

Tonende folkefantasier

– biedermeier og folkeviser i August Bournonvilles, Niels W. Gades og Johann Peter Emilius Hartmanns ballet *Et Folkesagn*

Af Ole Nørlyng

»Saa smukt os Kjæmpevisen sang
Om Kjærlighed i Norden,
Dens Styrke og dens Troskab klang
I Sagn vidt over Jorden;
Den har i Danmark fæstet Rod,
Det er ved Gjærning tolket!
...«¹

I sit essay *Folkeviser og forlovelser* fra samlingen *Digtere og dæmoner* (1959) skriver Willy Sørensen om fantasiens forkærlighed for det irrationelle som et udtryk for menneskets hårdnakkede vilje til at frigøre sig fra det onde. Er det ufortolkede i tilværelsen det farlige som frastøder, er det tillige det udfordrende, som drager.² Folkevisen i almindelighed og trylleviserne i særdeleshed er et udtryk for disse tendenser, hvilket giver den en universel karakter, der har udøvet inspiration i flere hundrede år.

For det vi normalt kalder vor borgerlige nationalkultur – fra dens første fase i anden halvdel af 1700-tallet og frem til vore dage – fik folkevisen afgørende betydning. Grundtvig havde tidlig fat i folkevisen, og han så i trylleviserne folkets urgamle angst for forgørelse og trang til at overvinde den. Carsten Hauch skriver om denne dualitet: »Denne dobbelte Retning – denne Blanding af Lyst og Gysen, af Tiltrækning og Frastødning er det der næsten bestandig gentager sig i disse Sange.³

Denne »dobbelte Retning« optog i høj grad sindene i 1800-tallet. Den romantiske ideverden betonedes netop tilværelsens irrationalitet og var dybt fascineret af det dæmoniske. For den nationalbegeistrede i forrige århundrede måtte de gamle kæmpe- og trylleviser fremstå som en på engang universel og national skat, byggende på en levende erindring om det mystiske i tilværelsen. Af disse gamle viser kom Elverskud-visen og Elverhøj-visen til at indtage en særstilling.⁴

Elverskud-visen bygger på det kendte motiv fra fortidens elvertro – bjergtagningstroen. Bengt Holbek og Iørn Piø redegør i *Fabeldyr og sagnfolk*

(Politiken 1967) for, hvorledes bjergtagningen især rammer mennesker i specielle situationer:

»... folk, der arbejder alene, langt fra hjemmet – det være sig unge eller gamle; børn, der er gået i skoven for at plukke bær, barselkvinder, som endnu ikke har været i kirke efter fødslen, unge mænd eller unge piger der står overfor at skulle gifte sig, eller blot unge mennesker med hovedet fuldt af erotik.«⁵

Imidlertid er ikke blot folketroen, men også megen litterær tænkning og anden kunstnerisk kreativitet, knyttet til disse motiver af fundamental betydning for den europæiske menneskeforståelse. Motiverne dukker således op indenfor den store tradition af dannelses- og udviklingsromaner, hvor den personlige udvikling illustreres gennem samme tre-leddede skema: hjemme – hjemløs – hjem, hvor anden fase »hjemløs« er mulighedsfeltet – det motoriske centrum, det magnetfelt, hvori hovedpersonens skæbne afgøres.⁶

De farlige kræfter, der i de gamle myter tilintetgør mennesket, er i Elverskud-visen blevet til en yndefuld jomfru. Hr. Oluf, der rider ud for endnu at invitere en gæst til sit bryllup, møder den uimodståelige elverpige. Hans skæbne er beseglet. Netop som hans følelsesliv har nået et højdepunkt, rammes han af en rationelt set fuldstændig ubegrundet død. Men dæmonerne lurar ikke på mennesket i tide og utide. De træder først frem, når mennesket står i en særlig kritisk situation – i dette tilfælde forlovelsessituationen.

Elverskud-syndromet kom herhjemme til at stå som en national version af den romantiske ideverdens grundlæggende problem: selve tilværelsens dualisme, den evige dialektik mellem fantasi og virkelighed. Men Danmark var imidlertid på grund af de sociale og politiske forhold i slutningen af 1700-tallet ikke motiveret for at adoptere den europæiske romantik i den nihilistiske version. Efter Napoleons-krigene og de derpå følgende kriser søgte man mod det idylliserende og harmoniserende; det vi normalt betegner som biedermeierkulturen.⁷

Biedermeieren tog folkevisen og folkesagnet til sig; men de gamle former og det gamle indhold måtte igennem en omformningsproces, hvorved det barbariske stof kunne bringes i overensstemmelse med den borgerlige verdens smagsidealer og erkendelsesteoretiske tænken. Trylleviserne blev til stor inspiration for danske digtere, f.eks. Oehlenschläger, Ingemann, Heiberg, Hertz og Chr. Winther. De gamle visers kredsen om tilværelsens dualisme tiltalte et romantisk præget kulturmiljø; men samtidig måtte man fortolke det grumme og uafvendelige i trylleviserne. Disharmonien måtte harmoneres – ligesom den musikalske del af det gamle folkelige stof måtte poleres! Enten frasagde man sig det skæbnetunge ved at dække det ind under fjerne tiders naive overtro, eller man anlagde en ironisk distance,



Et Folkesagn

Ballet af A. Bournonville

MUSIKKEN

af
H. W. Gade og J. P. E. Hartmann

CLAVEERUDTOG.

1ste Hefte:

Charakterstykker
8 Hefter

Första och Andra

2det Hefte:

Gale og Valse
Pr. 48 SK.

KJØBENHAVN
Horneman & Co. Ltd.
Stockholm hos Alth. Musik.

Forsiden af den første udgivelse af musikken til *Et Folkesagn*. Vedrørende vignetten er der idag en del uklarhed, idet den forestiller Harald Scharff som Junker Ove i Elverpigernes dans. Ved urpremieren var det imidlertid W.E. Funch, der havde partiet som Junker Ove. Harald Scharff overtog partiet først i 1858.

hvorved man søgte at dreje det dæmoniske, så det fik en opdragende, moraliserende betydning. Man kan tale om et karakteristisk sammenstød mellem periodens biedermeierskræk og den samme biedermeiers dragning mod gys og uhygen.

Der var naturligvis mange måder at forarbejde det gamle stof på. Hele periodens dominerende æstet Johan Ludvig Heiberg kom her med sit smagfulde nationale festspil *Elverhøi* 1828. Heiberg leger begavet med fantasiens og virkelighedens to verdner. På intet tidspunkt lades publikum dog i tvivl med hensyn til de foruroligende historier om elverkonge og elverfolk. Det er overtro, som kun det naive endnu uoplyste menneske kan forfalde til at tro på. På scenen træder elverpigerne os i møde i Agnetes drøm, og i den geniale scene konfronteres den virkelige konge af kød og blod med folkeviseseuniversets dæmoniske elverkonge. Med strålende overlegenhed maner virkeligheden fantasien og dæmonien i jorden, og løsningen på den vanskelige konflikt kunne bruges til traditionel kongehyldest i et enevældigt København.

Nok så betydningsfuldt i vor sammenhæng er det, at Heiberg med *Elverhøj* bringer folkevisemelodikken ind i en højere teater- og kunstmusikalsk sammenhæng. Her grundlagde han en tradition.

I 1840'erne indgår trylleviserne som fast bestanddel af den læsende befolkningens bevidsthed i Danmark. I *Dansk Dialect Lexicon* 1841 kunne man få klar besked om folketro og elverfolk. Ligesom Ebbe Skammelsøn, Dronning Dagmar og Marsk Stig var blevet allemandseje, befolkedes utallige digteriske og musikalske visioner af dansende elverpiger og groteske trolde. Hele romantikkens galleri af dæmoniske figurer blev på Det kongelige Teaters scene samlet i kredsen af elverpiger og nisser, som vort nationale svar på de mere internationale undiner, sylfider og vilier.

»Der danser fire, der danser fem,

Elverkongens Datter rækker Haanden frem.« (af Elverskud-visen)

En sådan strofe blev et nationalt symbol på romantikkens stadige kredsen om angst og erotik. Men samtidig arbejdede biedermeieren på at mane den farlige ikke-ægteskabelige erotik i jorden ved at holde den moralske pegefinger frem:

»Vogt dig, o vogt dig for Elverkrat,

hvor Hjertet lægges i Dvale.« (afslutningsstrofen af Gades *Elverskud*)

1840'ernes nationalliberalisme bragte folkeviserne frem i debattens centrum, og i 1847-48 raser den mellem den ældre litterat Chr. Molbech og den unge folkevisesudgiver Svend Grundtvig.⁸ »Det folkelige« var på alles læber, og hertil hørte også folkevisens genoplivelse. Karakteristisk nok for biedermeierens finkultur var det i høj grad Molbechs moderat-konservative hold-

ning, man hyldede, medens Svend Grundtvigs radikalisme skræmte det borgerskab, der følte sig kulturelt ansvarligt. Hverken Bournonville i forbindelse med *Et Folkesagn* eller Niels W. Gade i forbindelse med *Elverskud* henvendte sig til Svend Grundtvig, der netop stod ved begyndelsen af sit livsværk, udgivelsen af *Danmarks gamle Folkeviser*. Bournonville formede sit eget program, og Gade opsøgte Chr. Molbechs søn digteren Chr. K.F. Molbech, der leverede nogle detaljerede skitser til teksten.⁹

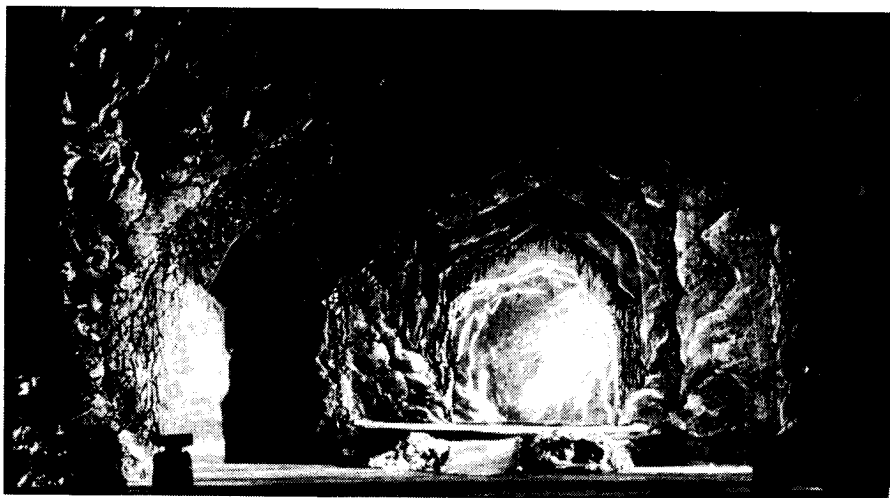
Bournonville og folkevisen

Fra barnsben havde Bournonville været begejstret for den nationale fortid, og med den nationalromantiske ballet *Valdemar* 1835 giver han sit første bud på en sådan folkelig national stil indenfor sit kunstneriske mediums rammer. At *Valdemar* ikke blot er bevægelige billeder fra en populær periode i den nationale middelalderhistorie, viser det faktum, at Johan Frederik Frøhlchs partitur adskillige steder anvender folkevisemelodier f.eks. *Dan-konning lader en Havfrue gribe* og *Agnete og Havmanden* foruden folkevise-pastichen *Rolfs Skattekonges fejg og ræd* af J.E. Hartmann og *Danmark deiligst Vang og Vænge* af P.E. Rasmussen.

