

# Valsens for tidlige 2-slag

## 1. Indledning

Som bekendt går vals i  $\frac{3}{4}$ -takt; musikken “tæller til 3” og valsetrinnet udføres med 3 “fodflytninger”.

Udtrykket “fodflytninger” bruger jeg her for ikke at forvirre nogle læsere. “Ét *trin*” kan nemlig både angive ét gangtrin og et mønster, bestående af 2, 3 eller 4 fodflytninger, fx. Sideløbstrin, Hoptrin, Valsetrin, Mazurkatrin, Menuettrin m.fl.

I princippet formodes valsens 3 fodflytninger at skulle foregå lige hurtigt. Ikke desto mindre kan man jævnligt se *dansere komme for tidligt med den 2. fodflytning*.

NB: Det gælder sjældnere den langt yngre “Engelsk Vals”, hvis tempo er så langsomt, at det er relativt nemt at styre sine fødder, så de flytter sig fuldstændigt i takt til musikken.

Og i princippet skal vals vel også spilles, som der står noteret i alle valsenoder: Med 3 lige lange slag i hver takt. Men vals, spillet med et for tidligt 2-slag, kan ikke desto mindre høres i vidt forskellige sammenhænge:

Når Wiener Philharmonikerne spiller nytårskoncert, når forgangne tiders klavervirtuoser spiller valsetransskriptioner, og når vore hjemlige folkemusikere spiller til folkedans eller koncert.

Mens mange klassiske musikere dog ellers ofte vil afvise fænomenet som “smagløst” og “måder, at gøre sig interessant på”, er der andre – navnlig blandt vore mest fremtrædende folkemusik-spillemande – der er *meget* bevidste om fænomenet og om, hvornår de synes, det skal bruges og ikke bruges.

Har denne “unode” i musikken mon oprindeligt haft sit udspring i *dansen*?

## 2. Folkedans og spillemandsmusik

Inspireret af denne tanke gik jeg i gang med at kontakte en lang række venner inden for *folkemusik-* og *folkedansermiljøet*, og fra mange af disse har jeg modtaget megen særdeles brugbar respons.

Derfor min varmeste tak til: Anders Christensen, Anette Thomsen, Bo Skærbæk, Gunner Friis, Hans Arne Haugsted, Ivan Damgaard, Judy Ryslander, Kirstine Nordug, Maja Kjær Jacobsen, Michael Sommer, Ole Skov, Ove Andersen og Tove de Friis.

Men “Uha – folkemusik” vil mange tænke, og forbinde det med en gammel mand i træsko, der står på en gågade, iklædt nissehue og karnevalsdragt, filende løs på en ikke særlig velstemt violin.

Vurder ikke efter dette vrangbillede! Vore dygtige folkemusikere spiller faktisk ganske rent og er dertil *meget* bevidste om, *hvad* de gør – også ret rytmisk – på deres instrument.

En af dem, jeg har henvendt mig til, Kirstine, har på YouTube fundet dette utroligt “illustrative” eksempel: Lyt til, hvordan en nutidig Folkemusikgruppe spiller en vals. Bemærk, hvordan der nogle gange spilles særdeles “taktfast” og andre gange med for tidligt 2-slag.

Bemærk så også, hvordan man ser, at der nogle gange danses fuldstændig regelmæssigt af nogle dansere, og andre gange ses nogle dansere (uafhængigt af, hvordan musikken spiller) konsekvent eller bare af og til kommer for tidligt på 2-slaget.

*Hvad* danserne gør med deres fødder opfattes måske allertydeligst, hvis man afspiller videoen uden lyd: <https://www.youtube.com/watch?v=aj2KDAyCkXs>

Folkemusikgruppen er “Mads Hansens Kapel” (opkaldt efter den fynske digter) og jeg vil ikke undlade at nævne, at det er min søn Julian, der spiller klaver.

Endnu en vigtig grund er der til, at jeg først og fremmest har henvendt mig til *folkemusikerne*: Disse har alle primært lært at spille deres musik *gennem øret* og når de bruger noder, er det nærmest til støtte for hukommelsen.

Klassiske musikere har derimod i langt højere grad en ærefrygtig tendens til at betragte noderne som bibelord, der udtrykker den eneste rigtige sandhed, som ikke står til diskussion.

Og alt dette skriver jeg på trods af, at jeg gennem 40 år som docent på Det jyske Musikkonservatorium har undervist de studerende i at udføre rytmer perfekt og præcist, som “der står i noderne”.

### 3. Vores mangelfulde nodesystem

Folkemusikerne kender alle til det “for tidlige 2-slag” i vals, men har naturligvis individuelle holdninger til, hvor de vil bruge det og hvor de ikke vil. Muligvis også gennem tiden påvirket af vore noders *firkantede* udsagn.

*Firkantet??* JO!! Vores nodesystem er baseret på *det binære talsystem*:

Alle tonelængder forholder sig til hinanden med enkle talforhold ( $1/1$ ,  $1/2$ ,  $1/4$ ,  $1/8$  osv.) og sammenkoblinger af disse.

Dertil kommer “tuplets” (trioler mv.), hvor et tal angiver, at der skal klemmes flere toner ind i det tidsrum, som nodeværdierne angiver.

Men føddernes rytme i dansen er jo ikke indrettet efter vores “binært opbyggede” nodesystem, men derimod efter hvad ben og fødder er i stand til.

Jamen kan ens fødder da ikke bare danse i den rytme, som danseren bestemmer? Eller er der nogle konkrete begrænsninger, som danseren ikke er herre over? Og hvilken betydning har *tempoet*?

Til belysning af dette vil vi – inden vi kommer til selve valsen – først lige kigge på:

## 4. Sideløbstrin

Et sidegangstrin består af to fodflytninger og kan ganske enkelt beskrives således: Den ene fod sættes ud til siden, hvorefter den anden fod “samler”.

I gangtrinstempo udføres de to fodflytninger principielt lige hurtigt, og de vil typisk gå over 2 slag i musikken.

