm: Svenskt visarkiv, 2007).

11 Ingrid Gjertsen, "1990-årenes vokale folkemusikbølge i Norge," i *Genklang: en vänskrift til Märta Ramstens 60-årsdag*, red. Gunnar Tärnhag (Uppsala: Språk- och folkminneinstitutet, 1996), 19-23.

musik, kan man ikke genkende den bølge, som vores nabolande har oplevet.<sup>12</sup> Der findes nok sangere på den danske folkemusikscene, men en hel bølge af pionerer og efterfølgere,<sup>13</sup> der har dyrket og videreudviklet de særlige træk ved folkelig sang, er der langt fra tale om.

På baggrund af sin undersøgelse, der bl.a. rummer interviews med 14 fremstående folkesangere, indfører Åkesson modellen "åter- om- och nyskapande".<sup>14</sup> Den skal illustrere sangernes forskellige positioner i forholdet til traditionen og er et udtryk for at vores kultur har ændret sig i en sådan grad, at der ikke længere er nogen overensstemmelse mellem denne og folkelig sang som defineret før.<sup>15</sup> En revitalisering kan således ikke være knyttet til en bestemt befolkningsgruppe eller til hverdagens brugsituationer, og dermed har også vilkårene for den mundtlige trading ændret sig. Derimod kan man, som de 14 sangere i Åkessons studie, studere både sangen og dens kulturelle ramme, så man har et kvalificeret udgangspunkt for at videreudvikle den, tilpasset nutidige sammenhænge. Derfor lægger Åkesson stor vægt på kilder og arkiv, og i særlig grad på de klingende eksempler. Tamara E. Livingston, hvis revival-model indgår i Åkessons studie, skriver om betydningen af historiske indspilninger: "Another characteristic of musical revivals is the reliance upon informants or historical sources in formulating the revival tradition's repertoire, stylistic features, and history. The importance of historical recordings to revivalism cannot be overestimated."<sup>16</sup>

Set i et revitaliseringsperspektiv må det derfor betragtes som et særdeles vigtigt skridt at musiketnolog og tidligere arkivar ved Dansk Folkemindesamling, Svend Nielsen, med sin udgivelse *Viser på valse* fra 2013 har gjort en væsentlig del af de eksisterende danske lydoptagelser let tilgængelig. Den består af 5 cd'er med i alt 402 digitaliserede fonografindspilninger foretaget i tidsrummet 1907 – 1947. Den rummer 363 viser, 36 spor med violinmusik og 3 små fortællinger. Musiker og komponist Morten Carlsen har rensset dem for støj, bogstaveligt talt stavelse for stavelse, fra konsonant til konsonant, så man på trods af indspilningernes høje alder og svage tekniske kvalitet faktisk ganske godt kan høre ikke bare hvad, men også *hvordan* der synges.

Udgivelsens booklet og den tilhørende hjemmeside<sup>17</sup> giver indføring i indsamlingsrejserne og til indsamlerne (Evald Tang Kristensen, Hakon Grüner-Nielsen og Percy Grainger samt lejlighedsvis museumsinspektør H. P. Hansen og Knud Jeppesen) og rummer tekster og typisering af viserne samt ikke mindst oplysninger om og fotografier af sangerne.

*Viser på valse* er ikke nogen fuldstændigt dækkende dokumentation. Af overvejende lydtekniske hensyn er kun ca. halvdelen af de eksisterende fonografindspilninger valgt

12 Åkesson, *Med rösten som instrument*, 95-130.

13 Åkesson anvender Tamara Livingstons revival-model (se note 16). Åkesson, *Med rösten som instrument*, 46.

14 Åkesson, *Med rösten som instrument*, 51.

15 Jf. Philip V. Bohlman, *The Study of Folk Music in the Modern World* (Bloomington og Indianapolis: Indiana University Press, 1988), xii-xx.

16 Tamara E. Livingston, "Music Revivals. Towards a General Theory," i *Ethnomusicology*, Vol. 43, No. 1 (1999): 71.

17 [www.forlagetkragen.dk/vpv](http://www.forlagetkragen.dk/vpv).

til udgivelse. For den, der af indspilningerne vil udlede viden om folkelig syngemåde, er der desuden visse forbehold at tage. Fx betyder det forhold at indsamlingerne var iværksat med formålet at dokumentere en uddøende tradition, at flertallet af sangerne er godt oppe i årene, hvilket ikke er uden betydning når det gælder at indkredse selve syngemåden.

Et andet forbehold gælder indspilningernes ufuldkommenhed. Størstedelen rummer med en gennemsnitlig varighed på godt 45 sekunder nemlig kun en mindre del af de hele sange. Dermed findes kun ringe mulighed for at undersøge sanglig variation og udvikling gennem flere strofer. Endelig kan man for visse sangeres vedkommende sætte et lille spørgsmålstegn ved deres stilistiske gyldighed i forhold til den her anvendte definition af folkelig sang, da det af Svend Nielsens oplysninger om de enkelte sangere fremgår at ikke alle tilhørte den egentlige almue. Vi hører fx både en godsejer og en museumsinspektør, som må antages også at være påvirkede af andre musikalske og vokale normer. Det er fx morsomt at høre højskolelærer og folkemindesamler Morten Eskesen synge med samme andagt om Per Svin'dreng (1-70) som om Sankte Morten (1-71).<sup>18</sup> Sangerne er dog blevet udvalgt til indsyngning af de førende indsamlere og kendere af folkelig sang, også selv om disse nok interesserede sig mere for stoffet end for fremførelsen,<sup>19</sup> og de har under alle omstændigheder lært viserne på gehør, formodentligt af traditionsbærere fra almuen. Alle sangere på indspilningerne betragtes derfor som et fuldgyldigt bud på folkelig sang og syngemåde.

Når alle forbehold er taget, er der stadig et særdeles omfattende, tydeligt og nuanceret materiale at forholde sig til. Det må altså være muligt ud fra en analyse af den syngemåde, der høres på *Viser på valse*, at udlede nogle grundlæggende stilstræk i dansk folkelig sang. Det vil jeg derfor i det følgende forsøge, idet jeg efter en kort uddybende præsentation af materialet først vil frilægge et teoretisk grundlag, der tager højde for de særlige omstændigheder, der er forbundet med at skulle analysere netop mundtligt traderet sang. Med udgangspunkt heri følger den egentlige analyse af syngemåden, som lægger op til den afsluttende konklusion i forhold til spørgsmålet om muligheden for en "vokal bølge" i Danmark.

### *Lyden af Viser på valse*

Det første, der slår én ved lytningen, er sangernes store sangglæde og -vane. Der kommer med stort set hvert eneste spor et meget klart bud på, hvordan en given sang skal synges. Man kunne godt frygte at almuesangerne ville føle sig utrygge over for den uvante indspilningssituation.<sup>20</sup> Men det er ikke det indtryk, man får, når man lytter til sangerne; de giver sikre og musikalske bud. En anden påfaldende faktor er stemmer-

18 Jeg anvender Svend Nielsens nummerering, hvor første ciffer henviser til cd'en, og andet ciffer henviser til sporet.

19 Koudal, "Folket og folkemusikken," 44-45 og Christiansen, *Tang Kristensen og tidlig feltforskning i Danmark*, 67-91.

20 Den bekymring delte Evald Tang Kristensen. Jf. Svend Nielsen, "Evald Tang Kristensen møder fonografen," i *12 X Tang*, red. Else Marie Kofoed og Jens Henrik Koudal (København: Foreningen Danmarks Folkeminder, 1993), 79-90.

nes kvalitet. Jeg vil ikke betegne dem som skolede, men derimod som trænede stemmer. Der kan således slet ikke herske nogen tvivl om, at sangen har indtaget en vigtig position i disse menneskers hverdag. De har sunget deres sange mange gange, de har været vant til at synge for andre, og de har været vant til at synge uden anden forstærkning end den de selv kunne skabe med kroppens resonansrum.

Desuden kan man ikke lade være med at bemærke en stor forskellighed og alsidighed i det samlede lydbillede. Det gælder både karakter og klang. Når vi anvender udtrykket "syngemåde", bør vi altså være opmærksomme på at dette langt fra er noget entydigt. I undersøgelsen vil jeg derfor efterstræbe en balance mellem generelle og individuelle træk i sangen.

Foruden en metronom er øret mit eneste redskab. Der vil ikke forekomme nogen transskriptioner. Det kan nok være vanskeligt at beskrive sang i ord, men det er, når det gælder dette repertoire, ikke lettere at forsøge at fiksere den i noder – eller som Evald Tang Kristensen udtrykker det: "at fængsle den på papiret".<sup>21</sup>

### Mundtlig og skriftlig kultur

At mundtligt traderet sang er vanskelig at notere,<sup>22</sup> turde være en velkendt sag. Det skyldes, at de to modi, lyd og skrift, er knyttet til hver sin kultur, som det altså kræver vidt forskellige forudsætninger at forstå og navigere i. I Jens Henrik Koudals artikel om den tidligste danske viseindsamling<sup>23</sup> citerer han en af indsamlerne, Adjunkt Steenbloch, for følgende indsigtfulde ord, hvor Steenbloch sammenligner "Nordens gamle National-Melodier" med "de Vildes Sange i Sydhavet": "Men hvorledes have vi lært at kiende de Vildes Musik? Er det ikke ved europæiske Musikkyndige, der have drejet alting efter det system, hvortil deres Øre fra Barndommen har været vant?"<sup>24</sup> Steenbloch går altså ud fra den præmis at forskellige kulturers musik bygger på forskellige systemer, og at vi i mødet med et nyt system forsøger at tilpasse det et velkendt.