Brugen af folkevisen udvides afgørende i *Valdemars* efterfølger, den romantiske ballet *Erik Menveds Barndom* 1843, atter med musik af Frøhlich. Stoffet til balletten er, som tilfældet var med *Valdemar*, hentet fra Inge-manns historiske romaner. Bournonville benytter det gamle sagn om Riberhus, der blev indtaget under dans, jævnfør visen *Der går dans på Riberbro*. Andre folkevise-situationer finder vi f.eks. i forbindelse med de unge elskende Drost Peder Hessel og Inge. I første akt udspilles deres møde som et ekko af Hertz' folkevisepastiche *Herr Peder kasted' Runer over Spange* fra *Svend Dyrings Hus*, og i tredje akt sammenstilles de med folkevisen om *Aage og Else*, idet de sværger hinanden troskab uden håb om forening før i evigheden. Frøhlich er i mangt og meget folkeviseinspireret. Erik Abrahamsen fremhæver i artiklen *Den musikalske Bournonville* meget af musikken som »sang-agtig«. Frøhlich søger at gøre tonen så »ægte« som mulig ved at citere gamle folkeviser eller nyere pasticher.¹⁰

Erik Menveds Barndom blev ingen succes, og Bournonville undlod siden at ballettisere historiske romaner, men hans fascination af folkevise og folkesagn fortsatte. I den romantiske ballet *Kirsten Piil eller To Midsommerfester* 1845 behandlede balletmesteren for første gang et dansk folkesagn. Blandt ballettens talrige motiver var en kærlighedshistorie omkring en junke, de skjulte naturkræfter legemliggjort i elverpiger og midsommerfester.

Med *Brudfejden i Hardanger* 1853 vender Bournonville sig igen – om ikke mod den danske folkevise og folkløse – så mod den norske, og her lykkes det ham endelig at vinde gehør. Men rent balletdramaturgisk var der



David Walkers dekorationsmodel til 2. akts Trolldøj fra opførelsen af *Et Folkesagn*, Berlin april 1883. Til såvel rumdekoration som troldekostumer blev inspirationen hentet fra H.C. Andersens eventyr *Elverhøj*.

også sket et og andet. Medens publikum og kritik havde fundet svælget mellem den franske virtuose trinskole og de nationale figurer i f.eks. *Erik Menveds Barndom* uacceptabelt, beundrede man nu balletmesteren for hans nye stil. Bournonville skriver selv i *Mit Theaterliv*:

»For min hele Kunstretning har dette Arbejde havt en ganske særegen Betydning derved, at det har givet mig Anledning til end yderligere at løsrive mig fra den conventionelle Pantomime og anvende en simplere og naturligere Gesticulation. Det har saaledes nærmet mig til det Maal, som jeg saa ofte har maattet opgive af Hensyn til Ballettens eiendommelige Former og indskrænkede Udtryksmidler – nemlig til *Den dramatiske Sandhed*.«¹¹

Musikalsk kom denne stræben efter dramatisk sandhed til udtryk i en rig brug af norsk folkemelodik. Oprindeligt henvendte Bournonville sig til Niels W. Gade om musik til *Brudefærden i Hardanger*, men Gade afslog på grund af gæsteoptræden i Leipzig. Balletmesteren havde sine specifikke ideer om musikken til den norske ballet, men måtte renoncere og lade Paulli udforme partituret som et arrangement af folkemelodier hentet fra L.M. Lindemans melodisamlinger.

I 1850'erne havde Bournonville i sin stræben efter dramatisk sandhed på den klassiske pantomime og trinskoles bekostning fundet sit formsprog. Mange års beskæftigelse med folkløse og folkeviser i bred forstand havde

modnet ham. Efter borgerskabets magtovertagelse i 1848, grundloven i 1849 og sejren i treårskrigen red alle på en nationalbegejstringens bølge. Pludselig i denne rus slog katastrofen ned i form af cholera, der i løbet af sommeren 1853 rev godt 6000 københavnere med sig. Midt under en aktiv indsats for at lindre nøden i København begyndte ideerne til *Et Folkesagn* at melde sig, og under Fredensborg gamle lindetræer i samvær med vennen og skuespilleren Frederik Høedt samledes ideerne til et hele. Ballettens overordentlig succesrige premiere fandt sted på Det kongelige Teater den 20. marts 1854.¹²

»Gammel Overtro«

Bournonville hentede inspiration i »Nyerups og Berggreens *Nationalmelodier*« og i »Thieles *Folkesagn*«, og hermed vendte han sig for første gang konsekvent til det gamle vise- og sagnstof.¹³ »De danne et uskatteerligt Forraad af Stof til Lyrik og harmonisk Fylde, der navnlig maa komme de nordiske Digtere og Componister til gode. Disse Folkesagn, som for Størstedelen vistnok ere Levninger af gammel Overtro og Forvanskninger af historiske Facta, indeholde ligefuldt en uudtømmelig Kilde til romantisk Bearbejdelse, der ved Hjælp af Nutidens Reflexion skjænker dem en allegorisk Betydning, og til Gjengjæld kaster et poetisk Skjær over det hypercritiske Hverdagsliv, hvori vi altfor meget fordybe os, til liden Baade for den Begeistring, der maaskee kun er en Frugt af vore Illusioner, men som alligevel skjænker os vore glædste og høitideligste Øieblikke.«¹⁴

»Gammel Overtro« og »Forvanskninger af historiske Facta«! men nuvel – i forbindelse med nutidens »Reflexion«, d.v.s. i moderne omformning, kan de gamle sagn og viser dog gives en vis grad af overført betydning. Bournonville står ikke for Svend Grundtvigs »alt hvad der er – alt som det er.«¹⁵ Han er heller ikke folkemindesamler og udgiver, men kunstner og teatermand. Han skal have et publikum i tale, og publikum omkring 1854 var dybt forankret i biedermeierens moralisme og idylliserende holdning. Folkevisen stod i den almindelige bevidsthed i lysegrønne farver blottet for død og dæmoni.

Når Bournonville i *Mit Theaterliv* kan skrive, at »mit egentlige Kald er for det Romantiske«, skal det »romantiske« forstås som det dagslyse, harmoniske, naturlige og folkelige.¹⁶ De farlige og splittede kræfter, der havde huseret i tysk og fransk romantik, føres ikke til sejr i Bournonvilles verden. Her dominerer en mild kristendom, der som den harmoniserende faktor anvendes som forsoner af det grumme og irrationelle i tilværelsen. Netop i 1850'erne tog denne borgerlige nationaloptimisme et vældigt opsving. Det gjaldt om at bekræfte sin danskhed, til dels for at overbevise sig om, at den idylliserende isolation, man levede i, var rigtig og frugtbar for nationen.

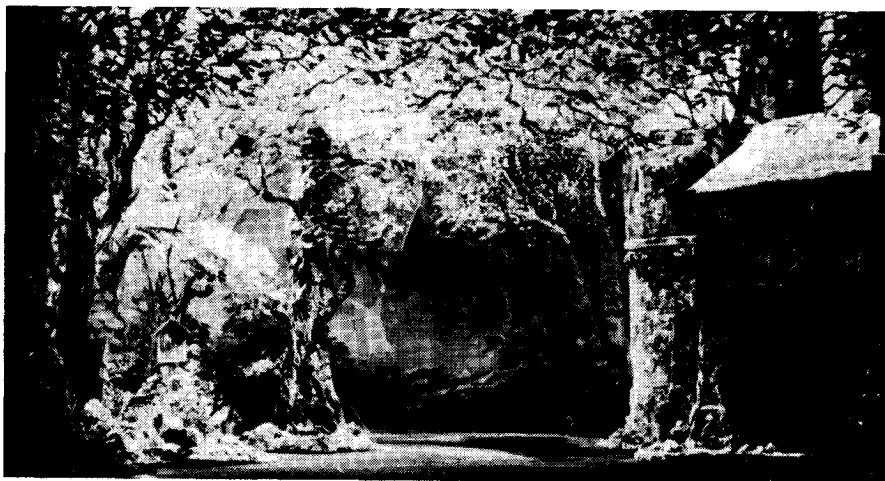
Kulturelt gav det en vældig styrke i øjeblikket, men på længere sigt begyndte indavlen.

Et Folkesagn foregår i Jylland i begyndelsen af 1500-tallet. Handlingen udspilles i en periode præget af reformation, bondeoprør og modsætninger mellem kongemagt og feudal adel. Ballettens skildring af de forskellige sociale miljøer – bønderne overfor herregårdsfolkene – må ses i relation til 1850'ernes nationalliberalisme. Bønderne er modvillige overfor Hr. Mogens, og tjenestefolkene på Højgården gør til sidst oprør overfor den despotiske Frøken Birthe. Bonde og tyende skildres som værende i besiddelse af stolthed, retfærdighedssans og frihedsvilje. En fremstilling, der illustrerer de borgerlige magthaveres opfattelse af situationen efter indførelsen af grundloven.¹⁷ At handlingen henlægges til Jylland kan ses som et udtryk for den almindelige stigende interesse for Jylland, der fulgte efter treårskrigen.

Rammen omkring *Et Folkesagn* er skoven, herresædet Højgården, troldehøjen og helligkilden. Gårdens arving, den galsindede Frøken Birthe, er forlovet med sin fætter Junker Ove, men opvartes med stor iver af Hr. Mogens. Birthe har befalet taffel serveret i skoven. Den gamle husholderske Cathrine er imod indfaldet og fortæller om højfolk og trolde. Bønderne underholder herskerne med dans, og senere leger Birthe med gæsterne. Junker Ove, der ikke kan følge det utålmodige og skiftende sind, bliver ved højen, medens det øvrige selskab ved aftentid drager afsted. – Mørket falder på, og højen rejser sig. Ud stiger bjergpigen Hilda, tvunget til at forlokke mennesket af højens herskerinde Muri. Hilda byder Ove at drikke af et guldbæger. Han hælder bægerets indhold bort, og en flamme slår op af jorden. Hilda kræver bægeret tilbage, men Ove, der er betaget af den skønne, nægter hende guld. Muri kalder Hilda tilbage til højen, der lukker sig. Som straf for røveriet af bægeret lader Muri elverpigerne danse Ove til vanvid.