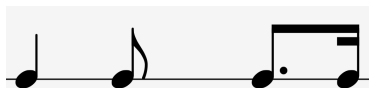
Men sættes tempoet i vejret bliver sidegangstrin til sideløbstrin. Her bliver “den bageste fod” nødt til at “sætte af”, og man vil mærke, hvor meget mere kraft, energi og *tid*, der skal bruges til at få den forreste fod “sparket” ud til siden, *i forhold til* den tid, det tager for den modsatte fod at “samle”.

I et hurtigere tempo, hvor de to fodflytninger typisk vil finde sted inden for 1 slag i musikken, vil det simpelthen være “krop-umuligt” at få de to fødder til at flytte sig lige hurtigt. Rytmen bliver da (i tid): **lang-kort, lang-kort, lang-kort, etc.**

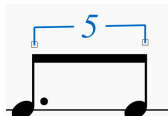
*Foden, der kommer på et relativt betonet slag, er noteret med **fed** skrift.*

Og jo hurtigere, der danses, des større bliver hastighedsforskellen mellem den første “lange”, “benspredende” fodflytning og den sidste hurtige, “korte”, “samlende” fodflytning.

I praksis kan *alle* hastighedsforhold mellem “lang” og “kort” naturligvis forekomme i dans, men faktisk er det kun de *to* af dem, nemlig dem med forholdstallene 2:1 og 3:1, som kan noteres med enkle nodeværdier:



Danses lidt “blødere” end angivet af forholdstallene 2:1, kunne det enklest udtrykkes 1½:1 hvilket er det samme som 3:2, som med noder ikke vil kunne udtrykkes enklere end med kvintoler:



Er der forresten ellers noget som helst kropsligt naturligt ved denne rytme? Ja, i allerhøjeste grad: Det er tilnærmelsesvis rytmen i vores hjerteslag!

Man kan selvfølgelig også forestille sig et “skarper” forhold mellem de to fodflytninger end 3:1, fx 4:1 eller 5:1. Måske ikke lige netop i folkedans; men jeg så tilfældigt engang i en TV-transmission en fodboldkommer tage sideløbstrin langs banens ene side, for hele tiden at kunne have et øje på spillet, der bevægede sig rask mod banens modsatte ende. For at følge med måtte han *sideløbe* så hurtigt, at jeg kunne anslå, at den bageste fod var 5-6 gange så hurtig som den forreste.

Men ud over denne rent “kropsfysiske” grund til, at rytmen i dansetrin ikke altid vil kunne gengives med enkle nodeværdier, er der endnu et forhold, der kan spille ind. I mangel af en bedre betegnelse, kalder jeg det: “Fodflytningsiver”.

## 5. Fodflytningsiver

Næsten alle dansere kan komme præcist på musikkens 1-slag. *Alle* trin starter på et 1-slag og den første fodflytning er taktens meste energiske og den overtager straks hele kroppens vægt.

Er man ikke bevidst om at holde den præcise rytme i de(t) efterfølgende slag, synes der at være en tilbøjelighed til, at man (i sin iver efter at komme videre?) kommer for tidligt med sin fod på 2-slaget. Jeg kalder den **Fodflytningsiver**.

Man ser det markant illustreret, hvis man danser sidetrin i en 3-delt taktart:

Tæller vi *hurtigt* til 3, vil fødderne – betinget af “kropsfysiske forhold” som beskrevet ovenfor – komme på “1” og “3”; altså i rytmen: **lang-kort**.

Tælles derimod forholdsvis *langsomt*, vil alle dansere – ganske ureflekteret – *samle allerede på “2”!* Altså fodflytningsrytmen bliver: **kort-lang**.

Sågar vil man endda nogle gange se, at den samlende fod kommer en anelse for tidligt hos dansere, der måske nok er gode til at komme præcis på 1-slagene, men ikke er så bevidste om at følge musikken *mellem* 1-slagene!

Denne “fodflytningsiver” ses meget tydeligere, når mindre fodrytmebevidste dansere fx tager *chassétrin*.

**Chassétrin:** I rytmen **kort-kort-lang** går den ene fod frem, den modsatte fod samler, hvorpå den første fod går frem igen.

Hvor tit ser man ikke her nogle dansere, der nok “holder takten”, men alligevel *skynder sig med at samle, altså kommer for tidligt på “2”?* Jeg ser det jo selv igen og igen, hver gang jeg instruerer mindre dansevante folk i Lanciers.

I **Polkatrin** ses det samme fænomen som i chassétrin. Rytmen er den samme: **kort-kort-lang**; fodflytningerne foregår nu bare sidelæns: **Tilside-samle-tilside**, samtidig med, at man drejer sig  $\frac{1}{2}$  omgang på hvert trin.

Også her ses dansere, der nok kommer rettidigt på de “tunge” slag: “1” og “3”, mens den ubelastede fod bliver trukket til; *lidt* for hurtigt, *lige før* 2-slaget.

Denne tendens synes næsten at være tempouafhængig.

## 6. Valsens opståen

Vores “folkelige” vals har sit udspring i Ländlereren, der opstod og var udbredt som en folkelig, forholdsvis langsom dans i Østrig og tilgrænsende områder.

Valsen, som vi kender den, bygger – stadig i folkelig tradition – på bare to af Ländlerens elementer, nemlig de to figurer, som lod sig udføre i et væsentligt hurtigere tempo: Tyrolertrin og den parvise omdansning.

Tyrolertrin: Med valsetrin bevæger man sig parvis fremad, uden dansefatning, side om side. Kroppen drejes skiftevis lidt mod og lidt væk fra partneren. Samtidig føres de sammenfattede hænder lidt frem og tilbage.

Udviklingen fra Ländler til vals er tilsyneladende sket op mod begyndelsen af år 1800. Det afspejles nemlig hos de wienerklassiske komponister, der på dette tidspunkt begynder at komponere valsemelodier; og i årene efter 1800 kommer valse virkelig på mode. Både som dans og som musik breder den sig gennem Tyskland ud over hele Europa.

De tidlige valsekompositioner var ganske korte (fx 8 + 8 takter, der blev gentaget) og var vel sikkert primært tænkt som dansemusik. Schubert sad ofte på sin stamcafé sidst i 1810'erne og tjente til føden ved at spille for gæsterne: Stribevis af sådanne små valse mv..