Her kan man vove den påstand at Steenbloch foregriber væsentlige elementer af Peter van der Merwes matrix. I sin bestræbelse på at "enlarge conventional musical theory to take care of the peculiarities of popular music"<sup>25</sup> indfører van der Merwe begrebet matrix, som han selv definerer som "one of the basic patterns that give coherence to a piece of music."<sup>26</sup> Van der Merwe betoner matrixens subjektivitet; afsenders forestilling om mønstre stemmer ikke nødvendigvis overens med modtagerens. "The human brain will go to great lengths to make sense of the unfamiliar [...]"<sup>27</sup> Vi er altså

21 Evald Tang Kristensen, *Jydske Folkeviser og Toner samlede af Folkemunde, især i Hammerum Herred* (København: C. G. Iversens Boghandel, 1871), fortalens første side.

22 Jf. Lars Lilliestam, *Gehørsmusik. Blues, rock och muntlig tradering* (Göteborg: Akademiförlaget, 1995), 1-11.

23 Jens Henrik Koudal, "Rasmus Nyerups visearbejde og folkeviseindsamlingen 1809-21," *Musik og Forskning* 8 (1982), 5-79.

24 Koudal, "Rasmus Nyerups visearbejde," 37.

25 Peter van der Merwe, *Origins of the Popular Style. The Antecedents of Twentieth-Century Popular Music* (Oxford: Clarendon Press, 1989), 92.

26 Van der Merwe, *Origins of the Popular Style*, 320.

27 Van der Merwe, *Origins of the Popular Style*, 96.

sådan indrettede, at vi vil forsøge at forstå også ukendt (dvs. andre kulturers) musik ud fra kendte mønstre. Han giver eksemplet, at 5/8 vil opfattes som forvansket 3/4.

Det er netop, hvad vi gerne skal undgå i en analyse af *Viser på valse*. Bondesamfundets mundtligt traderede sang kan ikke begribes med metoder udviklet til noteret musik.<sup>28</sup> På den anden side er det vanskeligt at høre musikken ud fra andet end "det system, hvortil [vores] Øre fra Barndommen har været vant". Derfor må analysen foregå i et spænd mellem en mundtlig og en skriftlig matrix. Jeg vil altså forsøge at rekonstruere de mønstre i sangen, vi ikke umiddelbart kan genkende, og forklare dem via kendte mønstre.

Her er der god hjælp at hente i forskningen i mundtlighed<sup>29</sup> og mundtlig kultur, et felt der grundlagdes med Milman Parrys homerstudier i slutningen af 1920'erne, og som fik sit egentlige gennembrud med Albert Lords *The Singer of Tales* fra 1960.<sup>30</sup> Man kan sige, at opfattelsen af den mundtlige digtning ifølge Parry og Lord har været afgørende for synet på tradition som levende proces. Lord har spidsformuleret denne opfattelse således: "Each performance is the specific song, and at the same time it is the generic song. The song we are listening to is 'the song'; for each performance is more than a performance; it is a re-creation."<sup>31</sup> Som det ses, lægges der altså vægt på sangeren som en medskaber af, og ikke en slags rørop for tekst og melodi. Det er her, sangerindividet kommer i centrum.

I sammenhæng med en undersøgelse af syngemåden finder jeg særligt Walter J. Ongs mest kendte bidrag til området, *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*<sup>32</sup> fra 1982 anvendelig. Ong interesser sig for skriften som en teknologi og især for, hvordan indføringen af denne teknologi har betydet en gennemgribende forandring af menneskets måde at tænke og erkende på.<sup>33</sup> Med Ongs teori som ramme for undersøgelsen får vi således en mulighed for at komme om bag de enkelte toner, dvs. for at prøve at forstå sangen i sammenhæng med den enkelte sangers tankeprocesser. Ong mener altså at skriften "restructures consciousness"<sup>34</sup>: Medens det talte ord er væk i det øjeblik det er udtalt,<sup>35</sup> giver skriften med sin fiksering af udtrykket, sin synlig- og rumsliggørelse<sup>36</sup> af ordet og sin indbyggede orden og underordning af mening os mulighed for analyse og abstraktion. Skriften er i sig selv en analyse af sproget, idet det

28 Jf. også Richard Middleton, *Studying popular music* (Philadelphia: Open University Press, 1990), 103-126. Middleton ønsker et opgør med "notational centrality".

29 På engelsk *orality*.

30 Jf. John Miles Foley, *The Theory of Oral Composition. History and Methodology* (Bloomington og Indianapolis: Indiana University Press, 1988). Også Walter Ong gennemgår i *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word* (1982) (London og New York: Routledge, 1988) kort teoriens historie. På dansk har Sigurd Kværndrup redegjort for teorien i sin disputats *Den østnordiske ballade – oral teori og tekstanalyse* (København: Museum Tusulanum, 2006), 161-320.

31 Albert B. Lord, *The Singer of Tales* (1960) (New York: Atheneum, 1970), 101. Også tilgængelig her: <http://chs.harvard.edu/CHS/article/display/5595>.

32 Walter J. Ong, *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word* (1982) (London og New York: Routledge, 1988).

33 Ong, *Orality and Literacy*, 78-116.

34 Ong, *Orality and Literacy*, 78.

35 Ong, *Orality and Literacy*, 31-33.

36 Ong, *Orality and Literacy*, 117-35.

talte sprogs mindste enheder, ordene, bliver delt op i fonemer, der i sig selv ikke er betydningsbærende. Den er således en abstraktion.

Den mundtlige kultur, på den anden side, fremmer ifølge Ong en konkret, ikke-analytisk og situationsbundet tænkemåde. Ong giver nogle slående eksempler fra A. R. Lurias undersøgelser blandt analfabeter i Uzbekistan i 1931 – 32,<sup>37</sup> hvor eksempelvis geometriske figurer blev benævnt som genstande, fx tallerken eller måne i stedet for det abstrakte begreb cirkel, hus i stedet for kvadrat. Viden er "embedded in human lifeworld."<sup>38</sup>

Som Lars Lilliestam<sup>39</sup> har påpeget, lader mundtlighedsforskningens ideer sig også overføre til musikkens område. Med nodeskriften og hele det musikteoretiske begrebsapparat har vi fået muligheden for en abstraktion i forhold til lyden af musikken som den mundtlige kultur må undvære. Med denne abstraktion følger en systematisering og kategorisering af alle musikkens parametre. Jeg behøver blot at nævne nodeværdiernes matematiske enkelhed: helnoder, halvnoder, fjerdedelsnoder osv., eller den tempererede skala.

Ong regner skrivekunstens og bogtrykkerkunstens opfindelse for de vigtigste milepæle i udviklingen fra mundtlig til skriftlig kultur. For samme udvikling hos den danske almue må oplysningsprogrammet med indførelse af skolepligt i 1814 og ikke mindst moderniseringsprocessen ved overgangen til det 20. århundrede betragtes som afgørende skridt. I musikalsk henseende er overgangen fra mundtlig til skriftlig kultur forbundet med udbredelsen af instrumenter, især akkordbaserede som harmonika eller klaver. Hedens gamle sangere havde formodentlig aldrig hørt flerstemmig akkordbaseret musik, eller var i hvert fald ikke fortrolige med den. Således må også udviklingen af de lydbårne massemedier anses for at være en vigtig faktor i overgangen fra musikalsk mundtlig til skriftlig kultur. Det centrale er altså ikke om sangerne var nodekyndige (for det var de næppe), men om de var auditivt prægede af den musik og den musikæstetik der følger med musikalsk notation: en notationsmatrix.

Som nævnt er indspilningerne på *Viser på valse* foretaget mellem 1907 og 1947. En del af samlingens ældste sangere er født i første halvdel af det 19. århundrede, medens de yngste er født i slutningen af samme sekel, nogle endda i begyndelsen af det 20. Samlingen rummer således et spænd der tidsmæssigt falder nogenlunde sammen med den udvikling fra mundtlig til skriftlig kultur jeg her har skitseret.

Hverken Lord eller Ong interessede sig dog for sang. Det gjorde til gengæld amerikaneren Alan Lomax. Med sit system "cantometrics"<sup>40</sup> udviklede han, sammen med sit hold af musikforskere, lingvister og antropologer, en metode til at analysere og sammenligne folkelig sang fra hele kloden. Systemet udmærker sig ved at udvælge parametre,<sup>41</sup> der angår selve sangen, eller rettere sagt syngningen, altså vokale aspekter, og ikke kun melodien. Det gør det velegnet til at undersøge netop mundtligt traderet sang.

37 Ong, *Orality and Literacy*, 51.

38 Ong, *Orality and Literacy*, 44.

39 Lilliestam, *Gehörsmusik*, 13-26.

40 Alan Lomax, *Folk Song Style and Culture* (1968) (New Brunswick og London: Transaction Publishers, 2009).

41 "tonal blend, wordiness, embellishment, tempo, volume, melisma, glottal, pitch (register), vocal width, nasality, vocal noise (raspiness), accent, precision". Lomax, *Folk Song Style and Culture*, 112.