I II. akt er vi i troldehøjen. Muri vil gifte Hilda med en af sine to sønner, Diderik. Hilda afviser Diderik, tænker på Ove, og sanddrømmer, hvorledes de underjordiske har bortført hende og istedet lagt et troldebarn i hendes vugge. Ligeledes i drømme ser hun en skare engle, der knæler ved et kors. Under den vældige troldefest ser Hilda og Muris anden søn Viderik deres snit til at flygte.

I III. akt møder vi først de høstende bønder og krøblingene ved helligkilden. Det lykkes her Hilda med vand fra den undergørende kilde at helbrede Ove. Hr. Mogens beordrer folkene at fange Ove og de fremmede. Samtidigt på herregården: Birthe ved toilettet opfører sig ondt mod tjenestefolkene, der gør oprør. Imedens er Hilda på flugt kommet ind i salen. Bægeret, som hun har med, genkendes af de gamle på gården. Hilda er barnet, der som spæd blev forbyttet med Birthe. Ingen adlyder Birthe, medens alle knæler



David Walkers dekorationsmodel til 3. akts 1. scene ved Helligkilden fra opførelsen af *Et Folkesagn*, Berlin april 1983. Til højre på scenen ser man Højgårdens portbygning.

for Hilda. Birthe iler til skovs for at hente hjælp. Troldene er imidlertid blevet kede af Danmark, nu da Hilda er væk. Jagten på Viderik fortsætter, og han forhekser sine forfølgere: De må nikke og ryste på hovederne efter hans spil på hakkebrættet. Birthe finder situationen morsom. Viderik gør hende opmærksom på, at hun er trold som han. Den rasende Birthe overtales af Muri til at gifte sig med Hr. Mogens, der indvilger efter at have modtaget en trillebør fuld af guld. Sidste scene: Midsommer. Hilda og Ove forenes; dans og fest.

Som det fremgår af ovennævnte lille handlingsresumé optræder elverskud-motivet i forbindelse med den unge mand i forlovelsessituationen. Junker Ove gennemgår den traditionelle udvikling: hjemme – hjemløs – hjem, hvor hjemløs betegner vanviddets tilstand. Bournonville gør op med elverskud-motivets grumme sider ved at lade Hilda være af denne verden. Det romantiske skisma mellem fantasi og virkelighed, den unge mands konflikt mellem to kvinder overvindes ved, at drømmen er virkelighed. Hilda er en jordisk pige, der kan indtræde i ægtestanden, og alt kan slutte med brudevals. Men inden vi når så langt, er mange motiver blevet indføjet, og mange udviklinger blevet ført til ende.¹⁸

Som et præludium til hele handlingen beretter Cathrine om trolde og højfolk. Allerede her præsenteres den gamle folklores motiver omkring det ubevidste, det dæmoniske, det ukontrollerede i tilværelsen, og scenen får karakter af et varsel. Handlingens dynamik sættes igang af den krise Junker

Ove befinder sig i. Han er besjælet af den romantiske længsel, »*Sehnen*«, og denne længsel er den kraft, der sætter det hele igang. Det er denne længsel, der får højen til at rejse sig og får Hilda ud af mørket for første gang. Hilda er den ubevidste sjæl – dæmoniens redskab – men kun sålænge hun er ubevidst. Mødet med Ove vækker følelser hun ikke har kendt tidligere. Det giver hende kraft til at sanddrømme, hvorved kristendommen indføres i hendes tilværelse og tilfører hende styrke, således at hun kan frigøre sig fra mørket. I III. akt fortsætter hendes udvikling. Hendes medlidenhed vækkes ved synet af krøblingene, og hun udøver sin første barmhjertighedsgerning ved at give guld til de fattige. Ved synet af den vanvittige Junker vækkes atter hendes medlidenhed, og hun bliver Oves forløser.

I forbindelse med disse udviklinger optræder to symboler: guldbægeret og korset! Bournonville benytter behændigt bægeret som en rød tråd – et magisk bæger, der symboliserer balancen mellem godt og ondt, dag og nat i den hellige natur. Karakteristisk er troldfolkets guldskatte, den bevidstløse materialisme, den golde udnyttelse af naturens rigdomme. Korset står for kristendommens frelsende kraft, det element i tilværelsen, der kan etablere balancen.

Ved siden af de nævnte elementer må portrættet af Birthe nævnes. En af Bournonvilles mest »interessante« figurer. Det splittede væsen, der forfalder til letfærdig erotik og umenneskelig magtudøvelse. Et realistisk portræt udformet under indflydelse af Frederik Høedt, der i skarp opposition til teaterdirektør Heiberg arbejdede for en fornyelse i dansk teater.¹⁹ Som den fuldblods biedermeierkunstner Bournonville også var, må dog både hun og Hr. Mogens – der med allusion til samtidssituationen kan opfattes som en kommentar til en liberalisme uden åndelige værdier – vises bort.

Et Folkesagn skabte overmåde respekt. Selv den nokså kritiske Georg Brandes berømmer balletten som et sandt kunstværk i sin art, af virkelig betydning for dansk åndsliv.²⁰ Folkefantasierne bliver – med Brandes' ord – her genfødt i deres eneste mulige form: Den ordløse ballet. Balletten fremkalder flygtigt alle stemninger fra det tragiske til det festlige, yndefulde og rørende. Tragisk er elverpigernes dansen Ove til vanvid, men også Birthes umenneskelige kommanderen og Mogens' klapjagt på Ove og Hilda. Rørende i ordets dybeste betydning er Hildas mirakuløse forløsning af den elverskudte, og festlig er den trygge hyldest til kristendom og ægteskab.

Folkevisen og folkevisainspiration betød også umådelig meget for Bournonvilles to musikalske medarbejdere J.P.E. Hartmann og Niels W. Gade. Den nationale og nordiske sagntid havde optaget Hartmann lige fra melodramaet *Guldhornene* 1832 og stod fuldt udviklet i musikken til Oehlen-

schlägers *Hakon Jarl* 1844-57. I samarbejde med H.C. Andersen havde Hartmann skabt folkevisoperaen *Liden Kirsten* 1846. Her fremmales en middelalderens menneskelige idealisme, og på intet tidspunkt nærmer man sig det dæmoniske. Det anelsesfulde parrer sig med naturlyrikken. Konflikterne fortrænges af idyllen, og teksten er uhjælpelig uddramatisk trods mange poetiske kvaliteter.²¹ På bedste biedermeier-maner har man undgået at tage stilling til det grumme ved ganske simpelt at udelade det. Hvad *Liden Kirsten* mangler af romantisk dualisme opvejes til dels af musikkens afklarende anvendelse af det folkeviseprægede.

Folkevisetonen udviklede sig i 1840'erne fra at være et romance-anliggende til at gennemtrænge alle grene af den nationale musikproduktion. Koncertstykket var den ideelle genre når det drejede sig om en idealiseret brug af folkevisen, og netop samtidig med *Et Folkesagn* arbejdede Hartmann med en sådan idealiseret gendigtning af folkevisen *Jeg gik mig ud en Sommerdag* for tenor, sopran, kor og orkester. *En Sommerdag* er et tidstypisk og klangskønt, men fuldstændig uddramatisk arbejde, hvor folkevisen er blevet til blomsterduft og sommerfuglevinger.²²

Hos Niels W. Gade indgår folkeviseinspirationen i en sammenhæng med påvirkningerne fra Mendelssohn. Som Berggreenelev lyttede Gade til folkevisen og byggede *Ossian*-ouverturen 1840 på en fri udformning af Ramund-visen. Interessant i denne sammenhæng er de oprindelige planer til en første symfoni over kæmpeviser 1841. Allerede her arbejder Gade med Elverskud-visen, der tænkes brugt som motto for scherzoen, medens en andantino tænkes bygget over *Jeg gik mig ud en Sommerdag*. Kort efter hjemkomsten fra Leipzig har Gade fået ideen til et nationalt værk baseret på folkevisestof, hvorved han knyttede tråden tilbage til sine succesombruste ungdomsværker, der for samtiden klart betegnede en særlig dansk musikalsk romantik. Det er atter Elverhøj- og Elverskud-visen der holder for, og ingen har vel bedre behandlet elverskud-syndromet end Gade i *Elverskud*. Værket er radikalt, fordi det tager Elverskud-visens handling alvorligt. Her er umiddelbart ingen forsoning at hente. I Hr. Olufs ballade udtales splittelsen med tydelighed:

»Den dybeste Vunde kan sammengroe,
som Sværdene hugged i Striden,
det er som mit Hierte var deelt i to,
det voxer vel sammen med Tiden.«

Gade er dog også præget af biedermeierens trang til at mildne det disharmoniske og tragiske. Fortællingen om den elleskudte Hr. Oluf er formet som et folkevisebillede, og omkring dette billede er der anbragt en neutral og

musikalsk enslydende prolog og epilog. Teksten til prologen er hentet fra Elverhøj-visen, og helt ulogisk i forhold til selve folkevisebilledets tragik er f.eks. prologens sidste strofe:

»Havde Gud ei gjort hans Lykke saa god,
at Hanen havde slaget sin Vinge,
vist var han bleven i Elverhøj,
hvor Elversangene klinge.«²³

Gade arbejdede på *Elverskud* fra 1851 til marts 1854, samme måned hvor der var premiere på *Et Folkesagn*.

Nummerinddelingen

Partituret til *Et Folkesagn* er opdelt i 20 store numre, hvoraf enkelte er meget omfangsrige og rummer mange tempi. –, I beskrivelsen af den musikalske skabelsesproces, koreograf og komponist normalt benytter, fortæller Bournonville, hvorledes handlingen og scenegangen først udformes. Anser balletmesteren emnet for modent til realisering, henvender han sig til en egnet komponist: »som faaer et særskilt Program for hver Scene, der udgjør et Nummer og som kommer overens med mig om Rhythmus og Character.«²⁴

Sammenholder vi i *Et Folkesagn* partiturets nummerstruktur med programmets sceneopdeling ses, at de ikke er helt identiske. I. akts 1. og 2. sc. strækker sig over tre musikalske numre: det indledende dramatiske aktive og stemningsmæssigt beskrivende, samt de to så godt som rene dansenumre. 3. sc. er opdelt i to numre: nr. 4 *Ved Elverhøj* og nr. 5 *Elverpigerne*. Medens formen i nr. 4 er bestemt af den dramatiske udvikling, er nr. 5 aktens slutdans, hvor det tragiske møde mellem det forsvarsløse menneske og de farlige naturkræfter finder sted. Hele akten bygger frem til denne kulmination på en stadig musikalsk vekslen og stigen. Medens de dramatisk aktive numre alle formmæssigt viser individuelle – frie – træk, bestemt af den dramatiske flugt, ser vi i dansenumrene en stram struktur med den vanlige anvendelse af det musikalske stof organiseret i otte-takts grupper.