Det er uvist, om der har været ret megen plads til dans på den cafe. Mange kom sikkert også bare for at lytte. Og de melodier, Schubert sad dér og improviserede, var bestemt ikke noget, som han selv overhovedet regnede for noget. De var garanteret alle gået i glemmebogen, hvis ikke han havde haft en musikalsk fan-skare, som ofte mødte op og satte sig rundt omkring ved cafébordene og gjorde, hvad de kunne, for i fælleskab at nedskrive de valse (og Ländler mv), som Schubert i en lind strøm rystede ud af ærmet.

Takket være Schuberts fanskare, har vi i dag et glimrende billede af musikken til de tidligste valse. De ligner forresten ikke så helt lidt de valse, der forekommer i den traditionelle danske spillemandsmusik.

Men i Wien udvikler valse sig. 2 eller flere gange de 8 + 8 takter slås sammen til én "valsebuket" – "Grande Valse"– og mange efterfølgende deciderede dansekomponister frembringer stribevis af valesuiter, typisk bestående af 5 "valsebuketter", oftest indledt af et forspil og afsluttet med et efterspil ("coda").

Sideløbende forøges antallet af musikere, der spiller til dansen: Fra én eller få spillemænd til stort orkester.

Denne udvikling skete først og fremmest i Wien, primært ført an af Joseph Lanner og Johan Strauss "den ældre". Senere kommer navnlig Strauss-sønnerne på banen: Først og sidst dog "Johan Strauss den yngre" (1825-1899).

Og ude omkring i Europas hovedstæder stod valsekomponister også klar til at tilfredsstille den omsiggribende valsedille. I Paris fx. Jaques Offenbach, Emil Waldteufel og – den fra "Les Lanciers" kendte – Joseph Mikel.

Ikke at forglemme vores egen H.C.Lumbye i København, der i højeste grad var inspireret af alt det, der skete i Wien.

Mange andre komponister begyndte også at komponere valse, som absolut *ikke* var tænkt som dansemusik. Kendtest er Chopin (1810-49), der selv holdt meget af at danse. Han skrev både hurtige og langsomme valse, men bestemt ikke for, at nogen skulle danse til dem. Men jeg er overbevist om, at valsens specielle måde at "gynge" i en 3-delt taktart, har været en vigtig inspirationskilde for ham. Forresten *hadede* Chopin Strauss'ernes musik!

## 7. Valsens trin

Et valsetrin består – lige som polka – af 3 fodflytninger.

Faktisk er der *to* lidt forskellige trin, der veksles mellem – kaldet hhv venstretrinet og højretrinet (betegnende den fod, der kommer på “1”)

Venstretrinnets fodflytninger: venstre-højre-venstre.

Højretrinnets fodflytninger: højre-venstre-højre.

Når herren danser venstretrinet, danser damen højretrinet og omvendt.

Vals dances med “almindelig dansefatning”, der forudsættes alment kendt.

Modsat polka samler man *ikke* fødderne på “2”, men på “3”.

På hvert udført trin drejer parret  $\frac{1}{2}$  gang rundt.

Da herre og dame samtidig danser 2 forskellige trin, angiver jeg dem her med hver sin farve således:

Venstretrinnets 3 fodflytninger: **venstre højre venstre**

Højretrinnets 3 samtidige fodflytninger: **højre venstre højre**

På 1: Parret drejer ca  $\frac{1}{4}$  omgang ved at **venstre fod føres frem og ca. halvvejs rundt om partneren** samtidig med at **højre fod træder frem, nærmest ind mellem partnerens ben.**

På 2: Parret drejer yderligere næsten  $\frac{1}{4}$  omgang ved at **højre fod føres nærmest lidt baglæns i forhold til udgangspositionen** samtidig med at **venstre fod føres halvvejs rundt forbi partneren.**

På 3: Parrets halve drejning fuldføres ved at **venstre fod sættes ind til højre fod** samtidig med at **højre fod sættes ind til venste** (begge samler fødderne).

Det for tidlige 2-slag i valsen, specielt i venstretrinet, kan – udover “fodflytningsiveren” – , skyldes en vis “angst” for ikke at komme godt nok rundt. Men der kan være endnu en grund, som ligger i kroppens op-ned-bevægelser i dansen. Disse kaldes “svikt”.

Man siger groft, at på valsens 3 slag går kroppen op–ned–ned (dog modsat i “Engelsk vals” og vestjysk tradition). Men så enkelt er det muligvis slet ikke.

Maja Kjær Jacobsen har analyseret skarpere: Hvis man ser på, hvordan mange dygtige dansere danser vals, vil deres svikt udgøre hele 4 bevægelser (op-ned-op-ned), som fordeler sig nogenlunde ligeligt henover valsens 3 slag. Den første “op”-bevægelse i dansen “kulminerer” først *lige inden* valsens 2-slag. Dette kan have smittet af på musikere, der har været gode til at følge rytmen i dansernes bevægelser. Og musikerne har så vænnet sig til at komme “lidt tidligt” med deres 2-slag, når de spiller vals.

Det med en 4-delning hen over en 3-delt takt kan – dog ikke af samme grund – også optræde i mazurkaen. Herom senere.

---

## 8. Valsens tempo

Der kan valeses i alle tempi, men er der et ideelt tempo? Altså et tempo, som både spillemænd og dansere er enige om er “det rigtige”? Jo, det er der faktisk.

Da jeg, engang for mange år siden, igennem en årrække var medinstruktør på de “Danske Folkedanseres Lederkursus i Bjerringbro”, benyttede jeg mig af mine mange kollegers og kursisters velvilje til at anstille diverse eksperimenter med dem.

Fx fik jeg dansere fra mine forskellige hold til at danse vals *uden musikledsagelse*, både enkeltvis og i flok, lige som jeg fik jeg kursets mange garvede traditions-spillemænd til, hver for sig at spille en vals for mig.

I alle situationer tog jeg tid, og kunne konstatere, at såvel dansere som spillemænd kom overraskende tæt på præcis “tempo 60”, altså *60 valsetakter i minuttet*.

Selvfølgelig kan man danse vals i mange forskellige tempi, både noget hurtigere (fx er “72”, et typisk tempo for Wienervals), og en del langsommere, faktisk helt ned til Ländlerens tempo: “30”. En langsom udgave af valsen kaldes i folkedanserkredse populært for en “Sjæler”!