Ønsker vi at medtænke den udtryksmæssige diversitet, der høres på *Viser på valse*, gennem en opmærksomhed på den enkelte sanger, kommer metoden i sin helhed dog til kort. At Lomax ret konsekvent fortolker sangen som et musikalsk udtryk for de sociokulturelle omstændigheder den er opstået i: "as people live so do they sing,"<sup>42</sup> må betragtes som en klassisk musiketnologisk synsvinkel. Men når den synsvinkel bliver for dogmatisk: "[t]he chief function of song is to expresss the shared feelings and mold the joint activities of some human community. It is to expect, therefore, that the content of the sung communication should be social rather than individual, normative rather than particular,"<sup>43</sup> forsvinder den enkelte sanger nærmest og dermed i sin yderste konsekvens også forestillingen om mundtlig tradition som en levende proces. Desuden er hensigten her ikke at sammenligne med andre kulturers sang, og det er derfor ikke alle Lomax' parametre der har interesse i en undersøgelse af *Viser på valse*. Undersøgelsen vil dog være inspireret af Lomax' interesse for de vokale aspekter af sangen, som jeg gennem især Ongs ideer samtidigt vil søge at sætte ind i en ramme, der tager højde for mundtligheds- eller skriftlighedsmatricen.

### *Det additive princip*

Allerede i 1928 viste Parry at enjambement kun sjældent forekommer hos Homer, hvilket han forbinder med den mundtlig digtnings parataktiske struktur: "Oral versmaking by its speed must be chiefly carried on in an adding style. The singer has not time for the nice balances and contrasts of unhurried thought: he must order his words in such a way that they leave him much freedom to order the sentence or draw it out as the story and the needs of the verse demand."<sup>44</sup>

Ong går et skridt videre og fremhæver det additive princip som en grundlæggende tankeproces i mundtlig tradition.<sup>45</sup> Ifølge Ong er addition den naturlige måde at strukturere sine tanker på, medens først skriftens indførelse med sin synlig- og rumsliggørelse af ordet muliggør underordning og kategorisering. Ong giver et eksempel med to oversættelser af skabelsesberetningen, én fra 1610 og én fra 1970. Den ældste, som altså har den største nærhed til en mundtlig kultur, bruger i beskrivelsen af den første dag hele ti gange den parataktiske konjunktion "og". Disse ti er i den nyere oversættelse svundet ind til to; de øvrige er blevet til hypotaktiske konjunktioner, som fx "da" eller "medens". De moderne bibeloversættere har altså tilpasset sproget en skriftkulturel norm.<sup>46</sup>

Samme princip findes i sangen. Inden for nordisk folkesangsforskning har den additive struktur især fået opmærksomhed i forbindelse med studier i lokkeråb.<sup>47</sup> Kompositionsprincippet har her nærmest givet sig selv: pigerne sang og kaldte indtil dyrene

42 Lomax, *Folk Song Style and Culture*, 4.

43 Lomax, *Folk Song Style and Culture*, 3.

44 Citeret efter Foley, *Oral Composition*, 27.

45 Ong, *Orality and Literacy*, 37-39.

46 Ong, *Orality and Literacy*, 37.

47 Anne Murstad, "Lokk som variationsteknikk og emosjonell kommunikasjon," i *Tradisjonell sang som levende prosess*, red. Halskov Hansen et al., 39-47.



kom. Og reagerede dyrene ikke, måtte man variere sit råb og prøve igen. I Danmark har Kirsten Sass Bak vist interessante eksempler på folkelig omsyngning af salmer.<sup>48</sup> Denne omsyngning kan karakteriseres som en melodisk og harmonisk forenkling af de originale salmemelodier, som samtidigt danner basis for gentagelse, variation og udsmykning. Her ses altså – modsat Ongs bibeleksempel – en tilpasning til en mundtlig og additiv tænke måde. Salmernes harmoniske vertikalitet forandres til en melodisk horisontalitet.

På *Viser på valse* er addition ikke umiddelbart så tydeligt som formprincip, da de fleste optagelser som før nævnt er ganske korte. Dog er melodikken generelt kendetegnet ved harmonisk enkelhed, mange repetitioner og repriser. Der gives desuden oplagte eksempler på en additiv kompositionsstruktur med de mange ballader, som kan læses i deres fulde længde i *Danmarks gamle Folkeviser*. Endelig ses en tekstmæssig konsekvent gennemførelse af det additive princip i de tre tælleviser der er med på udgivelsen: Morten Eskesen synger "Stat op Sankte Simeon" (1-78) om de tolv apostle og tæller ned til "én er Jesus Kristus", Jens Søballe synger "En vise vil jeg sjunge" (3-28), men får dog på indspilningen ikke talt længere end til én, og Selma Nielsen synger "Første juledag sankte Morten mig gav" (4-46) og tæller ligesom Morten Eskesen ned fra 12 til 1.

Ved nærmere lytning viser det additive princip sig imidlertid at være helt grundlæggende på et andet niveau, nemlig i fraseringen. Selv om det med det blotte øre er svært at opfatte pausernes præcise længde, høres det dog tydeligt at en meget stor del af sangerne gør små ophold mellem hver frase. Hver frase har en klar begyndelse og slutning – og så kommer den næste. Det kan være interessant at sammenligne med de tre små fortællinger fra 1914 som er med på *Viser på valse*: "Bjergkonens forløsning" (3-19), fortalt af Rasmus Holgersen, "Niels Kåtløvs bejlen", (3-21) fortalt af Evald Tang Kristensen selv, og "Manden der malkede" (3-37), også fortalt af Rasmus Holgersen. Her høres det hvordan der så at sige fortælles fra punktum til punktum. Hver sætning udgør en bue der stiger og ender i dybt stemmeleje. Efter en kort pause sættes så an på en ny sætning et sted midt i stemmen.

Gode eksempler på et tilsvarende sangligt foredrag giver godsejer Andreas Knudsen (1-09 – 1-14 og 5-1 – 5-2). Det lyder næsten som om han tænker sig lidt om mellem hver frase, eller som om han simpelthen har brug for tid til at afslutte sin artikulation. Eksempelvis er pausen ekstra lang efter ordene tyk og bryg (sidstnævnte ord synges også med eksplosiv k-lyd) i anden strofe af "Min søn om du vil gifte dig" (1-09). Denne længere pause kan naturligvis fortolkes som et udtryksmiddel. Det er en skæmtevis om fordele og ulemper ved forskellige kvindetyper, og det er derfor oplagt at fremhæve de ord der markerer forskellene og tillige er de mest burleske. Og pausen efter det givne ord indbyder netop tilhøreren til at spidse ører. Men der er ikke tale om et break i en i øvrigt jævnt flydende strøm eller et markant brud i forhold til stilen som sådan.

Et andet interessant eksempel på den additive grundfornekkelse i fraseringen høres hos skipper Sonnich Thomsen fra Sønderho (3-8 – 3-16). Thomsen traller nemlig, dvs. at han synger dansemusik med kun få eller slet ingen ord og ellers synger på stavelser, fx tra la. Heraf navnet tral, der dog på Fanø kendes som kvaj. Thomsen var

48 Kirsten Sass Bak, "Traditional Kingo Singing in Denmark," i *Spiritual Folk Singing. Nordic and Baltic Protestant Traditions*, red. Kirsten Sass Bak og Svend Nielsen (København: Kragen, 2006), 155-196.

på indsyngningstidspunktet 77 år gammel. Han har husket de melodier som han ifølge Svend Niensens oplysninger lærte i sin ungdom. Der er altså grund til at antage at han rent faktisk har trallet til dans, siden han husker dem så godt. Det lyder også sådan: Han synger rytmisk stramt, og det swinger rigtig godt! Men i flere tilfælde, fx 3-8 "Aft'nens timer stunder til", som vi kender som Tordenskjold-melodien, holder han ligesom Andreas Knudsen en lille pause mellem de enkelte fraser. Det giver en interessant spænding mellem det rytmisk stramme (inden for frasen) og det rytmisk fri (mellem fraserne). Og det udfordrer vores opfattelse af dansemusik som noget rytmisk og metrisk regelmæssigt.

Den additive grundfrasering skal også ses i sammenhæng med sangsituationen: Disse sangere har været vant til at være solister. De har aldrig skullet følge hverken en dirigent, en continuo-gruppe eller et trommesæt, men har selv, og alene med deres stemme, skabt den musikalske ramme for deres fremtræden.