Hartmann følger i begyndelsen af II. akt Bournonvilles sceneinddeling, men 3.sc. opdeles i tre mindre numre, der dog spilles attacca. I 4. sc., hvor den egentlige dans udfoldes, har vi ialt fire numre. I III. akt 3. scenebillede, der består af tre scener, har vi kun to numre. *Finalen* nr. 20 er dog meget langstrakt og rummer mange enkeltafsnit: den mangleddede polonaise og den afsluttende vals, samt ind- og overledninger.

Karakteristisk er, at hver akt slutter med dans, lagt således tilrette, at der gradvist forestillingen igennem bliver mere og mere dans. Et særligt træk ved *Et Folkesagn* er det dramatisk aktive handlingsforløb i hele III. akt.

Ofte i balletmesterens øvrige produktion, hvor den handlingsmæssige tråd er tyndere, ser man, hvorledes handlingen allerede er bragt til en afslutning i sidste-aktens første scene, hvorefter følger et langt divertissement.

Desværre ved vi ikke noget om detaljerne, vedrørende hvornår komponisterne modtog teksten, og hvorledes man enedes om fordelingen af akterne samt organiseringen af erindringsmelodierne. Bournonville har været den ledende i samarbejdet; men det er foregået langt mere på komponisternes præmisser, end tilfældet ellers var. Af dagbøgerne fremgår det, at Bournonville har arbejdet mindst 18 gange med Gade og mindst 10 gange med Hartmann.²⁵ Der har været tale om et meget nøje tilrettelagt og meget tæt samarbejde – noget ganske enestående på det tidspunkt, hvor balletmusik oftest komponeredes eller snarere sammenarrangeredes på balletmesterens forlangende af en repetitør eller en kapelmester.

Et Folkesagn har længe rent balletmæssigt været fremhævet som et epokegørende arbejde, hvor Bournonville balletdramaturgisk bryder med en række konventioner. At vælge en fortrinsvis mimisk præget udtryksform er der ikke noget nyt i; men under indflydelse af realismen søgte Bournonville mod et naturligere mimisk sprog, for at nærme sig hvad han betegner som »dramatisk Sandhed«. Hele handlingen skal opfattes som en »realistisk« historie og ikke blot som en undskyldning for dans. Portrætterne af de to kvinder omkring Junkeren er spændende psykologiske studier. Bøndernes karakterdansen er ikke blot »underholdning« for de fine, men det er en modsætning til de fines selskabsdansen og lege. Bournonville undlader at kreere elverpigernes dans som et traditionelt divertissement. Her er intet af den »hvide akts« vanlige melankoli og virtuose skønhed opdelt i corpsdans, soli og variationer, men panisk rædsel konciperet i et stort drag. – Af egentlig konventionelle træk er der kun Hildas variationer i II. akt, boleroen, og zigøjner pas de septen, den store polonaise.²⁶

Også musikalsk vises der i *Et Folkesagn* nye veje: Nummerstrukturen såvel som scenestrukturen viser en tendens til at sammenkomponere de enkelte dele til større musikdramatiske helheder – en tendens der kun brydes enkelte steder af rene danseafsnit. Den opdelte scene- og nummerstruktur, der præger 1830'ernes balletter (*Valdemar*, *Sylfiden*) opgives aldrig af Bournonville; men i 1840'erne stræber han mod større sammenhængende sceniske forløb, hvorved musikken også søges koncentreret i større mere sammenhængende enheder.²⁷

I *Et Folkesagn* finder vi kun egentlig trinbestemt musik i forbindelse med de to virtuose danseindslag: Hildas variationer i II. akt og zigøjner pas de septen i III. akt. Samtidig med at den traditionelle trin-musik er indskrænket til et minimum, ser vi hvorledes det folkløristiske, det karakterfulde, det nationalt farvede får fundamental betydning værket igennem. De traditio-

Et Folkesagn:

Dramatisk og musikalsk struktur ud fra

»Program«	autograf partitur	orig. rep. parti	klaverudtog	samlet oversigt
-	<i>Introduction:</i> Allegro vivace Andantino Tempo I	÷	÷ (dog i 4 hænd. udg.)	<i>Introduction:</i> Allegro Vivace Andantino Tempo I
I. akt	I. akt	I. akt	I. akt	I. akt, 1. sc.
1. sc.	nr. 1 <i>Jagten</i> Allegro vivace poco meno allegro Tempo I	+	+ (dog ÷ 9 takter)	nr. 1 <i>Jagten</i> Allegro vivace poco meno allegro Tempo I
2. sc.	Tranquillo Tempo I Animato	+	+	Tranquillo 2 sc. Tempo I Animato
	nr. 2 <i>Bonedands</i> Molto Moderato Meno Tempo di Marcia l'istesso tempo un poco moderato Allegro <i>Reel</i>	+	nr. 2 <i>Bonedands og Reel</i> + (÷ 8 takter) ÷	nr. 2 <i>Bonedands og Reel</i> Molto Moderato Meno Tempo di Marcia poco moderato
		poco animato	÷	
		+	Allegro Reel	Allegro <i>Reel</i>
	nr. 3 <i>Tempo di Menuetto</i> Allegro non troppo e grazioso (Allegretto) Animato poco Lento attacca	+	nr. 3 <i>Menuet og Contra dands</i> + (÷ 12 takter) Allegretto	nr. 3 <i>Ridderdands:</i> <i>Menuet og Contradans</i> Tempo di menuetto Allegro non troppo e Allegretto Animato poco Lento attacca
		+	+	
		+	+	
3. sc.	nr. 4 Allegretto Allegro Moderato piu Moderato poco meno dolce Animato piu Allegro attacca	+	nr. 4 <i>Ved Elverhøj</i> + (÷ 32 takter) Allegretto + (÷ 4 takter) un poco lento dolce (en helt anden slut- ning – meget mang- ler)	nr. 4 <i>Ved Elverhøj</i> Allegretto Allegro Moderato piu Moderato poco meno dolce Animato piu Allegro attacca
		dolce		
		+		
		+		

Et folkesagn:

Dramatisk og musikalsk struktur udfra

»Program«	autograf partitur	orig. rep. parti	klaverudtog	samlet oversigt
	nr. 5 Allegro non troppo Animato sig. GADE 21/11 53	Allegro +	nr. 5 <i>Elverpigerne</i> + +	nr. 5 <i>Elverpigerne</i> Allegro non troppo Animato
II. akt				II. akt
1. sc.	nr. 6 Allegro molto Meno piu Moderato Tempo I piu Stretto	Indledning Allegro molto piu Moderato Tempo I Stretto	nr. 1 <i>Troldenes Høj</i> Allegro Meno Allegro + (÷ 22 takter) Tempo I	nr. 6 <i>Troldenes Høj</i> I. sc. Allegro molto Meno piu Moderato Tempo I piu Stretto
2. sc.	nr. 7 Allegro vivo Allegro moderato piu stretto Tempo I attacca	Allegro commodo Movimento poco piu + +	nr. 2 <i>Dideriks Frieri</i> + + piu moto	nr. 7 <i>Dideriks frieri</i> II. sc. Allegro vivo Allegro moderato piu stretto Tempo I attacca
3. sc.	nr. 8 Allegro non troppo poco piu lento Tempo I attacca nr. 9 Moderato Maestoso Andantino quasi Alle- gretto Lo'stesso movimento	Allegro commodo un poco meno vivo Tempo I + + Andantino poco Alle- gretto	Allegro non troppo poco piu lento Tempo I Moderato nr. 3 <i>Hildas Drøm</i> Andantino +	nr. 8 Allegro non troppo poco piu lento Tempo I attacca nr. 9 <i>Hildas drøm</i> Moderato Maestoso Andantino quasi Alle- gretto Lo'stesso movimento attacca
	nr. 10 Allegro vivo Andantino quasi Alle- gretto attacca	+ +	÷ ÷	nr. 10 Allegro vivo Andantino quasi Alle- gretto attacca
4. sc.	nr. 11 Allegro Allegro non troppo attacca	+ Allegro poco moderato	nr. 4 <i>Troldenes Ankomst</i> + meno Allegro	nr. 11 <i>Troldenes ankomst</i> Allegro Allegro non troppo attacca

Et folkesagn:

Dramatisk og musikalsk struktur ud fra

»Program«	autograf partitur	orig. rep. parti	klaverudtog	samlet oversigt
	nr. 12 Tempo di Bolero Meno a tempo	Tempo di Bolero Cantabile +	nr. 5 <i>Bolero</i>	nr. 12 <i>Bolero</i> Tempo di Bolero Meno a tempo
	nr. 13 Allegro con fuoco Tempo di Galop con molto fuoco sig. J. P. E. Hartmann 9/2 1854	nr. 13 Allegro +	nr. 6 Trolde nes Dands ÷ + (færre gentagelser)	nr. 13 Allegro con fuoco <i>Trolde nes dans</i> Tempo di Galop con molto fuoco
III. akt		III. akt		
1. sc.	nr. 14 <i>Pastorale</i> Andantino Allegro moderato e scherzando	nr. 1 <i>Pastorale</i> Andantino Allegro moderato e scherzando	nr. 1 <i>Pastorale</i> Andantino nr. 2 <i>Hilda og Bønderne</i> Allegro Scherzando	nr. 14 <i>Pastorale</i> Andantino nr. 14 A <i>Hilda og derne</i> Allegro modt e scherz.
2. sc.	nr. 15 Allegro vivace poco lento Tempo I poco lento Tempo I Presto	nr. 2 Allegro vivo + + + + +	Allegro non troppo Allegretto grazioso ÷ ÷ Allegro non troppo ÷	nr. 15 Allegro vivace poco lento Tempo I poco lento Tempo I Presto
	nr. 16 Moderato Allegro moderato un poco lento piu Allegro piu Allegro Allegro grazioso e vivace	nr. 3 Allegro Moderato Moderato meno mosso Allegro grazioso e vivace Coda	÷ ÷ ÷ ÷ ÷	nr. 16 Moderato Allegro moderato un poco lento piu Allegro piu Allegro Allegro grazioso e vivace
3. sc.	nr. 17 Allegro molto vivace	nr. 4 Allegro molto vivace	÷	nr. 17 Allegro molto vivace