Når vals således kan danses i alle tempi, hvoraf kommer så den store enighed om lige netop “tempo 60” som det ideelle tempo?

Selvfølgelig er der tale om en tradition, nedarvet gennem mange generationer af spillemænd, der er meget bevidste om, hvad de gør.

Men når “det rigtige” valsetempo ligger så fast, kan det jo også være, at det har stabiliseret sig som et kompromis mellem lysten til “fart over feltet” og hvad den gennemsnitlige danser maksimalt føler behageligt for krop, ben – og kondi.

Flere spillemænd er dog overbeviste om, at forklaringen er meget mere enkel og ligetil:

I mange måneder, har et foster ligget trygt inde sin mors mave, hvor det uophørligt har hørt og mærket hendes omkring 60 pulsslæg i minuttet.

Det har påvirket fostret i den grad, at det igennem hele sit senere liv altid vil opleve en velbehagelig tryghed lige netop omkring dette tempo; ikke mindst, når det som voksen genoplever det i dans!

## 9. Valsens "flow"

Vals kan have en karakter af et sejt og roligt flow. Nogle beskriver dette som at den "vugger" eller "gynger". Udtrykket "en fejende wienervals" beskriver noget af det samme.

Når en vals vugger eller fejer, og ikke tripper afsted med 3 taktfaste slag i takten – som i "Trippevals" eller "Klinkevals" –, tror jeg, at det hænger sammen med, at man mere oplever bare ét langsomt roligt pulsslæg og mindre oplever alle taktens 3 slag.

Og hvordan frembringes denne oplevelse?

**Simpelthen ved at 2-slaget undereksponeeres i forhold til og/eller udføres som en "konsolidering" af 1-slaget.**

Konsolideringen kan ske på to måder:

- 1) 1-slaget bindes, fraseres sammen med et forholdsvis svagere 2-slag.
- 2) 2-slaget kommer "før det skal"; for tidligt i forhold til regelmæssig 3-tælling.

Musikkens for tidlige 2-slag er så typisk, i hvert fald i *wienervals*, at det måske er udsprunget af noget ganske konkret: *Dansen!*

Som omtalt i forbindelse med valsetrinnet, kan der i selve dansen ligge en tendens til, at man kommer for tidligt på 2-slaget. Det er ikke utænkeligt, at dette har været en udbredt skik og brug i datidens Wien. Måske gik man ikke så meget op i, om der blev talt regelmæssigt.

Når musikere spiller til vals, lever deres krop gerne med i de dansendes rytme. Og måske har de gennem tiden spillet så meget til vals, at det for tidlige 2-slag simpelthen er "gået dem i blodet"?

Om placeringen af valsens 3-slag i dans såvel som i musik, har jeg ikke fundet nogle "gyldne regler". Jeg har blot kunnet konstatere, at 3-slaget kan komme både rettidigt, tidligere eller senere, end det "bør".

I nogle tilfælde kan 3-slaget have en optaktisk effekt; i andre udviskes det mere eller mindre. Niels Muus (næste afsnit) fortæller, at man i Wien beskriver valsens 3 slag sådan: "*Eins - zwei ... und vielleicht drei!*"

---

## 10. Hilsen fra Wien

Helt uventet blev jeg kontaktet af en gammel ven, Niels Muus, som jeg har kendt siden 1970'erne, hvor han uddannede sig som pianist og senere som dirigent.

I 1990'erne bosatte han sig i Wien, hvor han i dag bl.a. er professor ved byen Wiens musikuniversitet og her er leder af uddannelsen på operalinien. Desuden er han Codirektor for "Sommerakademie der Wiener Philharmonikers opera projekt".



Dette være nævnt for at understrege, at det, jeg ved fra Niels, baserer sig på den viden om wienertiditioner, han har tilegnet sig gennem sin daglige kontakt med det levende Wienske musikliv gennem op mod 30 år.

Ja, *levende*: I årets første par måneder er der i Wien planlagt ikke mindre end 400 baller, som folk vil strømme til for at danse til Wienermusik (dog desværre næppe i 2021 p.g.a. Coronaen).

Niels fortæller, at man har danset vals i Wien lige siden "Ländler" omkring år 1800 *gik op i tempo* og blev til en dans med gennemført *tæt parvis omdansning*.

I Østrig hedder dansen ejendommeligt nok ikke en "Ländler", men en "Ländler"!

Valsens tætte omdansning vakte i starten stor forargelse i det pænere wienske borgerskab - så sandelig også i det københavnske! Senere blev valsen jo en modedille, der snart bredte sig ud over hele Europa.

"Hvor højt op i tempo" spørger jeg selvfølgelig. Her er Niels enig med mig i de "60" (valsetrin i minuttet), men tilføjer, at man i Wien gerne vælger et endnu hurtigere tempo.

Om grunden til, at *dansere* nogle gange kommer for tidligt på "2", mener Niels, at det lige fra den gang, hvor valsen gik op i tempo, har været danserne en god hjælp til at komme godt rundt.

Og *musikerne*, der har spillet til dansen, og typisk også selv holder af at danse, har så "overført" det for tidlige 2-slag til deres spil.

Næppe alene på grund af dansen, men fordi det for tidlige 2-slag udvisker oplevelsen af 3 slag i takten, hvorved man kun oplever 1-slagene, hvilket får musikken til at "svæve": Gyngende og vuggende, som tidligere beskrevet.

Som Niels udtrykker det: "Den særlige rytme er blevet en tradition, og ligger nu simpelthen i blodet hos alle wienerere!" Og tilsyneladende har den smittet af, også når der danses i langsommere tempi, hævder Niels.

Den konklusion er jeg også selv nået til ved at kigge på Ländleroptagelser på YouTube. Det tidlige 2-slag er muligvis opstået som en hjælp til at komme rundt, da tempoet gik op på 60 og højere, men er åbenbart blevet en "rytmefigur", som er gået mange "i blodet", og ikke blot knytter sig til et bestemt tempo.

Skulle traditionen med det tidlige 2-slag måske på et tidspunkt være trængt lidt i baggrunden i Wiens professionelle og mere "nodetro" musikkercirklers, fik Wiener Philharmonikerne heldigvis genoplivet den, da de kom igang med deres koncerter i begyndelsen af 1940'erne.