### *Rytme, takt og puls*

Som det høres i eksemplet med Sonnich Thomsen, får det additive grundprincip nogle konsekvenser for forholdet mellem nogle af de musikalske grundelementer, betragtet gennem en skriftlig matrix. Hovedparten af sangerne synger ligesom Sonnich Thomsen med en udtalt rytmisk spændstighed. Det gælder fx Marie Tang Kristensen (1-1 – 1-8, 2-1, 4-2, 4-5, 5-12, 5-48 – 5-53), gårdejer og træskomager Jens Søballe (3-22 – 3-36 og 5-4), gårdmand og kreaturhandler Laust Frandsen (4-18 – 4-25), gårdmand Anton Fløe (4-32 – 4-34) eller brøndgraver Jacob Dahl (5-20 – 5-25). Og næsten lige så mange har en efter skriftkulturel opfattelse meget fri omgang med takten. Der er utallige eksempler på de ovennævnte "ekstralange" pauser mellem fraserne, der er eksempler på det vi opfatter som en pause midt i frasen, fx lærer Hans Anton Grauenkjær (4-54 – 4-56) der synger sine salmer med en sådan styrke og intensitet at han er nødt til at lægge små vejtrækningspauser ind undervejs, og der er mange eksempler på sangere der – igen ud fra skriftkulturens præmisser – "springer et slag over" i slutfraser, så fx "6/8" bliver til en slags "5/8", eller "4/4" bliver "7/8". Hør fx Ane Nielsen Post (5-34 – 5-47). En stor del af sangerne gør lidt af det hele. De synger rytmisk, men de tæller ikke.

Set fra et praktisk synspunkt er det væsentlige efter min opfattelse netop at man ikke hører nogen bevidsthed herom hos sangerne. Der høres ikke nogen accentueringer i forhold til en grundtakt eller noget man opfatter som skiftende taktarter – de synger bare visen. At tale om rubato ville også være misvisende, da der ikke er tale om en "stjålet tid" der gives tilbage igen. Man hører ikke et intenderet udtryksmæssigt virkemiddel gennem forskydning i forhold til en grundlæggende takt. Selv om "takten" brydes, er der en tydelig puls. Puls og takt følges altså ikke nødvendigvis ad i denne stil. Her kan puls snarere karakteriseres som en indre fornemmelse hos den enkelte sanger. Lovise Hansen (1-43 – 1-56) er et godt eksempel på en sanger der er meget langt fra en metronomisk regelmæssighed, men som ikke desto mindre synger på en måde der virker indlysende – med en subjektiv pulsofattelse.

Der findes enkelte eksempler på sangere der synger med en hel regelmæssig puls, således Pauline Augusta Truelsen på 3-42 (1915), Poul Lorenzen på to af de syv indspilninger med ham på 5-58 og 5-59 (1927), Laust Frandsen på 4-18 – 4-25 (1929), Jens Øvig på 4-26 og 4-27 (1929), og – i hvert fald næsten – Valdemar Bendixen på 4-48 – 4-75 (1947). Årstallene er her angivet for at pege på at det især er blandt de seneste indspilninger vi finder en pulsfornemmelse der er sammenfaldende med takten. Det tyder på en påvirkning fra moderniseringen og dermed fra ikke-mundtlige traditioner. Desuden viser nogle af sangerne, fx Anna Munch (5-67 – 5-77) eller Just Poulsen (4-60 – 4-65), andre tegn på en fornemmelse for melodisk helhed i skriftkulturel forstand, idet de tydeligt former en melodisk bue og således markerer enheden i den sammenhængende periode.

Foruden den subjektive pulsopfattelse giver *Viser på valse* også eksempler på det fænomen som Märta Ramsten<sup>49</sup> kalder individuel puls, hvilket vil sige at den enkelte sanger har en tendens til at synge alle sine sange med stort set samme grundpuls. Ramsten har målt metronomtallet hos tre af Sveriges største traditionsbærere og fundet at de enkelte sangere kun varierer deres grundtempo ubetydeligt. Ramsten viser også at den enkelte sangers grundpulsfornemmelse stemmer overens med hendes personlighed og temperament. Den individuelle grundpuls er, ligesom den subjektive pulsopfattelse, således endnu et parameter i en sangkultur der lever gennem den enkelte sanger, der ikke gør sig abstrakte tempoovervejelser, og således er langt fra nogen form for skriftkulturel værkæstetik.

For at kunne måle sangernes grundpuls må man se bort fra de uregelmæssigheder der opstår som følge af den additive frasering. Følgende angivelser kan derfor kun være omtrentlige. En sanger der synger med en meget stabil grundpuls, er Peder Brinch fra Sønderho (3-46 – 3-68 og 3-70 – 3-73). Han traller i et temmelig konsekvent tempo mellem MM 92 og MM 96. Da han egentlig var violinspillemand, og da der er blevet danset samme dans til alle melodierne, nemlig sønderhoning, er det ikke så overraskende.

Christen Sørensen Thomaskjær (1-21 – 1-30 og 2-2 – 2-4) synger med en roligere fornemmelse. På 9 ud af 13 indspilninger er grundpulsen lige omkring MM 60, herudaf er de tre indspillet to år efter de første seks. Altså et tegn på stabil individuel pulsfornemmelse. Endnu roligere, for ikke at sige langsomt, synger Evald Tang Kristensen. Han synger fire ud af seks sange (3-20, 4-1, 4-3 og 4-4) med MM 42 – 44. Evald Tang Kristensen virkede som kirkesanger og var ikke en mand der tog let på tilværelsen.<sup>50</sup> Han synger med en tung og kraftig stemme uden meget flow i fraseringen. Tværtimod betoner han mange toner som man almindeligvis ville synge let henover. Det er altså set fra et vokalt synspunkt ikke så mærkeligt at det går langsomt, men der er også meget der tyder på en sammenhæng mellem sangerens personlighed og hans udtryk og grundpuls. Også sangen er "embedded in human lifeworld".<sup>51</sup>

49 Märta Ramsten og Margareta Jersild, "Grundpuls och lågt röstläge – två parametrar i folkligt sångsätt," *Sumlen* (1987): 132-146.

50 Christiansen, *Tang Kristensen og tidlig feltforskning i Danmark*, 189-251.

51 Ong, *Orality and Literacy*, 44.

Når det gælder inddeling af tid, er altså absolut merparten af sangerne rodfæstede i den mundtlige kulturs sangpraksis. Man forstår de vanskeligheder, der altid har været forbundet med at optegne viserne;<sup>52</sup> den skriftkulturelle musikforståelse, som vores nodesystem har været med til at forme, passer ganske enkelt ikke til almuens sang. Gehørs- og notationsmatricen støder sammen.

### *Tonehøjde og tonalitet*

Noget lignende gør sig gældende når vi undersøger tonehøjden og tonaliteten. Netop de danske folkevisers tonalitet er et spørgsmål som gennem årtierne har optaget flere musikhistorikere. Genstand for forskellige teoretiske undersøgelser har dog altid været de optegnede melodier i *Danmarks gamle Folkeviser*. Der har altså i sagens natur været tale om melodistudier ud fra en notationsmatrix. Jeg vil i stedet forsøge at undersøge spørgsmålet ud fra lydbilledet på *Viser på valse*.

I sin artikel "Gammeldansk folketonalitet"<sup>53</sup> sammenfatter Finn Mathiassen forskningshistorien i tonalitetsspørgsmålet, fra førnævnte Adjunkt Steenbloch over A. P. Berggreen og Thomas Laub til Thorkild Knudsen, og udvikler tillige sit eget bud på en teoretisk forklaring og analytisk anvendelig begrebsramme. Mathiassens intention er at komme det han kalder "folkevisemelodiens virkelighed",<sup>54</sup> så nær som muligt. Han er da også gennemgående yderst opmærksom på den mundtlige kulturs og den mundtlige traderings specielle forhold.<sup>55</sup> Ikke desto mindre er og bliver hans materiale transskriptionerne, hvilket også får betydning for den model, han selv opstiller til beskrivelse af de tonale forhold i *Danmarks gamle Folkeviser*, med fire kategorier af tonal spænding i stigende orden: 1) det tonale nulspændingsprincip, 2) pientoneprincippet, 3) det melodisk-tonale modspilprincip og 4) det harmonisk-tonale modspilprincip.<sup>56</sup> De første to kategorier er desuden yderligere inddelt i underkategorier. Altså i og for sig endnu et forsøg på at tvinge noget flertydigt ind i en logisk ordnet (skriftkulturel) model med fastlagte grænser, grader og underordning. Jeg mener ikke at denne orden kan genkendes på *Viser på valse*. Derimod kan man genkende modellens hovedprincip: forskellige niveauer af tonal spænding.

Derfor har jeg fundet det analytisk mest hensigtsmæssigt på én gang at forenkle og rummeliggøre Mathiassens model, idet jeg forskyder sammenligningsgrundlaget fra selve melodien til den enkelte sangers melodiopfattelse. Jeg skelner mellem tre hovedkategorier, idet jeg forudsætter at forskellene mellem de enkelte kategorier skal være umiddelbart hørbare:

52 Jf. Koudal, "Nyerups visearbejde", Lilliestam, *Gehörsmusik*, 8 – 9 eller Finn Mathiassen "Gammeldansk folketonalitet. En introduktion til studiet af de tonale forhold i Danmarks gamle folkevisemelodier (DgF XI)," *Cæcilia* (1992-1993) (det er hele artiklens bærende tanke).