sceneskift

Et folkesagn

Dramatisk og musikalsk struktur udfra

»Program«	autograf partitur	orig. rep. parti	klaverudtog	samlet oversigt
4. sc.	nr. 18 <i>Allegretto scherzando</i> Allegro Tempo Moderato poco piu mosso/a tempo piu Allegro Andantino Allegro vivace un poco piu lento	nr. 5 + Allegro vivace + Allegro vivace + + +	nr. 3 <i>Terne i Frøken Birthes Boudoire</i> <i>Allegretto scherzando</i> (ændret slutning) nr. 4 <i>Frøken Birthe</i> Allegro (forkortet) Moderato e grazioso (stærkt forkortet) ÷ ÷ ÷	nr. 18 <i>Ternerne i Frk Birthes boudoir</i> <i>Allegretto scherzando</i> nr. 18A <i>Frøken Birthe</i> Allegro Tempo Moderato poco piu mosso/a tempo piu Allegro Andantino Allegro vivace un poco piu lento
sceneskift				
5. sc.	nr. 19 Andantino con moto	+	nr. 5 <i>Troldene søge efter Hilda</i> Andantino con moto	nr. 19 <i>Troldene søge efter Hilda</i> Andantino con moto
6. sc.	Allegro Allegro Moderato Tempo di Marcia	Allegro non troppo Allegro non troppo	nr. 6 <i>Videriks Hævn</i> Allegro (forkortet) Tempo Moderato (forkortet)	nr. 19A <i>Videriks hævn</i> Allegro Allegro Moderato Tempo di Marcia
sidste scene	nr. 20 <i>Finale</i> Allegro Moderato <i>Polonaise</i> Allegro Maestoso <i>Trio Tranquillo</i> Oprindelig da capo Polonaise – idag indlagt musikstykke: Allegro non troppo Moderato Allegro Maestoso Coda Animato Tempo di Valse	<i>Finale</i> + <i>Pas de sept</i> Polacca <i>Trio</i> oprindelig da capo plus variationer Allegretto grazioso <i>Tempo di Marcia</i> Allegretto Coda Animato Tempo (di Valse)	nr. 7 <i>Bøndernes March</i> + (indledning og overledning mangler) nr. 8 <i>Polonaise</i> Allegro maestoso Trio Polonaise D.C.al Fine nr. 9 <i>Brude Vals</i> Moderato Tempo di Valse	nr. 20. <i>Finale</i> Allegro Moderato <i>Bøndernes march</i> <i>Pas de sept Polonaise</i> Allegro Maestoso Trio indlagt musikstykke: Allegro non troppo Moderato Allegro Maestoso Coda Animato <i>Brudevals</i> Tempo di valse

nelle strukturer og stilistiske kendetegn – den talende lydkulisse eller pantomimemusikken med lånemelodier og melodramatisk klangregi overfor den af koreografien bestemte trin-musik – er for alvor begyndt at blive fortrængt til fordel for en musik, der er mere spontant konciperet og gennemtrængt af værkets idé. Bournonville var »romantiker« og kendte til ideerne om kunst-arternes integration. Gesamtkunstwerk-tanken var ham ikke fremmed.²⁸

Det friere forhold til hele formproblemet, som fulgte med den romantiske æstetik, optog også J.P.E. Hartmann og Niels W. Gade. Hartmann eksperimenterede allerede i begyndelsen af 1830'erne med det tekstafhængige melodrama, og i 1836 introducerede Hartmann med *Capricer* op. 18 en af 1800-tallets mest populære formskabelser, det ensatsede karakterstykke for klaver. Senere eksperimenterede Hartmann videre indenfor skuespilmusikken og de programmatisk koncertouverturer, hvor det poetiske og dramatiske indhold bestemmer formen.

Niels W. Gade havde allerede med sit gennembrudsværk koncertouverturen *Efterklange af Ossian* 1840 programmatisk erklæret »Formel hålt uns nicht gebunden, unsre Kunst heisst Poesie.²⁹« I de følgende år blev Gade skolet i den af Mendelssohn dominerede centraltyske romantik, hvor den klassiske formfølelse stadig var i hævd. Han havde dog også med skræk og interesse lyttet til Wagners nyskabelser. Selv gav han sig igang med en koncertgenre, der ikke lå bundet af traditioner, og som i høj grad fik dikteret sin form ud fra et tekstligt grundlag: Koncertballaden.

To vigtige romantiske grundsætninger: Frihed i form og kunst gennemtrængt af poesi – prægede landets to førende komponister ved 1800-tallets midte. De kunne følge Bournonvilles ideer, når vel at mærke de åndelige forudsætninger for et samarbejde var til stede.³⁰

Det poetiske har afgørende betydning i musikken til *Et Folkesagn* ikke blot i forbindelse med de stemninger, der fremkaldes, men også i det strukturelle. De fleste musikalske numre bærer handlingsbestemte karakter- og stemningsbetegnelser: Nr. 1 *Jagten*, nr. 4 *Ved Elverhøj*, nr. 5 *Elverpigerne*, nr. 6 *Troldenes høj*, nr. 9 *Hildas drøm*, nr. 14 *Pastorale*, nr. 18 *Frøken Birthe* og nr. 19 *Troldene søger efter Hilda*. Disse betegnelser finder vi dog ikke alle i autografpartituret eller i original repetiteurpartierne. Vi finder dem i klaverudtoget fra 1854 og det mere komplette, der er noget senere (se strukturoversigten). Klaverudtogene er imidlertid udgivet i forbindelse med balletens fremkomst, og vi kan godt tillade os at betragte disse betegnelser som udtryk for komponisternes intentioner.

Karakterbetegnelser i forbindelse med klaverudtog af balletmusik er noget nyt. Paulli fik udgivet et hæfte *Characteerstykker for Pianoforte* fra *Brudefærden i Hardanger*, men de enkelte bærer ingen individuelle titler, og

hæftet minder mest om de klaverpotpourrier, der ofte blev udgivet i forbindelse med Bournonvilles successer.

Med klaverudtoget til *Et Folkesagn* er der for første gang tale om et udtog, der i udstrakt grad anvender poetiske karakterbetegnelser. Dette – sammenholdt med de rent faktiske forhold vedrørende det formmæssige – viser, at musikken til *Et Folkesagn* er struktureret ud fra det dramatisk-poetiske og ikke blot ud fra det pantomimiske og koreografiske. Klaverkarakterstykket, orkesterkarakterstykket, koncertouverturen, koncertballaden og skuespilmusikken er de »frie« formale forudsætninger for *Et Folkesagn* og ikke de traditionelle balletmusikalske end sige de herskende symfoniske formtraditioner.

Kort omtale af ændringer i partituret

Sammenlignet med Bournonvilles andre store balletter, der stadig lever – *Sylfiden*, *Napoli*, *Kermessen i Brügge* – er *Et Folkesagn* usædvanlig godt bevaret uden de store beskæringer i musikken. I. akt har tilsyneladende aldrig været udsat for beskæringer, men i Peter Schaufuss' udgave af balletten på Deutsche Oper Berlin 1983 blev der som solo for Junker Ove indlagt et afsnit af J.P.E. Hartmanns musik til balletten *Valkyrien*. I II. akt har der kun været foretaget små ændringer. Hildas drøm er blevet forkortet, idet englene og korset er forsvundet. Musikalsk er ialt 32 takter skåret bort. Period er der i nr. 11 *Troldenes ankomst* blevet indført flere repetitioner end oprindeligt på grund af de sceniske krav.

I III. akt bliver problemerne større. Allerede det første scenebillede er blevet beskåret betydeligt: Hele Allegro moderato e scherzando afsnittet – et delvist mimisk afsnit, hvor høstfolkene får bragt »vesperkosten« – er strøget idag. I den følgende dans, nr. 15, er der efter repetitionen af Hildas solo (det er i denne repetition, at hendes fnuglette dans er blevet sat overfor en af bondepigernes mere jordnære dans, se mimiske/koreografiske anvisninger i original-repetiteurpartierne) blevet skåret, således at gentagelsen af bondedansen med Hr. Mogens' deltagelse er forsvundet. Ialt 97 takter er her blevet strøget. I nr. 17, Hr. Mogens' jagt på de fremmede, er der idag strøget 20 takter.

Hele 2. scenebillede er bevaret i sin fulde udstrækning, men det er derimod gået temmelig hårdt ud over nr. 19, åbningen af 3. scenebillede. Hele scenen med troldene, der søger efter Hilda, og Muri, der beordrer troldene til at drage bort – Andantino con moto – er forsvundet i de nuværende opførelser. I det følgende, *Videriks hævn*, er der gledet 22 takter ud, og mindre afsnit i slutningen af nummeret er også forsvundet.

Finalen har musikalsk såvel som koreografisk undergået en stor foran-

dring, og det allerede i Bournonvilles tid. Ved uropførelsen i 1854 var der ingen pas de sept, men derimod en pas de quatre (se repetiteurparti B 274). Ved nyopsætningen i 1867, hvor Bournonville havde bedre dansere end i de magre år omkring midten af århundredet, udbyggede han zigøjner-divertissementet til den pas de sept, vi kender idag. Den oprindelige pas de quatre bestod af Polacca med repetitioner, trio med repetitioner, Polacca da capo, og tre variationer: Allegretto grazioso, tempo di Marcia, piu lento (Allegretto) sluttende med coda. I 1867 skriver Bournonville i repetiteurpartiet (der har tilhørt Charlotte Bournonville) efter trioen: »Her ønskes en munter 6/8 i fire Dele (og afvekslende Forte og Piano) med en rask Slutning. Det hele i A-dur med de efter Komponistens Skjøn nødvendige Overgange. Derpaa gaaes ind til Tempo di Marcia D-dur.«

Og det er stort set hvad Bournonville får. Trioen reduceres, og to af de tre variationer falder ud. Det drejer sig om

A) Allegretto grazioso 2/4



Eks. 1

B) piu lento (Allegretto) efter 1. herresolo tempo di Marcia



Eks. 2

I stedet tilføjes det muntre stykke i fire dele.

I Peter Schaufuss' opsætning for Deutsche Oper Berlin blev der efter pas de septen indlagt en pas de deux til Junker Ove og Hilda. Musikken hertil kom igen fra Hartmanns musik til *Valkyrien*. Af andre forandringer i Peter Schaufuss-produktionen må nævnes musikken til tredje akts scenskift. Det første indlæg kom fra Gades orkestersonate *En Sommerdag på Landet*, medens der i overgangen mellem 2. og 3. scenebillede blev benyttet den ellers normalt udeladte første del af nr. 19 *Troldene søge efter Hilda*.

Musikalsk gennemgang

Ikke overraskende følger den balletmusikalske praksis til en vis grad udviklingen indenfor den vokale musikdramatik. Medens 1830'ernes store Bour-

nonville balletter med originalkomponeret musik – *Valdemar*, *Sylfiden*, og *Fantasiens Ø* 1838 – alle har store todelte Rossini-Auber-prægede Ouverturner, ser vi i 1840'erne, hvorledes Ouverturen opgives til fordel for det kortere forspil, der direkte fører over i åbningstableauet. De store balletpartiturer, J. Fr. Fröhlich og Edv. Helsted i 1840'erne komponerede for Bournonville, indledes alle med kortere forspil – således kun 29 takter i *Psyche* 1850 af Helsted.