Oprindeligt blev Wiener Philharmonikerne faktisk grundlagt med det formål, at wienerne gerne ville tækkes og stå på god for med de nazistiske magthavere!

At Niels Muus selv har fået "Wienernes rytme" i blodet, fremgår af denne lille vals af wienerkomponisten Eduard Gärtner, som Niels her spiller i Ignaz Friedmanns transkription:

<https://www.youtube.com/watch?v=hO1vIDySJo0>

## 11. Valsens rytme på noder

I sin enkleste udformning noteres valsens rytme i akkompagnementet således:

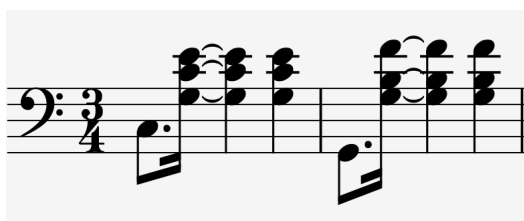
På 1-slaget kommer en enkelt bastone, og på "2" og "3" kommer de såkaldte "efterslag" (som regel akkorder).

Typisk spilles melodien af 1. violiner, akkompagnementets 1-slag af et dybtklingende instrument (fx kontrabas) og efterslagene af fx 2.-violiner og/eller bratscher.

På klaveret spilles disse 3 slag på enkleste vis typisk med venstre hånd (mens melodien ligger i højre hånd). Er slagene lige lange, vil det på noder blive noteret sådan:



Jamen, hvis man virkelig har spillet valseakkompagnementer med for tidligt 2-slag, så havde man da vel ladet det fremgå af noderne? – Fx sådan:



Nej! Absolut ikke! Besværligt, at skrive; tidsrøvende; mindre overskueligt og langt dyrere at få trykt. Hvorfor i alverden skulle man det?

**Alle og enhver musiker vidste jo dengang, hvordan man spillede vals!**  
– og nogle husker det også den dag i dag!

Om enkelte så allerede dengang valgte at spille strikt nodekorrekt i den tro, at musikken blev rigtigere af det, er det jo umuligt at sige noget om.

**Mere generelt, primært gældende i Wien:**

**Tilstræbte man at spille, som noderne foreskrev?**

**Eller tilstræbte man at nedskrive musik, præcis, som den skulle spilles?**

Dette vil jeg fokusere på i de resterende afsnit.

## 12. Paralleller: Talesprog kontra skriftsprog

Først et par tilfældige eksempler på, hvordan udtale retter sig ind efter stavemåden.

Lokalt kaldes byen "auri", men staves "Agri", hvorfor mange udtaler bynavnet med hård g. Lokalt kaldes byen "sålrød", men staves Solrød og udtales nu officielt, som om bynavnet har noget at gøre med en rød sol, og ikke med fugtig jord og skovrydning.

Min far sagde "ævle", nu har stavemåden fået overtaget og alle siger nu æble med hård b.

Oehlschlägers berømte digt: "*Guldhornene*" fra 1802 begynder sådan: "De higer og søger i gamle Bøger", og sådan læste Poul Reumert også digtet op på korrekt rigsdansk. Formodentlig ganske uvidende om, at i 1802 var udtalen: "De higer og såjer i gamle båjer".

Ser vi på et levende sprog, fx engelsk eller fransk, tales disse sprog i levende tradition af flere hundrede millioner mennesker, som altovervejende har lært sig sproget gennem øret og først 5-7 år senere i deres liv, har lært sig, hvordan det noteres.

Drejer det sig derimod om gengivelse af musik, så er det kun folkemusikere, "spillemænd", som overvejende har lært at spille gennem øret. Klassiske musikere har lært at spille med udgangspunkt i *det, der står i noderne!*

Tænk, hvis der nu ikke havde været nogen levende *hørbar* tradition for, hvordan engelsk og fransk skal udtales, men kun skrevne ord. Selvom der måske ikke kan være så megen tvivl om lyden af de enkelte bogstaver, hvor svært ville det så ikke være at læse en engelsk eller fransk tekst op, så den bare tilnærmelsesvis kom til at lyde som engelsk hhv fransk?

Heldigvis findes der blandt musikere inden for alle genrer mange, der virkelig forstår at forme og farve deres musikudøvelse, så den bliver levende. Jamen bliver den da ikke det, hvis den bliver spillet korrekt efter noderne?

Dette spørgsmål vil jeg besvare på denne måde: Jeg holder meget af H. C. Andersens Æventyr, og læst op, kan jeg specielt godt lide at høre vidt forskellige skuespillere fortolke dem på hver sin egen, helt personlige måde. Den eneste måde, som jeg nok vil finde lidt kedelig var, hvis de blev fremført sprogligt korrekt af en radio- eller TV-nyhedsoplæser!

## 13. En pionér

Men har den pæne og nodekorrekte måde at fortolke musik på virkelig fortrængt tidligere tiders mere vildtvoksende, improviserende og folkemusikimiterende rytme?

Det hævdede i hvert fald en af pionererne inden for forskning i tidligere tiders "opførelsespraksis": Jesper Bøje Christensen. Hans interesseområder strakte vidt: Lige fra den tidlige barok til romantikken et stykke ind i 1900-tallet.

Han var min gode ven fra sidst i 1960'erne og mange år frem, og han spillede talrige optagelser, navnlig med gamle pianister, for mig, og jeg pumpede ham for hans enorme viden om datidens spillemåde kontra vor tids meget mere nodeoverensstemmende fremførelser.

Desværre mistede jeg kontakten med ham, da han flyttede til Basel for at tage imod et professorat netop i barokkens opførelsespraksis. Mig bekendt er det vist kun inden for Barokmusikken, at han sidenhen har videreudviklet sit fag.

Her har han til gengæld markeret sig med udgivelse af et større antal cembaloindspilninger og en anseelig mængde tysksproget faglitteratur.

Trods ihærdig søgen gennem adskillige år har det ikke været mig muligt at genfinde ham.