53 Mathiassen, "Gammeldansk folketonalitet," 89-162.

54 Mathiassen, "Gammeldansk folketonalitet," 98.

55 Mathiassen, "Gammeldansk folketonalitet," fx 98-100.

56 Mathiassen, "Gammeldansk folketonalitet," 118-134.

- Den horisontale eller additive melodiopfattelse. Sangeren har en svag eller subjektiv fornemmelse af et hierarki tonerne imellem. Denne kategori kan rumme både pentatone, modale og dur- eller molmelodier.
- Den akkordbaserede eller harmonisk-tonale melodiopfattelse. Kategorien rummer dur- og molmelodier, overvejende dur. Sangeren viser gennem andre melodiske og vokale træk fornemmelse for tonernes indbyrdes hierarki, fx gennem ledetoneforbindelser, treklangsbyrninger eller tonale kadencer.
- Mellemgruppen. Sangeren viser grundlæggende en fornemmelse for melodiens vertikale tonale orden, men foretager samtidigt afvigelser som er signifikante for den mundtlige kulturs tonalt ubundne sangpraksis, fx gennem subjektiv intonation. Denne gruppe rummer et bredt spænd mellem de første to.

### Gruppe 1: horisontal melodiopfattelse

79-årige Kirsten Marie Jensdatter (2-10 – 2-13) giver eksempler på en gammel og tonalt ubunden syngemåde. Af tekniske årsager er vi nødt til at tage visse forbehold for 2-10 – 2-12,<sup>57</sup> men selv hvis vi holder os til 2-13, hører vi træk der tyder på en arkaisk og mundtligt funderet syngemåde. Melodien bevæger sig over en kvint mellem  $c^1$  til  $g^1$  i mol, men med  $f^1$  som en slags recitationstone der oktavfordobles i optakten. Kirsten Marie Jensdatter intonerer meget frit. Især tonen  $f^1$  intoneses alt efter placeringen i den melodiske sammenhæng forskelligt. Et andet arkaisk træk er melodiens formelstruktur. Melodiens to perioder består (undtaget omkvædet) nemlig af samme tonemateriale med samme centrale toner, men hun kombinerer dem frit.

En anden sanger der giver et eksempel på et subjektivt forhold til tonalitet, er Mette Kristensen. På "Liden Kirsten hun spurgd'" (4-37) (også kendt som "Skjoldmøen", DgF 186a<sup>58</sup>) synger hun med variable tertser og bevæger sig i løbet af de fem og en halv strofe, der er kommet med på valsen, mere og mere fra en dur- til en molfor-nemmelse (anskuet gennem en notationsmatrix). Desuden falder hun en lille terts i løbet af indspilningens knap halvandet minut, så hun faktisk flytter sig fra Es-dur til c-mol. Men det er helt tydeligt samme melodi hun synger, og valget af hhv. dur- og moltertser (og dem et sted imellem) er tilsyneladende fuldstændig vilkårligt. Mette Kristensens tonale og melodiske udformning af sangen bygger på en mere tolerant tonalitetso-pfattelse end den skriftlige musikkultur tillader det: den ene terts kan være lige så god som den anden. Man fornemmer hos Mette Kristensen ingen bevidsthed om et tonalt system med faste tonepladser.

57 Der er nemlig en vis sandsynlighed for at 2-10 – 2-12 kører for langsomt. Svend Nielsen har meddelt at det teknisk var muligt at regulere indspilningshastigheden på fonografen, men at Grüner-Nielsen ikke har noteret noget i den retning. Dog eksisterer der i Dansk Folkemindesamling endnu nogle indspilninger med Kirsten Marie Jensdatter. Det samlede antal indspilninger med hende er fordelt på to valser, hvoraf den ene klinger som 2-13, altså naturligt for en kvindestemme, medens de øvrige klinger som 2-10 – 2-12, altså påfaldende dybt og sløvt, hvilket altså kan skyldes ændret indspilningshastighed.

58 Man kan studere optegnelser af netop Mette Kristensens sang i *Danmarks gamle Folkeviser XI*, tillæg B (København, 1976), 175–77. Her fremgår notationsudfordringerne tydeligt.

Endelig har Karen Katrine Kristensdatter Kjær (1-57 og 1-58) ikke bare et meget subjektivt forhold til intonation; i "Og hør du Agnete" lader hun til at blande to melodier sammen. Lige før omkvædet i første strofe ændrer melodien helt karakter, og hun vender i de to følgende strofer ikke tilbage til første frases melodi. Enten bemærker hun det ikke selv, eller man kan opfatte det som et udtryk for hendes tilhørsforhold til den mundtlige kultur: Den konkrete situation er vigtigere end en abstrakt kombination af toner. Frem for at lede efter de "rigtige" toner prioriterer Karen Katrine at synge videre. Der er jo andre der lytter til hende. Hun har et pragmatisk forhold til sang.

### *Gruppe 2: akkordbaseret melodiopfattelse*

Men der er også eksempler på sangere der lader til at være grundigt rodfæstede i dur-mol-tonaliteten. Fx Pauline Augusta Truelsen som Grüner-Nielsen i 1915 har indspillet to sange med (3-41 – 3-42). Vi har ifølge Svend Nielsen kun få oplysninger om hende fra Grüner-Nielsens hånd, men man må antage at han har indspillet hende i hendes egenskab af traller. Hun er da også et meget fint eksempel på den levende tradition: her er tydeligvis to stykker dansemusik for violin blevet til to stykker vokal dansemusik på stavelsen la. Bortset fra et par indlagte vejtrækninger bibeholder Pauline dog i og med melodien en væsentlig del af violin-idiomet: trinvis dur-skala-bevægelser og brudte tre- og firklange, som intonationsmæssigt sidder præcis hvor de skal. I kombination med en taktfast rytmisk stramhed er hun et eksempel på en sanger der nok har lært sin tral på gehør, men som er tilpasset den skriftlige musikkulturs normer.

Andre gode eksempler er tre varianter af "Hr. Peders sørejse". Husmoder Mathilde Højgaard indsang i 1907 to forskellige varianter (1-34 og 1-35) af visen, som begge er eksempler på viser i nyere stil med både sekst-, septim- og oktavspring. Mathilde Højgaard demonstrerer gennem sit foredrag fuld fortrolighed med denne stil. Hun fremhæver på 1-34 gennem portamento de harmonisk vigtige toner, fx på den indledende kvart op til grundtonen  $e^1$  ("vi bygger") og på den derefter følgende oktav fra kvint til kvint ("af valnød-") på dominanten. Hun dvæler også tydeligt på toptonerne  $c^2$ , hvorved subdominantens bevægelse mod dominanten og dermed hendes fornemmelse for den tonale kadence tydeligt høres. I hendes anden variant, 1-35, drejer hun på melodians kvint til dens ledetone:  $a^1 - gis^1 - a^1$  (på "Peder"), dvs. at hun viser fornemmelse for melodians vekseldominant og en høj grad af tonal spænding.

Også Poul Lorenzen viser i sin variant, 5-62, god fortrolighed med den nyere akkordbaserede visestil. I det følgende går jeg ud fra anden strofe, da han mellem første og anden strofe stiger en lille sekund fra Fis-dur til G-dur, men mønsteret er det samme i begge strofer. Første gang han synger melodians b-del, skaber Poul Lorenzen en høj tonal spænding ved på ordene "at gå" at synge en lille septim fra fis op til sjette trin  $e^1$ . Et interval der ville være umotiveret, hvis ikke han fornemmede tonen som none i dominantakkorden. Det vil sige at han viser forståelse for en udvidet harmonik og således en meget høj tonal spændingsgrad.

Man kan overveje om de nyere akkordbaserede dur-mol-tonale melodier i sig selv har været med til at etablere en anden og harmonisk funderet melodiforståelse. Det

kan naturligvis ikke afvises. Men *Viser på valse* giver også eksempler på at sangerne ikke nødvendigvis har knækket den harmonisk-tonale kode, blot fordi de har sunget de nyere melodier. Således rammer Fru Larsen (4-9 – 4-11) langt fra alle toner rent. Anden strofe af 4-9 "Det randt mig i tanker" lyder som en slags mol, der i denne stil mere lyder forkert end gammel og eksotisk. Og ganske morsomt er det at hun rammer allermost ved siden af i 4-11 til ordene "Jeg gik på Gothersgade og var en smule fuld".

### *Gruppe 3: delvis akkordbaseret melodiopfattelse*

Med Fru Larsen er også den nok største gruppe af sangere introduceret: dem der hverken lader sig indordne som udelukkende styret af det horisontale melodiske princip eller udelukkende af det akkordbaserede, men befinder sig et sted imellem dem. Og det er efter min opfattelse den mest interessante gruppe. Det er her vi hører bevægelsen fra mundtligt til skriftligt præget sangæstetik. Jeg vil gennemgå nogle af de tydeligste eksempler på denne bevægelse.

Ane Kirstine Sørensen synger på 1-32 "I skoven skull' vær' gilde" fra 1907 med en tydelig dur-tonal fornemmelse. Fx sekvenserer hun på "og alle fugle sjunge og røre deres tunge" ledetonebevægelsen: først cis<sup>1</sup> – his – cis<sup>1</sup>, så dis<sup>1</sup> – d<sup>1</sup> – dis<sup>1</sup>. Hun lægger ud i Cis-dur, men omtyder i sidste linje seksten ais<sup>1</sup> (på ordet "gi'r") til grundtone og synger herfra en treklang ned, så hun på en enkelt tone formår at transponere melodien en lille tert ned. Men så bliver hun hvor hun er. Jeg tror helt enkelt at melodienens tostregede cisser og disser har været for ubekvemme for 71-årige Ane, der derfor ganske pragmatisk og, med Mathiasens udtryk, "fordomsfrit"<sup>59</sup> har transponeret ned i god tid før strofe to. Ane Kirstine Sørensen er således et godt eksempel på en sanger spændt ud mellem to traditioner: den skriftlige musikkulturs grundtonebinding og på den anden side den mundtlige traditions liberale indstilling til tonehøjde og tonalitet.