I Gades *Introductione* til *Et Folkesagn* præsenteres musikalske elementer af afgørende betydning for hele partituret: Svarende til det dramatiske rum »skoven« åbner Gade med munter, hurtigtløbende scherzoagtig jagt- og skovmusik. Gades elegante tone er kendt fra adskillige af hans symfoniers scherzosatser, men tænk også på det fejende lette i den inspirerede *Foraarsfantasi* 1852. Ikke mindst den frie vekslen mellem hastigt løbende sekstendedelspassager og mere fjedrende ottendedelsfigurer kendes ligeledes fra scherzosatser i karakterstykkerne, f.eks. den friske *Im Walde* fra *Fantasiestücke* op. 41.³¹



Eks. 3

Herefter høres jægerne: Allegro vivace



Eks. 4

Hornene og klarinetterne samt drejningen til mol giver farve til den næsten arketypiske Gade-melodi. Hornkvinter så at sige lå i tiden, og hos Gade falder de ustandselig i pennen. Melodiens opbygning omkring hornkvinterne viser tilbage til Gades meget tidlige sang *På Sjølunds fagre sletter*, der senere blev til et motto, da Gade med succes anvendte den i den cyklisk opbyggede I. symfoni. Hurtigt var melodien kommet til at stå som et musi-

kalsk synonym for den nationale skovromantik:

»... i den raske glæde, ved jægerhornets klang ...«

(B.S. Ingemann *Kong Valdemars jagt* 1816)

For at understrege det scherzo-agtige i *Et Folkesagn* er jægerens melodi i et noget hurtigere tempo end den strømmende *På Sjølund's fagre sletter*, men en unison stigen i 1. violinen varsler et roligere tempo. Barcarolen fra Hildas drøm i II. akt præsenteres nu. Melodiens næsten vægtløse svæven markerer en stemningskontrast. På god teatervis fornemmer man gennem dette drømmetema noget essentielt om den kommende historie:



Eks. 5

Melodien er af Hartmann, men forekommer her i en af Gade udformet lys instrumentation.

Introductionen fører direkte over i I. akt 1. sc. nr. 1 *Jagten*, der først repeterer forspillets åbningsmateriale. Skoven etableres som poetisk rum. Den idylliske stemning forvandles imidlertid, da den gamle husholderske Cathrine fortæller sagn om højfolk og trolde:



Eks. 6

Situationen er parallel til en scenisk romancesituation, men her uden ord. Der er ingen subtil sammensmeltning mellem digt, dramatisk situation og musik, men derimod mellem situation, dramatisk indhold, pantomimisk replik og musik. Det anelsesfulde fra *På Sjølund's fagre sletter* (»... men sælsomt gennem tiden går sagnet om hans jagt ...«) toner frem i den balladeagtige c-mol melodi, og anvendelsen af den lille none understreger virkningsfuldt det uudgrundelige.

Temaet står som et klingende udtryk for periodens fascination af de gamle

folkefantasier om det farlige og dæmoniske, denne »dobbelte Retning« som også Gade lod sig fange af.

I forening med den allerede citerede jægermelodi med hornkvinterne viser denne melodi nogle fundamentale træk ved partituret. Som et udtryk for noget nationalt og noget folkloristisk har både Gade og Hartmann anvendt en folkevisopræget melodik. Kulminationen indenfor den enkle folkeviseromance, der netop falder omkring midten af århundredet, inden Heises mere krævende og lidenskabelige romances til dukker frem, kaster lange skygger ind over de ikke-vokale kunstmusikalske former.³² Gade havde fulgt A.P. Berggreens arbejde for folkevisesagen, og han fulgte rådet om at forlade folkevisepastichen for istedet at skabe en egenartet folketone på basis af det overleverede folkevisestof. Det blev til en melodisk stil, der bygger på hyppig anvendelse af 6/8 rytmer, mol-tonalitet, og en gennemgående enkel melodisk struktur samt svagt modale og andre harmonisk arkaiserende virkemidler formidlet gennem et diskret akkompagnement. Vi finder hyppig brug af tert-, kvint- og sekst intervaller samt de meget yndede hornkvinter.

Ligesom folkeviseromancens melodiske karakteristika viser tilbage til det ældre melodistof, finder vi oftest, at teksterne tager deres udgangspunkt i folkevisepastichen, og som sådan etablerer folkevisens poetiske rum. Stemningsbeslægtet med *Et Folkesagn* er foruden mange digte af Chr. Winther Henrik Hertz' digte *Sommerliv*, hvoraf flere blev sat i toner af henholdsvis Henrik Rung 1846 og Niels W. Gade 1846.³³ Den melodiske stil vi finder i disse romancer viser afgørende fællestræk med vigtige melodier i *Et Folkesagn*-partituret. I naturlig forlængelse af folkevisainspirationen i Bournonvilles ballet betoner komponisterne i det melodiske det folkevisagtige, hvorved fornemmelsen af klingende folkefantasier understreges.

Det er dog ikke udelukkende den hjemlige folkevis, der ligger bag det melodiske i *Et Folkesagn*. Gades Mendelssohnpåvirkning fornægter sig ikke. Ikke mindst elementer hentet fra den langsomme åbning af *Den skotske symfoni* 1831-42 har inspireret Gade. Melankolien, den nordiske tåge og den bardiske deklamation har klinget for Gades indre øre i forbindelse med de dæmoniske elementer i *Et Folkesagn*.

Men hurtigt vender den scherzo-agtige lystighed tilbage. I forbindelse med herskabets entré (2 sc.) præsenteres nyt materiale, tranquillo, stadig i overensstemmelse med det folkevisoprægede stilidiom. Jægermusikken og scherzotemaet høres endnu engang, og det rondoagtige nummer munder ud i en festligt klingende Es-dur slutning.

De to følgende numre er dansenumre lige undtaget de mimiske indskud, hvor Frøken Birthe portrætteres. Først danser bønderne for herskabet, der spiser i skoven. Senere danser de fornemme til egen forlystelse. Dansety-

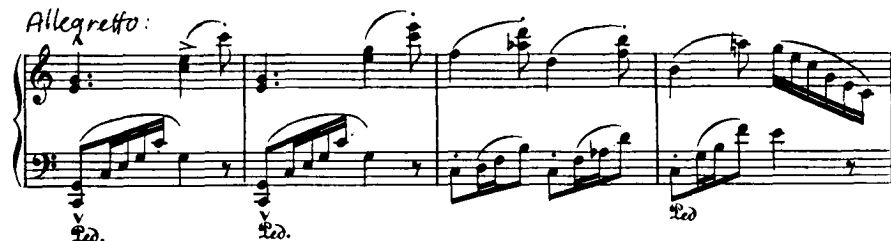
perne – f.eks. Reel overfor Contradans – samt det melodiske og klanglige søger at indkredse de to forskellige sociale lag. Første dans er tung, præget af en solid mol-treklangsmelodi i punkteret rytme. Interessant er den lille arkaiserende drejning i overgangen fra d-mol/F-dur til Es-dur. Birthe afbryder den rolige skridtdans. Hun ønsker noget livligere. Nødtvungent træder en bondeknøs frem og danser stadig til temmelig tunge og jordnære toner; men efter endnu en indgriben fra Birthe samles alle bønderne i en stort anlagt Reel. Gade har bevidst søgt at fange noget folkedansmæssigt og spillemandsagtigt i de mange to- og firetakts motiver. Det er værd at bemærke, at Gade også i anden sammenhæng end balletten har arbejdet med folkedansen. Blandt hans klaverværker finder man fire folkedanse samlet i op. 31, udgivet i 1855.

I *Ridderdansene* nr. 1 er stilen lagt lidt højere. Vi får en elegant menuet, der ikke tynges af den pomp, man ellers gerne finder i forrige århundredes teatermenuetter. Med Kuhlaus menuet i *Elverhøj* kom denne dans til at stå som indbegrebet af gammeldags ridderlighed. Og i *Liden Kirsten* lader Hartmann menuetten indgå i den musikalske skildring af middelalderen.

Den efterfølgende contradans er fjedrende og letflydende med en melodik igen i pagt med det folkeviseinspirerede. Strukturen i disse danse er den typisk gestaltning i fire- og otte-takts grupper med diverse gentagelser. Men selvom der i disse danse ikke er tale om progressive træk, benytter Gade lejligheden til at skabe en nuancerig og velklingende orkestersats.

Frøken Birthes legesyge skildres i et par musikalske miniatuurkarakterstykker: Først gynge og dernæst blindebuk. Man kan ikke i disse små afsnit lade være med at tænke på klaverminiaturer som f.eks. den populære samling af *Akvareller* op. 19 fra 1849. Således den humoristiske Scherzo nr. 2, hvor Gade i skildringen af blindebukken benytter en livlig-burlesk staccato-teknik, der stammer fra Mendelssohns *Lieder ohne Worte*.

Typisk for Gade er også den megen brug af treklangs-arpeggiert bredt ud over fire eller flere oktaver. Overalt domineres satsen af en veldefineret overstemmemelodik, hvorimod ledsagestemmerne kun har meget begrænset selvstændighed.



Selskabet er forbi. Jagthornet blæser tonerne fra Introductionen, og med en gentagelse af aktens åbningsmateriale afrundes forløbet. Hornkvinternes uddøen giver en klanglig perspektivvirkning. Den romantiske længsel fylder scenen, medens mørket falder på. C-mol temaet, fra nr. 1, der illustrerer sagnet om troldene, lyder atter, medens Cathrine advarer den melankolske Junker Ove. Disse takter føles beslægtede med lignende passager i *Elverskud*. Jeg tænker her på Hr. Olufs ballade og åbningen af II. del. Det må dog fremhæves, at der i Et Folkesagn ikke er tale om det mere vidtspundne. Forholdene ved balletten dengang indbød ikke dertil. Bournonville havde i 1854 ikke en mandsdanser af større format i sit korps, hvorfor soloafsnittene for Junker Ove måtte indskrænkes til det minimale, og der er stort set tale om udelukkende mimiske passager. En mere udførlig (mimisk-koreografisk) skildring af den romantiske længsel kunne der derfor ikke gives plads til. Men hvad vi ikke finder uddybet i *Et Folkesagn* finder vi i *Elverskud*, hvor Gade også får lejlighed til at demonstrere en kraftig brug af harmoniske farvninger og kromatik i udtrykkets tjeneste.

Som overgang til scenen *Ved Elverhøj* indledes nr. 4 med en recitativisk dvælen for solocello, hvor materiale fra c-mol temaet indflettes. Den ensomme cello har teatralisk en betydelig virkning; men rent musikalsk er der ikke megen substans udover de melodramatiske forudhold, der følger Junker Oves mime. Sammenlignet med hvad Gade præsterer i *Elverskud* i en lignende »romance«-situation virker disse takter lidt fattige. Det melodramatiske fortsætter med tremoli og crescendovirkninger. Det er den »underjordiske Larm«, der stiger til et voldsomt tutti fortissimo, samtidig med at højen hæver sig.