Men jeg husker klart meget af det Jesper fortalte mig om, *hvor* anderledes og frit man "fortolkede" noder "dengang". Han eksemplificerede det således:

*Noder, der står lige over hinanden i en klaversats, skulle dengang ikke konsekvent spilles samtidigt. Tværtimod: Rigtige musikere forstod nemlig at gøre musikken levende ved at give hver hånd sit eget "selvstændige liv".*

*Amatørerne mestrede derimod ikke denne kunst, og afslørede sig ved altid at komme samtidig med højre og venstre hånd, hvor noder stod lige over hinanden.*

Det er jo et postulat, og hvad vil betyde i forhold til et for tidligt 2-slag i vals?

Som eksempel tager jeg en Schubertvals med lutter ottendedelsnoder i melodilinien – som det var typisk for valse fra først i 1800-tallet.

Enklest er det selvfølgelig at lade venstre og højre hånd følges ad, som de "skal". *Eller* at spille de to første ottendedelsnoder lidt for hurtigt, så den tredje ottendedelsnode vil falde samtidigt med et for tidligt 2-slag i venstre hånd.

Men spilles alle 6 ottendedelene *helt* regelmæssigt, vil 2-slaget i venstre hånd *ikke* falde samtidigt med den meloditone, som den i følge noderne skal komme samtidigt med, men altså komme en anelse tidligere! Altså hver hånd sit eget liv!

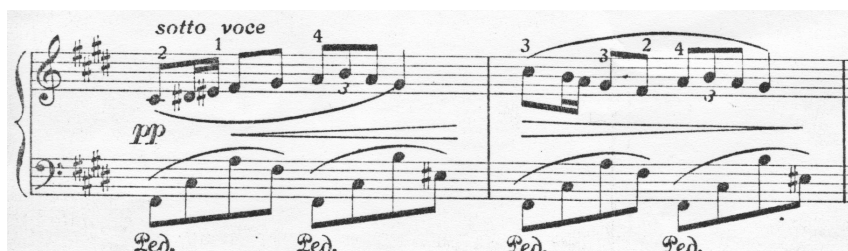
(Som pianisten Georg Vasarhelui engang kaldte den slags: "At spille bibelsk" – underforstået bibelcitater: Den ene hånd ved ikke, hvad den anden gør).



Det er jo noget af et postulat, det med, at venstre og højre hånd ikke skulle følges af, men glad blev jeg, da jeg for nogle år siden fandt en håndgribelig illustration af det med “hver hånd sit eget selvstændige liv”, til belysning af, at musikken i tidligere tider sandsynligvis ikke har været nær så firkantet, som det nodesystem, den nødvendigvis måtte presses ind i:

Chopin skrev i 1830 et lille klaverstykke til sin søster. Først mange år efter Chopins død blev det fundet frem og trykt under navnet Nocturne (nr. 20 i cis-mol). Igen, mange år senere, valgte et musikforlag (Henle) at trykke en oprindelig version, selvom en del takter var noteret på en – for den tid – temmelig usædvanlig måde:

Sådan noteres eksempelvis takterne 25 og 26, læsevenligt og forståeligt i de almindelige udgaver af Chopins nocturne:



Sådan har Chopin sikkert angivet – måske bare én af de måder, han tænker sig disse (og tilsvarende) takter spillet på:



Og selvom jeg er kommet langt væk fra valsen, bringer jeg alligevel dette sjældne vidnesbyrd frem som eksempel på “hver hånds selvstændige liv”; belysende, at musikken i tidligere tider muligvis ikke har været så firkantet, som det nodesystem, den naturligvis måtte tilpasses.

Endnu et lille eksempel på forskellen mellem oprindelig og nutidig fortolkning: En af Jesper Bøje's venner skulle til sin diplomeksamen spille en fløjtesonate af Barokkomponisten Joachim Quantz (1697-1773). Da han gerne ville fremføre sonaten, som den *oprindelig* blev spillet, med indbyggede forsiringer, improvisationer osv, søgte han hjælp hos Jesper Bøje.

Det blev en dipomeksamen, der vakte stor forargelse også ud over censorkomiteen, og komiteens formand, rektor Birkelund, der selv var fløjtenist, udtalte, at det er muligt, at nogle på Quantz's tid, havde taget noget frit på det, der stod i noderne, men *med så mange “udskejelser”*, har det i hvert fald aldrig været meningen, at sonaten skulle spilles. Og han var jo selv musiker, endda fløjtenist, så hvis nogen vidste noget om, hvordan Quantz's fløjtesonater skulle spilles, så var det ham!

Ingen nænnede at fortælle censorpanelet, at det var *Quantz's eget nedskrevne eksempel* på, hvordan hans sonate *fx* kunne spilles, som Jesper Bøje havde fundet frem til sin ven.

Dette eksempel ikke for at hænge Poul Birkelund ud, det tjener blot til illustration af, hvilken afstand, der er mellem nyere og oprindelig spillepraksis (selvom mange musikere vil hævde, at der ikke er nogen særlig forskel).

For yderligere at sandsynliggøre min idé om, at en kropsbetinget rytme kan have afsmitning på rytmen i musikken, bliver vi nødt til lige at kaste et blik på endnu to dansetrin:

---

## 14. Hoptrin

Et hoptrin består af 2 fodflytninger: Den ene fod foretager et hink. Hinket forudsætter, at ens ben går lidt ned i knæ for at kunne danne afsæt til at "sende kroppen i vejret", hvorefter man så lander på den *samme* fod igen.

Når foden i hinket lander på samme sted, kan det jo egentlig ikke kaldes en *fodflytning*. Men jeg har ikke kunnet finde et ord, der dækker bedre.

Hvor der så at sige ikke er nogen grænser for, hvor hurtigt man kan komme fra én fod til den modsatte, er der en absolut overgrænse for, hvor hurtigt, hoptrinnet kan foregå. Sætter man tempoet i vejret, er det stort set kun fodskiftet, der kan foretages hurtigere.

Det fører med sig, at jo hurtigere man danser, des større bliver er forskellen i tid mellem hink og skift til den modsatte fod. Rytmen bliver altså ligesom i sidetrinnet: **lang-kort, lang-kort, lang-kort, etc.**

Dette hurtige, "galoperende" hoptrin, kaldes i folkedansekrede for "gadedrengeløb".

---

## 15. Mazurkatrin

Mazurka noteres, ligesom vals, altid i en tredelt taktart; typisk i  $\frac{3}{4}$ -takt.