Et lignende forhold til tonaliteten høres hos Hendrik Pedersen på 2-5 "Nej, det er ikke mælk" fra 1909. Det lyder som om også han har en veletableret harmonisk grundfornemmelse. Fx er det indledende og gentagne kvartspring op til grundtonen både sikkert og betonet, dvs. at han allerede på melodien første to toner etablerer en D-T-bevægelse, og da han først har fundet sig til rette i tonearten i strofe to, er også kadenzen til dominanten i første frase både sikker og betonet, også i gentagelsen. Men ligesom Ane Kirstine Sørensen får han sat alt for højt an, i H-dur, så han skal op i egentligt tenorleje – hvilket han ikke klarer. Hans deraf følgende modulation er ikke så elegant som Ane Kirstine Sørensens. Han bruger hele tredje frase ("men det er mjøden, vi drak udi går") til at modulere. Til gengæld er han på frasens sidste tone (på "går") landet på tonen ais og befinder sig altså i Fis-dur. Igen høres en spænding mellem et subjektivt forhold til tonaliteten i selve den ret mudrede modulation, og på den anden side noget der tyder på en form for tonal bevidsthed, da han i bevægelsen fra H-dur til Fis-dur modulerer til nærmest beslægtede toneart. Manglende træning af stemmens højde er dog bare én mulig forklaring. Fx er Christen Hansen Møller på 1-18, "Jeg, jeg

59 Mathiasen, "Gammeldansk folketonalitet," 104.

haver sovet hos en greve" fra 1907 allerede godt nede at grave i dybden i Fis-dur, men da han i løbet af strofe to daler til F-dur, sætter han den i stedet for op, yderligere ned til Es-dur i strofe tre.

Det er også tvivlsomt at manglende træning af højden forklarer den interessante melodiske og tonale vending som lærer Larsen demonstrerer på 2-7 "Der sejled' et skib fra Engeland" fra 1909. Her er igen en sanger, der lader til at være fortrolig med den harmoniske kode, hvilket høres i melodiens mange treklangsbevægelser. Han kommer også, om end lige med nød og næppe, op på melodiens toptone, f<sup>1</sup>, grundtonen. Det gør han i melodiens b-del både på "ud" og på sluttonen i den opadgående treklang i b-delen på "tre". Men på "var den", hvor man kunne forvente samme tone, foretrækker Larsen at synge en lille sekund dybere, så det i stedet bliver et fes. Da Larsen endda med al ønskelig tydelighed gentager den formindskede oktav i b-delens re-prise, kan der ikke være nogen tvivl om at det også er hans intenderede bud på tonen. Igen altså en sanger der både viser fornemmelse for musikkens vertikale orden, men samtidigt foretager nogle subjektive horisontale afvigelser derfra. Hvad han selv har "tænkt", kan vi, som Mathiassen skriver,<sup>60</sup> aldrig få at vide. Men for en moderne lytter har det en eksotisk virkning.

Sammenfattende kan man sige at *Viser på valse* giver mange forskellige eksempler på sangerens forhold til tonalitet, og at man i denne forskellighed kan høre en bevægelse fra mundtligt til skriftligt præget sangæstetik. Set fra et praktisk synspunkt finder jeg det afgørende ikke at opfatte sangerens forhold til tonalitet som et spørgsmål om falsksyngning.

### *Tonedannelse og klang*

De gennemgåede eksempler på subjektiv tone- og tonalitetsopfattelse har næsten alle det til fælles, at sangerne daler i intonation. Et velkendt fænomen, også for a capella-sang i andre stilarter. Nogle af eksemplerne på den subjektive tonalitetsopfattelse kan altså hænge sammen med den måde, sangeren danner sin tone på.

I lighed med de hidtil analyserede områder kan også spørgsmålet om tonedannelse ses i lyset af spørgsmålet om mundtlig eller skriftlig kultur. Walter Ongs dikotomi mellem på den ene side det ikke-analytiske og situationsbundne i den mundtlige kultur og på den anden side den skriftlige kulturs analyse og abstraktion er ikke svær at genkende på de gamle indspilninger. De fleste sangere synger med en talenær stemmebrug, dvs. at de bruger deres stemmer, som de plejer: som i tale. Viserang har haft samme betydning som historiefortælling, og sangerne har ikke tænkt over, at det skulle være nødvendigt at bruge stemmen på en anden måde end ellers. Udtrykt med Ongs ord: "Primary oral culture is little concerned with preserving knowledge of skills as an abstract, self-subsistent corpus."<sup>61</sup> Indspilningerne giver dog også eksempler på sangere der viser bevidsthed om stemmen som sangstemme.

60 Mathiassen, "Gammeldansk folketonalitet," 126.

61 Ong, *Orality and Literacy*, 43.



Nedenstående oversigt viser, hvordan sangerne fordeler sig i forhold til ambitus. Den rummer alle indspilningerne, herunder 1-66, sunget af Johannes Madsen, en femårig dreng hvis ambitus ligger i kvindelejet mellem h og cis<sup>1</sup>, samt både tidligere nævnte Kirsten Marie Jensdatter (2-10 – 2-13) og Mette Jensdatter Nørgaard (2-14), der synger usædvanligt dybt og faktisk ikke lyder som en kvinde. De tre sangere synger altså i et udsædvanligt toneleje i forhold til deres køn. Oversigten viser antallet af indspilninger inden for det opgivne interval. Der er i alt 231 spor med mandlige og 132 spor med kvindelige sangere på indspilningerne.

Indspilninger med mandlige sangere, dybeste tone:

F – G: 7  
 As – B: 41  
 H – dis: 138  
 e – fis: 35  
 g – h: 10

Indspilninger med mandlige sangere, højeste tone:

f – g: 5  
 as – h: 53  
 c<sup>1</sup> – e<sup>1</sup>: 132  
 f<sup>1</sup> – g<sup>1</sup>: 33  
 as<sup>1</sup> – b<sup>1</sup>: 7  
 cis<sup>2</sup>:1 (1-66 med Johannes Madsen)

Indspilninger med kvindelige sangere, dybeste tone:

F: 1 (2-4 med Mette Jensdatter Nørgaard)  
 H – es: 10  
 e – fis: 23  
 g – h: 75  
 c<sup>1</sup> – d<sup>1</sup>: 21  
 es<sup>1</sup> – f<sup>1</sup>: 2

Indspilninger med kvindelige sangere, højeste tone:

g: 1 (2 – 14 med Mette Jensdatter Nørgaard)  
 des<sup>1</sup> – fis<sup>1</sup>: 20  
 g<sup>1</sup> – h<sup>1</sup>: 64  
 c<sup>2</sup> – d<sup>2</sup>: 33  
 es<sup>2</sup> – e<sup>2</sup>: 12  
 f<sup>2</sup> – fis<sup>2</sup>: 2

Oversigten viser at sangerne ikke fordeler sig jævnt efter stemmetyper (SATB), men klumper sig sammen om midten. Det er især påfaldende at så få mænd anvender dybden, og tilsvarende at så godt som ingen kvinder anvender højden. Der må blandt san-

gerne være nogle, der ikke har udnyttet deres stemmers fysiske potentiale. For mændenes vedkommende ses en koncentration om lille oktav og lidt over. Næsten 1/6 af mændene kommer op på en toptone mellem  $f^1$  og  $b^1$ . Mere overraskende er det måske at kvinderne ikke koncentrerer sig om enstreget oktav, men snarere omkring en kvart under ( $g - g^1$ ), nogle endda dybere. Omtrent 5/6 af kvinderne finder den dybeste tone under  $c^1$ , medens kun godt 1/10 har sin højeste tone over  $d^2$ . Mænd og kvinder ligger altså ikke så langt fra hinanden. Det kan skyldes at sang i mange tilfælde har været en fælles aktivitet, hvorfor kønnene har nærmet sig hinandens toneleje.

Mændenes relativt høje leje svarer godt til det generelle klangbillede, der er ganske skarpt. Derimod klinger de fleste kvindelige sangere højere, end de egentlig synger, da de kombinerer det dybe leje med en skarp klang. Igen kan man antage, at sangere af begge køn har nærmet sig hinanden, også klang- og kompressionsmæssigt. Marie Tang Kristensen, Ane Nielsen Post (3-7, 5-6 og 5-34 – 5-47), Peder Therkelsen Jensen (4-50 – 4-54) og Kristen Grauenkjær (4-54 – 4-54) giver eksempler på denne skarpe klang. Den er ikke særlig overtonerig, men den er tæt og bærer tydeligt igenem. Sangerne må dels have udviklet en situationsbetinget syngemåde, hvorpå stemmen kan bære igennem ud fra dens talefunktion – omtrent som når vi råber – dels have imiteret hinanden, en naturlig følge af den mundtlige overlevering,<sup>62</sup> og således have skabt en vokal tradition. Sangerne må have oplevet at teknikken fungerede, og at det lød godt.