For at skildre det underjordiske troldunivers vi nu gennem sommernatten ser ind i, har Gade rykket tonaliteten fra Es-dur til a-mol. Det scherzante tredelte er forladt, og istedet følger et markant bankemotiv i lige takt (A):

Alllegro moderato:

Eks. 8

Først høres fagotternes udmejsling af den lille terts, der derefter overtages af de dybe strygere, medens violinerne spiller det første af ballettens mange troldetemaer. Gade tager naturligt nok det rytmisk markante til hjælp for at skildre den underjordiske uhygge. Bournonville har hjulpet med anvisninger, idet det sikkert er hans ide, at de små troldebørn inde i højen samtidig skal hamre på ambolte, for at understrege at de underjordiske magter smed

der guldsmykker. Troldebørn $\frac{3}{4}$

troldetema $\frac{2}{4}$

Gade har både motivisk og instrumentatorisk hentet ideer fra Meyerbeers opera *Robert le Diable*, nærmere betegnet *Procession des Nonnes* og *Bachannale*, det berømte blasfemiske rædselsdivertissement; men samtidig må det fremhæves, at Gade aldrig forfalder til støj og larm! Den sommernatlige fortryllelse fastholdes scenen igennem først og fremmest gennem de fine klanglige pastelvirkninger. Strygerne spiller stort set konstant piano sekundret af neddæmpede træblæsere. Raffineret er også komponistens anvendelse af kromatiske gennemgange, tonegentagelser og andre malende virkemidler.

Da Hilda træder ud af den rygende høj lyder et nyt motiv (B) markant ved en betoning af den forstørrede kvart:

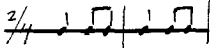
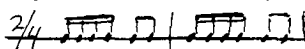


Eks. 9

Melodramatisk klangregi illustrerer de flammer, der slår op fra jorden, da Junker Ove tømmer bagerets indhold. Troldemotivet vender tilbage i nogle få takter. De to drages mod hinanden, og en ny vidtspunden dur-melodi (C) skildrer deres møde:



Eks. 10

Det gadeske raffinement fornægter sig ikke: Selve melodien bygger rytmisk på fagotternes indledning  medens akkompagnementets treklangsbyrddninger rytmisk svarer til selve trolde temaet  Alt i musikken understreger fortryllelsen.

Typisk for Gade er den følgende opdeling i lyriske og dramatiske partier. Der er en stadig skiftende mellem det lyriske bredtbårne tema og de af basunerne markerede indskud i mol. Det rendyrkede gadeske overstemmemelos udvikles i en mere kromatisk præget frase (E) svarende til den erotiske glød, der tændes mellem Hilda og Ove:



Eks. 11

Her finder vi en forstærket brug af kromatik, forudholdseffekter og septimakkordik: »... so wird immer bei Alterationen der Gewinn an neuen Farben erkaufte durch den Verlust an funktionaler Klarheit.³⁴«

Dette harmonisk differentierede afsnit er placeret i nummerets midterdel, svarende til den ofte udvidede harmoniske aktivitet i klaverkarakterstykkerenes b-dele, og det leder frem til scenens kulmination: Tempoet stiger, trolde-
ne raser, og under en voldsom unison passage skiller Muri Hilda og Ove, trækker Hilda ind i højen og forbander Ove. Medens højen atter sænker sig, høres troldemotivet piano i strygerne. Tåge spredes over scenen til et langt udholdt unisont a, fulgt af et voldsomt *fz* og en pause. Det gentages en halv tone højere. Elverpigen kommer til syne. Én bliver til tre, og vi er uden afbrydelse i nr. 5 *Elverpigerne*.

Nr. 4 *Ved Elverhøj* er et sammensat og dramatisk musikalsk billede bygget op omkring troldenes musik og Hildas og Oves lyriske tema. Det bliver til en karakterdialog i en dramatisk begrundet udviklingsform:

kulmination

A B A C a C C D E E D a E C C - A - A -

der har troldetemaet A som ramme, svarende til højen, der åbner og lukker sig.

Elverpigerne nr. 5 er en sikkert formet og hvirvlende dans fyldt med nattekogleri og tragik. Den er ikke flortet og pikant som en mendelssohnske sats, selvom den viser mod Leipzigmesteren. De koreografiske krav har betydet, at det rytmiske skulle pointeres, og det sceniske kræver en musik, der mod slutningen breder sig ud i en dyster apoteose. Bemærk temaets kurve op-ned-op og bassens betoning af seksten:



Eks. 12

Af overvældende virkning er slutningens stigning og endelige E-dur akkord efter en betoning af mol-subdominanten. »... at den klare Dur her bliver den højeste Rædsels Udtryk, kaster ligesom et glansfuldt, uhyggeligt Lys

over Aktens Slutning, antydende det klare og afgjorte, der ligger i den fuldkomne Opgiven af Modstand og Haab.³⁵«

Det er fristende at sammenligne den natlige del af I. akt i *Et Folkesagn* og II. del af *Elverskud*. I begge skildres det fatale møde mellem menneske og dæmonisk naturkraft, og begge indledes med den mediterende helt ensom i naturen. Medens der i *Elverskud* nr. 4 er tale om megen lyrisk naturdvælen, overstås dette hurtigt i *Et Folkesagn*. I *Elverskud* er der ingen trolde, men til gengæld er elverpigerne tilstede under hele forløbet i nr. 5 og nr. 6. I *Et Folkesagn* indføres elverpigerne først, efter at trolde er forsvundet i nr. 5. Den lokkende atmosfære, det sensuelle i mødet mellem Hr. Oluf og først elverpigerne, siden elverkongens datter svarer på mange måder til gløden i mødet mellem Junker Ove og Hilda. De stadige motiviske gentagelser og den stigende følelsesmæssige intensitet i begge minder betydeligt om hinanden, og mest af alt føles værkerne dybt beslægtede på grund af den kulminative paniske rædsel, der afslutter begge scener. Den væsentlige forskel ligger i det faktum, at det poetiske ord i *Elverskud* i *Et Folkesagn* er skiftet ud med den poetiske bevægelse, hvilket medfører en plastisk bestemt musik, der skrider frem i et hurtigere episk forløb.

II. akt

Med Hartmanns musik til II. akt ændres stemningen væsentligt. Vi er i den dystre, men humoristisk opfattede underverden. Der er en H.C. Andersensk eventyrlighed over sceneriet. Omverdenen set med en splint af trolde-spejlet i øjet. Troldehøjen er den rå, ureflekterede verden, hvor instinkter, gold magt og materialisme er drivkræfterne. Hvor langt vi kan tillade os at tolke på dette, ved jeg ikke; umiddelbart får Hartmanns troldegalop, der har umiskendelige offenbachske træk, mig til at tænke på Paris under Napoleon III. Opkomlingen, der netop var kommet til magten ved et statskup, var jo godt på vej i disse år til at forvandle byernes by til Europas bordel! Kan troldeakten opfattes som en kommentar hertil? Den lyse nationale sommerstemning fra Gades akt er ihvertfald til en vis grad fortrængt af tungere – måske mere nordiske toner. Medens Gade i I. akt tegner i store gennemgående pastelagtige helheder, arbejder Hartmann som en billedhugger mere i detaljen, det modsætningsfyldte, den uddybende karakteristisk. Overalt træder det melodiske, det klanglige og det rytmiske i udtrykkets tjeneste, og Hartmanns sats er gennemgående fyldigere end Gades, både hvad angår sats og instrumentation.

Efter 12 takters accellererende afsæt møder vi i nr. 6 *Troldenenes høj* de smedende underjordiske væsner:



Eks. 13

Troldenes slag på ambolten betoner den mekaniske 6/4, medens melodien buer og forskudte betoner skaber en burlesk elasticitet af stor billeddannende virkning. Efter at Hildas lyriske kontrast er blevet præsenteret, udvikles en karakterdialog; det hele holdt sammen indenfor repriseformens rammer. Muri træder nu frem som en sand majestæt til et bredt akkordisk tema – pompøst som en fædrelandssang:



Eks. 14

Det hele har dog et gemytligt skær, og tilsidst vender åbningens troldetema tilbage i en stor kulmination.

Kai Aage Bruun har i *Dansk Musiks Historie* nævnt forbindelsen mellem Hartmanns musik til *Et Folkesagn* og Schumanns karakterstykker, og det er da også hævet over enhver tvivl, at klaverkarakterstykket som sådan har øvet indflydelse på musikken til *Et Folkesagn*.³⁶ Desværre er det blot vanskeligt at konkretisere denne forbindelse, fordi karakterstykket er en selvstændig kleinform, medens balletmusikken må føje sig efter det sceniske og plastiske. Lothar Brix gør i sin doktordisputats *Die Klaviermusik von Johann Peter Emilius Hartmann* (Göttingen 1971) rede for Hartmanns omfat-

tende produktion af karakterstykker, og elementer fra *Sechs Tonstücke in Liederform* op. 37 1843, *Six Karakterstykker med indledende Smaavers af H.C. Andersen* op. 50 1849, *Etudes instructives* op. 53 1851, *Fantasiestücke* op. 54 1855 og *Novellette i sex Smaavers sat i Text af H.C. Andersen* op. 55 b f1855 kan lede tanken hen på detaljer i *Et Folkesagn-musikken*. De enkelte numre i partituret har imidlertid normalt en udstrækning, der langt overgår et karakterstykket. Her må fraregnes nr. 9 *Hildas drøm*, der både i omfang og i den klare repriseopbygning viser direkte mod karakterstykket, ligesom vi her finder den typisk liedagtige overstemme-melodik i forbindelse med et akkompagnement bestående af akkordbrydninger.

Foruden inddragelsen af karakterstykket kan det være frugtbart at betragte Hartmanns skuespilmusik. Mellemaktsmusikken til *Hakon Jarl* 1857 er illustrativ. Især forspillet til III. akt »Thor skal splintre Korset med sin Hammer« ligger tæt op af Troldeenes høj hvad angår bankende rytme, klanglig bredde og musikalsk omfang.