Mazurkatrinnet består af tre fodflytninger. Den ene fod træder frem på "1", hvorefter den modsatte fod tager et hoptrin på "2" og lander på "3".

At det ene ben fx svinges frem og tilbage med bøjet knæ, mens den modsatte fod hinker, skal ikke forties, men har vist kun ringe betydning for forflytningernes rytme.

Som tidligere beskrevet – gældende for flere forskellige dansetrin – kan en fod, der skal komme på "2", have en tendens til at komme for tidligt. Det gælder også mazurkaen. Alle er bevidste om at komme præcist på 1-slaget, men mindre opmærksomme på, om de kommer præcis på de mellemliggende slag.

Modsat vals, der ikke har særlig megen vægt på sit 2-slag, har Mazurkaen mere vægt på 2-slaget og generelt endnu mere på 3-slaget (hinkets afsæt og landing). Denne accent på 3-slaget kan lejlighedsvis også komme på 2-slaget.

Mens valsemelodier typisk har flest toner i slutningen af takten, har mazurkaen oftest flest markerede melodirytmier i starten af takterne (typisk en punkteringsfigur på "1").

De mazurkatyper, der danses i Danmark, går i tempi, der spænder lige fra ca. "40" ("Tripmazurka") til ca. "60" ("Spjæt mazurka"). Tempoet synes ikke at ændre på tendensen til at komme en anelse for tidligt på "2".

Det gælder også mazurkatrinnet i mazurkaens oprindelsesland, Polen. Men hinket fra "2" og landende på "3" kan *ikke* forceres i tempo. Derfor er der muligvis en tendens til, at man kommer en anelse for sent, når man lander på "3". Men næste takts 1-slag *skal* selvfølgelig komme "til tiden"!

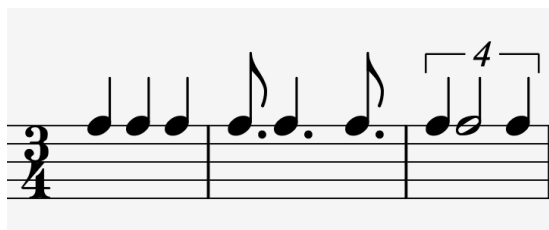
Fra "1" til "2": Fodskift - kan gøres næsten så hurtigt, det skal være!

Fra "2" til "3": Én og samme fod skal nå at sætte af og lande igen. *Det vil kræve sin tid!*

Fra "3" til næste "1": Fodskift - kan gøres næsten så hurtigt, det skal være!

I hurtigere tempi vil hoptrinnet naturnødvendigt fastholde sit tidsforbrug, hvilket jo kun kan ske på bekostning af taktens første og sidste fodflytning. Derved nærmer man sig den rytme, som kaldes en *synkope*: **kort-lang-kort**, **kort-lang-kort etc.**

Det samme, udtrykt med talværdier: 2-slaget, der skulle komme  $\frac{1}{3}$  inde i takten kommer måske allerede  $\frac{1}{4}$  inde. Men hinket hen til 3-slaget kan ikke forceres i tempo og kommer måske næsten til at fylde  $\frac{1}{2}$  takt. Og så får taktens sidste fodflytning ikke  $\frac{1}{3}$  men kun godt  $\frac{1}{4}$  af taktens tid til at nå næste takts 1-slag. ( $\frac{1}{3} + \frac{1}{3} + \frac{1}{3} = 1/1$ .  $\frac{1}{4} + \frac{1}{2} + \frac{1}{4} = 1/1$ ):



Og ligesom Valsens for tidlige 2-slag har smittet af på den langsommere Ländler, tænker jeg i øvrigt, at den synkopeagtige udførelse af hurtige mazurkatrin i Polen også har fundet sted i de langsommere polske mazurkaer.

## 16. Chopin igen

Chopin (polsk komponist 1810–1849) var en meget ivrig danser, omend kun få af hans kompositioner var tænkt som egentlig dansemusik. Det var valsens sværmeriske, polonaisens heroiske og mazurkaens dansende *rytme*, der inspirerede ham.

Som ganske ung, før han som 20-årig (af den russiske besættelsesmagt!) for tid og evighed blev forvist fra sit elskede fædreland, Polen, drog han ofte ud på landet; ikke blot for at danse, men også for at *lytte!* I timevis kunne han sidde og høre spillemændene spille, og gøre sig fortrolig med tonesproget og rytmen i de gamle polske folkedansemelodier:

Måske især mazurkaer, af hvilke der findes flere forskellige typer (formodentlig "forfædre" til de vore hjemlige typer), lige fra den langsomme *Kujawiak* til de hurtigere *Mazurek* og *Oberek*. Alle typer indeholder mazurkatrin, omtrent som dem vi kender her til lands.

I sit korte liv – Chopin blev kun 39 år – komponerede og nedskrev han op mod 60 mazurkaer (og han har givetvis improviseret mange flere), alle *i stil med* de melodier, han lyttede sig til som ung – uden dog nogensinde at have citeret en eneste af melodierne (hævder forskerne).

Og nu kommer det interessante: Samtidige, der har hørt ham spille, beretter at *“når Chopin spiller sine egne mazurkaer, er det umuligt at høre, om han spiller i 3- eller 4-delt takt”*. Hvad andet er sandsynligt, end at har gengivet sin musik i præcis den rytme, som han lyttede sig til i sin ungdom?

Når samtidige bemærker de rytmiske afvigelser i Chopins *mazurkaspil*, er det formodentlig fordi mazurkaer slet ikke har været nær så almindeligt spillet på samme måde som valse var det på Chopins tid.

Når Chopin skulle nedfælde sine mazurkaer på noder, med henblik på udgivelse, har det selvfølgelig været umuligt at notere mazurkaens “kropsorganiske” rytme i de længdeværdier, som vores begrænsede nodesystem er bygget op over.

Selvfølgelig kunne det gøres tilnærmelsesvis: Med et virvar af overbindinger. Til gengæld ville det så blive uhyre vanskeligt at “dechifrere”. Ret uoverskueligt for de, der ville spille hans mazurkaer - og uforholdsmæssigt meget dyrere at trykke.

Derfor bliver de trykt i “forenklede” udgaver - akkurat som illustreret med nocturnen ovenfor.