Igen er det værd at minde sig om den kulturelle situation, sangen har indgået i. Den har været brugsmusik, også når funktionen var at underholde eller at udtrykke følelser. Det at anvende sin stemme til at danne rækker af toner har for sangeren, som før nævnt, været indlejret i det, som Ong kalder sangerens "livsverden". Dermed være ikke sagt at det at forme melodier med sin stemme var noget sekundært, at æstetikken ikke spillede nogen rolle, eller at sangerne ikke synger godt eller ligefrem smukt. Hør fx Johannes Vedel synge "Der vokser en lind" (3-1). Men sangene har haft en konkret kommunikativ funktion, og den har sangerne opfyldt med den talenære stemmebrug.

Den talenære syngemåde kan sangteknisk forklares som en kombination af høj kompression og overvejende brug af fuldregister, dvs. med stemmelæberne svingende i deres fulde tykkelse. I stedet for at strække og slappe stemmelæberne, reguleres tonehøjdene først og fremmest ved at bevæge strubehovedet op og ned. Som følge af den komprimerede og stærke stemmebrug har de fleste af sangerne også en hård ansats, og de synger følgelig næsten alle uden vibrato. Det betyder at de fleste stemmer nok er stærke, men ikke smidige. Derfor synger også næsten alle sangerne uegalt. Når enkelte sangere en sjælden gang bevæger sig ud over fuldregistrets muligheder, sker det enten som Morten Eskesen (1-70 – 1-78), der presser stemmen, eller som Lovise Hansen (1-43 – 1-56), Ane Nielsen Post (3-7, 5-6 og 5-34 – 5-47) eller Anna Munch (5-67 – 5-77), der synger med hørbare brud mellem registre. Begge dele er ganske udtryksfuldt.

62 Ong, *Orality and Literacy*, 45: "For an oral culture learning or knowing means achieving close, empathetic, communal identification with the known [...], "getting with it."

Visse sangere gør sig dog tydeligvis mere umage med at forme en smuk tone og demonstrerer dermed en bevidsthed om at de synger – altså en abstraktion. Det gælder fx Selma Nielsen (4-43 – 4-49), der synger med både vibrato og en varmere, bredere og mere egal klang. Hør fx hvordan hun bærer toptonerne i 4-44 “Lasselille sig op ad Lundebakken gik”. Selma Nielsen var togførerkone og levede i Kalundborg, så det er rimeligt at antage at hun har hørt mere moderne former for sang der har påvirket hendes klangideal. Vi ved også at hun selv henvendte sig til Grüner-Nielsen i sin interesse for at få optegnet og indspillet sine viser.<sup>63</sup> På eget initiativ sang hun sågar i radioen. Disse oplysninger bekræfter indtrykket af en sanger, der var meget bevidst om sine sanges betydning og om sin egen betydning som sanger. Det hører man i hendes stil og foredrag.

Poul Lorenzen (5-57 – 5-63) og Thyge Jørgensen (5-78 – 5-81) er to eksempler på mere frit klingende tenorstemmer med en mere egal og skolet klang. Thyge Jørgensen letter endda tonen af i højden på 5-81, hvilket demonstrerer en klar bevidsthed om stemmens udfordring i højden. Poul Lorenzen var højt uddannet, bl.a. fra Sorø Akademi, så vi må tage for givet at han har været under indflydelse af andre og mere urbane vokale traditioner.

Den anonyme pige fra Sønderho (3-77 – 3-79) og lærer Christian Winther Balle (4-7 – 4-08) er to eksempler på sangere, der ligeledes viser bevidsthed om, at man kan bruge stemmen på en anden måde end som ved tale, men som ikke rigtigt får stemmerne til at klinge frit. Begge synger ganske tungt med en dækket og nasal klang. Også på det klanglige område kan man altså høre en udvikling mellem to kulturer med forskellige grader af bevidsthed om stemmebrugens muligheder.

### *Artikulation og udsmykning*

En nærliggende fare i arbejdet med mundtlig kultur er tendensen til at se den som et primitivt forstadium til skriftkulturen.<sup>64</sup> Den generelle problematik skal ikke diskuteres her, men det kan være nødvendigt at minde om at også almuens sangere må antages at have haft en stilistisk bevidsthed, selv om den ikke var verbaliseret. I stedet for at tale om bevidsthed, kalder vi det tradition. Et helt gennemgående træk for denne tradition er opfattelsen eller rettere praktiseringen af hvad en tone egentlig er, dvs. hvor og hvordan den begynder og slutter, og hvad der desuden sker mellem de toner vi kan fiksere på skalaen. På *Viser på valse* hører man en klar stilistisk bevidsthed herom hos sangerne.

Egentlige forsiringer og melismer forekommer stort set ikke. Christen Hansen Møller laver nogle fine forslag og små triller på 5-5 “Ridder Oluf han rider”, og Kristen Grauenkjær laver konsekvente terts-forslag på ordene “tak for” der gentages i begyndelsen af hver frase i kingosalmen “Tak for al din fødselsglæde” (4-54). Men han er en

63 De blev endda efter hendes død udgivet af Nils Schiørring: *Selma Nielsens viser* (København: Munksgaard, 1956).

64 Jf. Ong, *Orality and Literacy*, 174-175 og Ruth Finnegan, *Literacy and Orality* (Oxford: Basil Blackwell, 1988), 5-8.

undtagelse. Der er ingen eksempler på melismatiske udsmykninger. Derimod er der på alle indspilningerne masser af musikalsk fugemasse i form af glidninger mellem tonerne og små forslag. Vel at mærke anskuet gennem en notationsmatrix. Sangerne har næppe selv haft nogen forestilling om den inddeling og kategorisering med den enkelte tone som mindste enhed, som skalaen er. Den bevidsthed hører skriftkulturen til.<sup>65</sup> Det som vi hører som forslag, må vi antage helt enkelt har været en del af melodien. De er hyppigst forekommende og lettest at høre i de roligere viser, men den musikalske smidighed og elasticitet de medfører, gennemsyrrer hele udgivelsen. Ved lynning kan det iblandt være svært at skelne mellem glissando, portamento, forslag og det fænomen som Susanne Rosenberg har kaldt "upphämtning": ophentning.<sup>66</sup> Det betyder at sangeren ikke sætter tonen lige an, men tager den nedefra, dvs. sætter an under selve meloditonen og bevæger sig meget hurtigt op til meloditonen, også selv om tonen ikke hænger sammen med den foregående. Det giver Evald Tang Kristensen nogle tydelige eksempler på i "Jeg beder dig min herre og Gud" (4-1). Som vi før har set, synger han tungt og kantet og med mange ophold mellem de enkelte toner. Nogle af dem har han altså tid til at hente op nedefra. Det høres fx meget tydeligt på ordet "send", første tone i b-delen.

I de tilfælde hvor sammenbindingen foregår mellem to toner, må man alt efter graden af markering af glidningen afgøre om der er tale om forslag, portamento eller egentligt glissando. Forslagene anticiperer den efterfølgende tone eller gentager den foregående tone og kan derfor opfattes som en udmejslet glidning. I praksis har det kun betydning, hvor man vil nærstudere en enkelt sanger. Det varierer fra sanger til sanger, men princippet "at lime tonerne sammen" gennem toneglidninger er gennemgående. Man kan høre Ane Kirstine Sørensen (1-31 – 1-33) eller Marie Jensen (1-61 – 1-63) som eksempler på to sangere, hvor det iblandt kan være svært at høre hvor den ene tone slutter og den næste begynder. Oluf Høyer synger med et kraftigt markeret glissando på de større intervaller i *For nu galer hanen den sorte* (2-37), medens Nis Callesen Henriksen (2-29 – 2-39) synger ganske let, men ikke desto mindre binder mange toner sammen med små, næsten umærkelige glidninger. Marie Tang Kristensen lader til at foretrække at glide når melodien bevæger sig opad, medens bevægelserne nedad snarere kan karakteriseres som forslag.

Det er værd at bemærke at denne artikulationsform er helt særegen for denne stil. I klassisk sang forekommer glidende ansatser ikke (bortset fra som artificiel effekt i fx sprechgesang). I jazz og pop er det almindeligt med glidninger, men de udføres med en blødere ansats. På *Viser på valser* hører vi gang på gang hårde ansatser direkte efterfulgt af en glidning. Samtidigt er sangerne meget dygtige til at artikulere. Det har været essentielt at teksten blev hørt. Det betyder at sangerne ikke bestræber sig på en egalisering mellem de forskellige vokaler, tværtimod kan man få en fornemmelse af at sangerne bruger de forskellige vokalfarver til at skabe liv i udtrykket. Eksempel-

65 Lillienstam, *Gehörsmusik*, 19.

66 Susanne Rosenberg, "Lisa Boudrés sångliga och melodiska gestaltning i tre visor": 58. Upubliceret universitetsopgave, Stockholm 1986. Tilgængelig på [http://www.uddatoner.com/mer/Lisa\\_ladda\\_ner/files/LisaBoudreHela.pdf](http://www.uddatoner.com/mer/Lisa_ladda_ner/files/LisaBoudreHela.pdf)

vis bruger Peder Brinch vokalerne til at skabe fremdrift og retning i sin tral, som der jo skulle danses til. Han veksler i sin tral kun mellem vokalerne a og i, men musikalsk set kommer han langt med de to vokaler. Det er fx som om han, der egentlig var violinspillemand, på "Lars Brinches stykke" (3-62) eller "Æ sikstyk" (3-53) med den hurtige bevægelse fra a til i imiterer buens opstrøg. En anden traller, Mette Sofie Jensen, holder sig i "Syvspring" (2-47) til en vokal ad gangen. Hun begynder på la (med en åben vokal), men går i b-delen, hvor melodien bevæger sig hurtigere og ligger højere, over på et lu (med en snæver vokal). På den måde understøtter hun med sit valg af vokal melodiens karakterforskelle. De uegaliserede vokalers betydning som sanglig og musikalsk drivkraft observeres af naturlige årsager enklest i netop trallen. Men samme virkning kan iagttages også i det øvrige repertoire. Som gode eksempler kan nævnes Anna Munch med "Som stjernerne på himlen blå" (5-70) eller Peder Jensen Therkelsen med "Et barn er født i Bethlehem" (4-50). Det er dog kun de færreste sangere der synger tonerne i deres fulde længde på vokalerne. Også dette må skyldes at tonerne ikke er blevet opfattet som trin i et system der skulle fyldes ud en for en, og at formidlingen af teksten har været central i sangsituationen. Så godt som alle synger hurtigt hen over vokalerne og bruger i stedet konsonanterne som artikulatorisk udgangspunkt. Samtidigt bruges de stemte konsonanter i mange tilfælde til de netop beskrevne glidninger. Christen Sørensen Thomaskjær fra Virklund i Midtjylland (1-21 – 1-39 og 2-2 – 2-4) er et godt eksempel på en sanger der udnytter konsonanterne. Han er desuden en af de sangere der er sprogligt farvede af deres dialekt og udnytter dens musikalske muligheder i sangen. På "Liden Kirsten hun tjener" (2-3) kan man i mellemkvædet "den mørke nat" høre særligt nasalernes sangbarhed. Han synger omtrent "dennnmøøer kennnat". Den efterfølgende verselinje får gennem hans særlige dialektale træk yderligere artikulatorisk schwung. I sætningen "så blev hun der med tvillinger to" falder ordet tvillinger på frasens anden halvdel, det punkt i frasen som han synger hen til. Den frasering understøtter Christen Sørensen Thomaskjær med at udtale linjen "twillinger tow" – med meget tykt l. I samme sætning viser han desuden den hos flere sangere forekommende tendens til at vokalisere konsonanterne, så blev udtales "bleve".

Hermed kommer konsonanterne til at virke som en slags musikalsk motor. Og det er måske det mest påfaldende træk ved indspilningerne overhovedet: der er så meget energi og "drive" hos alle sangerne. De har måske ikke haft nogen bevidsthed om at sang består af enkelte toner, og at man kan anvende stemmen på en særlig måde, men der spores ingen usikkerhed i fremførelsen. De har haft noget på hjerte, eller som Mathiassen formulerer det, "det at synge [er] en eksistentiel affære; det er at give sig selv eller noget af sig selv til pris."<sup>67</sup>

### *Foredrag i sangen som enhed*

Denne fuldstændigt frimodige tilgang til sang har betydning for både frasering og

67 Mathiassen, "Gammeldansk folketonalit," 99.

foredrag. Man hører ikke sangerne nuancere udtrykket gennem at synge skiftevis stærkt og svagt, og fraserne synges således med samme intensitet fra start til slut, dvs. uden at affrasere. Dermed betones også langt flere toner end man kender det fra andre stilarter. Hør fx gårdejer Christen Hansen Møller (1-16 – 1-20, 5-5 og 5-13) eller lærer Jens Sørensen Mark (1-36 – 1-40). Også dette kan fortolkes som et udtryk for en mundtlig matrix. Det er sangen, altså syngningen, selve aktiviteten, der er i centrum, ikke syngningens objekt, melodien. Derfor er der ikke nogen grund til at markere forskel på begyndelse og slutning.

Nogle af sangerne udtrykker humor i skæmteviserne ved at skabe en dialog, fx mellem mor og datter eller mellem mand og kone, med to forskellige karakterer i stemmen. Det kan man høre i "Lovmand han kommer ridende" (1-20) med Christen Hansen Møller, "Hr. Terkild holder herude" (4-34) med gårdmand Anton Fløe og "Hvor er du kommen fra" (4-42 og igen, og endnu tydeligere, 5-15) med husmand Jens Christian Jensen. Men bortset fra disse tilfælde er der ikke nogen eksempler på en tekstfortolkende syngemåde. Dette vil jeg igen forklare med det ikke-objektcentrerede, ikke-abstraherende aspekt af den folkelige sang i en mundtlig kultur. Margareta Jersild og Ingrid Åkesson har kaldt den syngemåde hvor sangeren har en "förmåga att bära fram textens stämningssinnehåll genom sitt personliga sätt att väva samman text och melodi", for indholdsfortolkende sang.<sup>68</sup> Vi kan bedst sammenligne med vores eget forhold til børnesange, som vi jo også har lært på gehør: De enkelte sider af sangene hører sammen i en uadskillelig enhed.

### *Dansk folkesang-revival?*

Med udgangspunkt i den enkelte sanger har jeg nu gennemgået en række musikalske og vokale parametre i folkelig sang og sat dem i forhold til sangerens placering i en mundtligt eller skriftligt præget kultur. Som vi har set, hører man på *Viser på valse* mange nuancer i kontinuet mellem de to yderpunkter. Man hører også, at de enkelte parametre ikke nødvendigvis følger samme grad af mundtligheds- eller skriftligheds-træk. Man kan altså ikke høre de to matrixer i deres "rene" form, og man kan ikke høre en lineær udvikling fra den ene til den anden.<sup>69</sup> Men *Viser på valse* giver os et interessant indblik i momenter af en udvikling fra en kulturform til en anden. Den giver os dermed også et grundlag for at opstille nogle teser for, hvordan sangen har lydt før 1907. Og en undersøgelse af forholdet mellem de to matrixer i folkelig sang ud fra studier i nyere indspilninger synes også oplagt.

68 Margareta Jersild og Ingrid Åkesson, *Folkelig koralssång. En musiketnologisk undersökning av bakgrunden, bruket och musiken* (Hedemora og Stockholm: Gidlunds og Svenskt visarkiv, 2000), 125.

69 Jf. Lilliestam, *Gehörsmusik*, 22-27.

Mundtlig kultur	Skriftlig kultur
Additiv, "frasevis" frasering.	Fornemmelse for større melodisk helhed.
Subjektiv puls som ikke følger en grundtakt.	Bunden puls som følger grundtakten.
Subjektiv tonehøjde og tonalitetsfornemmelse.	Grundtonebinding og funktionsharmonisk fornemmelse.
Talenær stemmebrug. Non vibrato. Inegalitet. Synger på konsonanterne. Glider mellem tonerne.	Bevidsthed om sangstemme. Vibrato. Egalitet. Synger på vokalerne. Klart afgrænsede toner.
Indholdsfortolkende.	Tekstfortolkende.

*Viser på valse* er med sin mangfoldighed i udtrykket og sit store spænd mellem mundtlig og skriftlig kultur et meget fint eksempel på folkelig sang som levende proces. Den ene form for sang er ikke mere rigtig eller folkelig end den anden. Netop derfor er det så oplagt at forsøge at puste nyt liv i traditionen og undersøge, hvilke former sangen kan have i dag, i feltet mellem "åter-, om- och nyskapande". Ikke mindst på det kunstneriske og pædagogiske område ligger mange muligheder åbne. Arkiverne og traditionsmateriale findes, festivaler, stævner og andre muligheder for at blive hørt og formidle findes, og vor tids optagethed af individet burde harmonere med den betydning, den enkelte sanger tilskrives. De fundamentale forudsætninger for en genoplivning af dansk folkelig sang med vægt på selve syngemåden er altså til stede. Og så skal man ikke glemme, at der ikke bare er tale om et stykke interessant og vigtig kulturarv; sangen har sin egen særlige skønhed.

Afslutningsvis skal det nævnes at *Viser på valses* hjemmeside<sup>70</sup> siden påbegyndelsen af denne artikel er blevet udvidet med transskriptioner af de enkelte sange. Også dette tiltag må betragtes som vigtigt for udbredelsen og genoplivningen af den folkelige sang. Enhver med adgang til internet kan nu finde noderne til foreløbig de første tre cd'er. Og det er praktisk med noder. Men det skulle også meget gerne være blevet klart at disse mundtligt traderede sange ikke egentlig er egnede til nedskrivning. Noderne kan ikke stå alene, men må betegnes som en skitse af den egentlige sang. Den skal høres, når vi nu har fået muligheden for det. Derfor er det lidt skævt, at hvem som helst har adgang til transskriptionerne, medens kun den der har anskaffet sig cd'erne, har adgang til de klingende lydoptagelser. Vi må derfor håbe at det med tiden bliver muligt for Svend Nielsen og Morten Carlsen også at gøre selve indspilningerne tilgængelige på hjemmesiden. Så det bliver *Viser på valse* – for alle.

70 <http://forlagetkragen.dk/vpv/>