Og så har Chopin bare kunnet håbe på, at pianister efterhånden ville få mazurkarytmen “ind i blodet” – lige som (wiener)valsen.

At valse og mazurkaer på noder er noteret i  $\frac{3}{4}$ -takt er ikke noget som helst bevis på, at de har været spillet helt strikt som nodeværdierne foreskriver; selvfølgelig heller ikke på, at de – i højere eller mindre grad – ikke har!

**Men når Chopin selv vælger at fremføre sine mazurkaer i “danserytme”, er det for mig indlysende, at han også har både tænkt og spillet sine valse i en “vuggende” danserytme, altså med det for tidlige 2-slag.**

Ingen tvivl om, at dette har levet i bedste velgående i Wien fra omkring 1800-tallets begyndelse helt op til vore dage, og selvfølgelig også i sin tid har påvirket Chopin, der boede otte måneder i Wien først i 1830'erne.

Senere drog han til Paris, hvor han boede resten af sit liv – bortset fra et for ham rædselsfuldt tre måneders ophold på Mallorca.



## 17. Nodekorrekt kontra Autentisk

I det hele taget er der ingen tvivl om, at musikudøvelsen i Wien har været en del mindre “nodekorrekt” end vi forestiller os – endsige evner at leve op til i dag.

Og man kan spørge sig selv, om det er noderne, der skal bestemme, hvordan musik fra 17- og 1800-tallet skal udføres, eller om det er musikken, der rettelig bør bestemme, hvordan noderne *burde* være nedskrevet?

Hvad oplyser en kilde, der levede dengang?

Carl Czerny (1791-1857) var en velanskrevet wienerkomponist, elev af Beethoven, fremragende pianist, Listzt’s lærer og dertil musiklitterær forfatter.

Synd, at han stort set kun huskes for sine talrige klaveretuder; han kunne godt skrive rigtig velklingende musik.

Czerny udgav i 1839 et skrift: ”Von dem Vortrage”, hvor han nøje gjorde rede for, hvor meget man som musiker kunne tillade sig at fjerne sig fra det trykte nodeforlæg.

Forelagt dette skrift, er der blandt vor tids musikere bred enighed om, at den beskrivelse må være stærkt overdrevet. Så smagløst og useriøst har man da aldrig fjernet sig fra de trykte noder!

*Samtidens* musikere fandt derimod Czernys beskrivelser fuldstændig ude af trit med den måde, de selv spillede på. Så stramme regler havde de aldrig ligget under for; selv spillede de da meget friere i forhold til de trykte noder!

I dagens Danmark er det selvfølgelig fuldstændig op til de enkelte musikudøvere – inden for såvel de klassiske som de folkemusikalske genrer – om de vil søge at spille så *nodekorrekt* som muligt eller om de, i mindre eller større grad, vil *tilstræbe* at spille tidligere tiders musikgenrer så *autentisk og vildtvoksende*, som man gjorde dengang musikken blev skabt og endnu levede – i alle befolkningslag.

Helt tilbage til noget, der ligner 17- og 1800-tallets spillemåder bliver det næppe muligt at komme: Langt de fleste klassiske musikere vil sikkert også helst føle sig på sikker grund ved forholdsvis nøje at følge det, der står i noderne.

Folkemusikere spiller gerne mere eller mindre “på øret” og har derfor ofte en friere opfattelse af de gamle melodier og melodier i stil med disse. Omend jeg tror, at også folkemusikernes levende tradition gennem årene i nogen grad er blevet stækket af påvirkning fra noder.

Én af de gamle “unoder” er til alt held – trods vores musikstandardiserende nodesystem – endnu ikke uddød: *Det for tidlige 2-slag!*

## 18. Coda

Jeg har ikke noget endeligt svar på *hvorfor* man nogle gange hører 2-slaget i Vals (og i Mazurka) spillet for tidligt. Men jeg er dog ret sikker på, at det er "naturgivne uregelmæssigheder" i dansen, der er årsagen.

Årsagerne kan være:

1) Der synes hos nogle dansere at være en tendens til at "ville skynde sig videre" og komme lidt for tidligt lige efter et tungt slag, typisk et 1-slag. Det er denne tendens, der ikke blot ses i vals, men også i fx. chassé-, polka- og mazurkatrin, som jeg kalder "fodflytningsiver".

2) Fodflytningerne er betinget af, hvad fødder, ben og krop kan præsterer rent fysisk. Jo hurtigere tempoet er, des sværere vil det være at danse fuldstændig "i takt". Mindre øvede dansere vil have en tendens til at komme for tidligt på valsens 2-slag i en slags angst for ikke at få kroppen godt nok rundt.

3) Dygtige spillemænd vælger nogle gange at følge dansernes bevægelser og ikke spille "metronomisk". De kan typisk have ladet sig inspirere af de dansendes kropes "svikt" (op-ned-bevægelser), som for dygtige danseres vedkommende ikke nødvendigvis følger det regelmæssige fodarbejde.

Hvor dans med for et for tidligt 2-slag kan virke som sjusk i "lige taktarter", synes der at være mere eller mindre (traditionsbetinget?) accept af det i tredelte taktarter: I valsen og i mazurkaen, hvilket jeg i mit essay har søgt at påvise.

Vi kan alle godt lide "det taktfaste".

Men hvordan kan det være, at det alligevel "gør noget" ved musikoplevelsen, når 2-slaget knytter sig nærmere til 1-slaget, "bakker op om" 1-slaget – ved at komme for tidligt eller blive "fraseret" sammen med dette?

Selv oplever jeg, at mazurkaen bliver mere spændingsfyldt – det gjorde Chopin og de folkemusikere, *han* har lyttet til – og dem, *jeg* har lyttet til – åbenbart også!

Tilsvarende fremmer denne "opbakning" af valsens 1-slag, oplevelsen af en langsom sej puls, der for mange får (wiener)valsen til at gynge, vugge og svæve!

Dette Essay er overvejende skrevet i efteråret 2020.

Stor tak til de mange folkemusikere og folkedansere, der har bidraget med mange forskellige oplysninger og synspunkter.

Stor tak ikke mindst til Charlotte Røjgaard for kritisk korrekturlæsning.

*Claus Jørgensen i januar 2021*