Den uddybende karakteristik fortsætter med det meget frit formede nr. 7 *Dideriks frieri*. Allerede begyndelsens markante fordeling af 8-dels staccato-figurer og pauser visualiserer den krogede trolde. Nummerets egentlige melodi, her i bedste folkevisestil, videreføres i takt med det mimiske spil, først i stigende skalabevægelser i trioler og senere i 16-dels bevægelser:

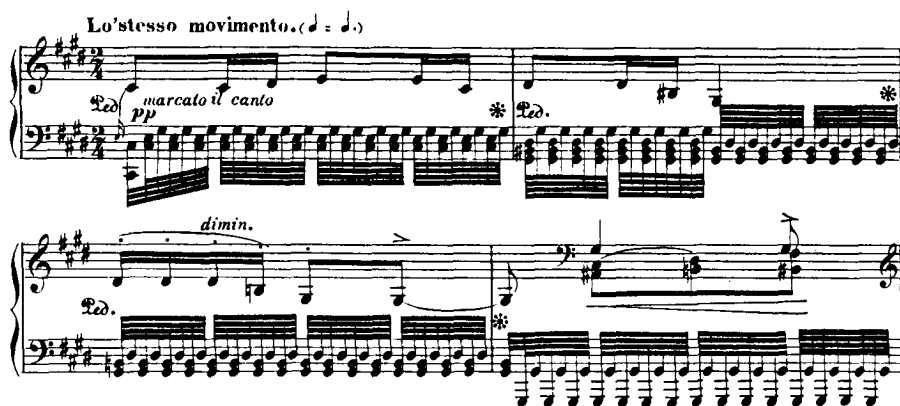


Instrumentationen er her raffineret. Grundtonaliteten er C-dur, men der farves flittigt og anvendes mange tertsbeslægtede tonearter.

Medens nr. 7 er en karakterdialog er nr. 8 en karaktermonolog, der fører frem til Hildas drøm. Formen er helt rapsodisk bestemt af Hildas mime. Som illustration til Hildas længsel efter den ukendte, hun mødte udenfor højen i I. akt, dukker melodien fra nr. 4 *Ved Elverhøj* op. Ballettens første eksempel på erindringsmelodik. Hartmann har her behandlet Gades musik i en tøvende, drømmende form. – Om det følgende skriver Georg Brandes rammende: »... en mærkelig, karakterfuld Afveksling af Akkorder og Pauser viser, hvorledes Hilda fatter sin Beslutning, da hun kaster Smykkerne fra sig; en Obosolo udtrykker ganske nøje Sindsstemningen, da hun trækker paa Skuldrene ad sin uheldige Kobold-Frier og peger Fingre ad ham som et Barn.³⁷

Der er i de forskellige kilder lidt forskel på, hvor nr. 8 slutter og nr. 9 begynder, men med E-tonaliteten, Maestoso, er vi i drømmens univers, og hermed er det logisk at se overgangen her.

Nr. 9 *Hildas drøm* domineres af den i Introductionen præsenterede barcarole, endnu et eksempel på den folkelige tone i partituret. Typisk for Hartmann er orgelpunktsvirkningerne, brugen af mol-subdominant og de mange alterationer. I drømmens b-del skildres trolderovet og børnebytningen. Hartmann giver os et nyt troldetema, der har mindelser om den norske halling:



Eks. 16

Der er rytmisk overensstemmelse med Gades troldetematik i I. akt.

Hildas drøm er omgivet af mimiske monologer. I nr. 10 efter en kort og nervøs opvågnen genkalder hun sig drømmen, og motiverne fra nr. 9 gentas

ges. Afsnittet slutter med en harpeglissade, der understreger drømmens »himmelske« karakter.

Ved nr. 11 *Troldenens ankomst* får drømmens trolde tema sin egentlige anvendelse. Efter mange repetitioner følger Muris tema fra nr. 6 mundende ud i en D₇ som optakt til Hildas solo nr. 12 *Bolero*:

Bolero.



Eks. 17

Soloen er tredelt – musikalsk er det en repriseform med en langsom b-del domineret af en smægtende soloviolin. Rent musik-geografisk kommer vi i II. akten vidt omkring; fra det nationale folkevisepræg til de norske fjelde og nu det spanske. Men boleroen var for alvor blevet populær i 1840-erne efter gæsteoptræden af spanske dansere – og livet i Trolldhøjen er exotisk.

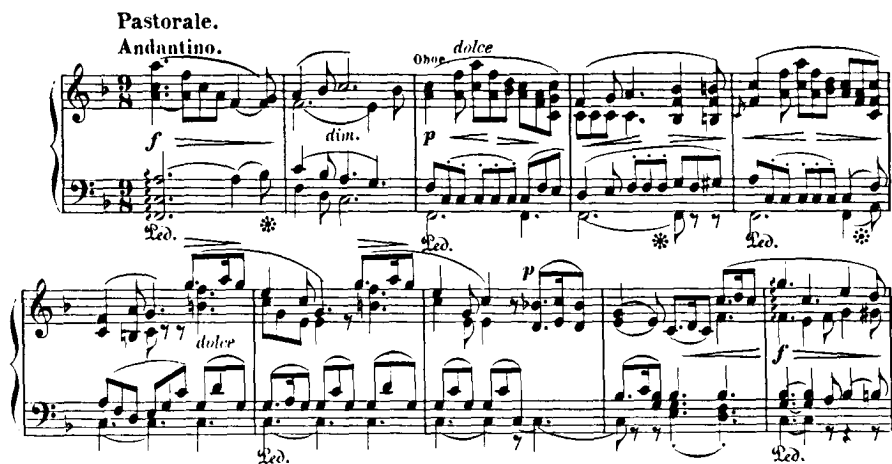
Der føres direkte videre i en burlesk optakt til de drukne Trolde galop nr. 13, en formidabel, mangleddet dans, der på engang har mindelser om Lumbye og Offenbach. Det kromatiske i galoppen videreudvikler Hartmann senere i både *Valkyrien* og *Thrymskviden*.

III. akt

Medens I. og II. akt idemæssigt, koreografisk og musikalsk er meget hel-støbte og afklarede, rummer III. akt en række problemer, der har medført forkortelser i partituret. For det første har man følt, at III. akt var for lang i forhold til de to øvrige akter. Der er en dårlig tidsmæssig progression i balletten. I. og II. akt spiller hver ca. 25 minutter, medens III. akt med de tre scenebilleder spiller over 40 minutter (og hertil kommer den tid, det tager at foretage i hvertfald to scenskift). Rent teatermæssigt er det en uheldig fordeling. Dernæst må man konstatere, at i III. akt er Bournonvilles ideer ikke så klart fremstillet som i de øvrige akter. Konfrontationen mellem trolde og mennesker, Birthes og Hr. Mogens' forening, og opløsningen af

konflikten er ikke så ligetil at få til at fungere. Det er, somom disse svagheder også har sat præg på Gades musik.

III. akt åbnes med et af de smukkeste lyriske tonebilleder Gade har komponeret, nr. 14 *Pastorale*. At Gade i begyndelsen af 1850'erne efter hjemkomsten ikke blot rent indholdsmæssigt men også musikalsk søgte tilbage til ungdomsværkerne, viser dette stykke med stor tydelighed. Den rolige treklangs melodi er nært beslægtet med sidetemaet i *Ossian-ouverturen* og til en vis grad tredje sats af 1. symfoni:



Eks. 18

Selvom dette afsnit ligger på linie med formuleringer i Gades symfoniske produktion, er der ikke tale om nogen form for symfonisk udvikling; og selvom Bournonville i *Mit Theaterliv* fastslår, at Hartmanns II. akt kan høres som en selvstændig symfoni, er der ikke på noget tidspunkt i partituret tale om symfonisk satsteknik.

Nr. 14 A *Hilda og bønderne*, der idag er forsvundet fra scenen, er en munter sats uden egentlig profil, og efter en optakt følger en dansesats nr. 15. Karakteren er beslægtet med det spillemandsagtige i Reelen i I. akt. 16-dels figurationerne er typiske for Gade og findes i et utal af klaverstykker og f.eks. i *Elverskud* nr. 1 *Nu synker Sol i Luften blaa*. Hildas solo hører ikke til Gades mest inspirerende musik, og en gentagelse gør den ikke interessantere. Den reel-agtige bondedans blev oprindeligt gentaget afsluttende med en koda. Selvom de udeladte partier ikke hører til partiturets bedste indfald, må det dog beklages, at der er strøget så kraftigt. Allan Fridericia påpeger, at ved de nuværende beskæringer mister vi det betydningsfulde

sam- og modspil mellem den fnuglette Hilda og bønderne, efter at hun har frigjort sig fra troldhøjen.³⁸

De sorgløse danse sættes i kontrast ved Junker Oves entré nr. 16. Indledningsvis får vi en vanvidsscene ikke uden lighedspunkter med Adams vanvidsscene fra slutningen af I. akt i *Giselle*; men medens Adams musik er oprevet, præges Gades musik af en mild og lyrisk melankoli uden rædslens dybder. Dvælende forudhold i de delte strygere fortsætter i et citat fra elverpigernes dans i I. akts slutning fulgt af materiale fra nr. 5 *Ved Elverhøj*, henholdsvis troldetemaet, det lyriske tema fra mødet mellem Hilda og Ove og motivet, der lød, da Hilda trådte ud af højen. Den melodramatiske understøttelse af den mirakuløse helbredelse bygger videre på dette materiale. Den endelige helbredelse og efterfølgende glæde udløses i en fejende passage fyldt med spændingsgivende overbindinger:



Eks. 19

Det har altid heddet sig, at Junker Ove ikke dansede et eneste trin i hele balletten. Kan det være sandt? I original-repetiteurpartierne står enkelte koreografiske anvisninger under følgende variation: »Ove seul«.



Eks. 20

Side af det originale repetitør parti med Bournonvilles egne koreografiske og mimiske angivelser. Under 5. takt står *Ove Solo*, hvorpå følger koreografiske angivelser indtil codaen.

Ove kan umuligt have stået stille til denne musik!

Medens der er blevet skåret en del i III. akts 1. scenebillede, står 2. scenebillede uden ændringer den dag idag. Nr. 18 indledes med et pikant afsnit domineret af solofløjten. Karakteren leder hen til de musikalske miniaturer, Gade også anvender i I. akts skildring af Birthe. Herregårdsfrøkens entré maler hendes temperament, og fremragende både koreografisk og musikalsk er Birthes spejldans. Her skildres en psykologisk ambivalens, der fører helt frem til Petrouchka i Stravinskis og Fokins mesterværk. Gade lader soloviolenen føre den langsomme vals, der forfines gennem betoning og overbindinger:



Eks. 21

Den elegante elasticitet brydes pludselig af det ukontrollerede trolteri i soloviolinens djævelske Paganini-figurer:



Eks. 22

Efter soloen gentages indledningsmelodien, og i et piu Allegro hides musikken op til voldsomme udladninger i takt med Birthes eksplosive rasen. Ved Hildas entré intonerer barcarolen fra *Hildas drøm*, og til denne melodi identificeres Hilda som det forbyttede barn.

I 3. scenebillede møder vi først Troldene, der søger efter Hilda, nr. 19 – et ganske karakterfuldt afsnit med endnu en ny troldemelodi kombineret med mendelssohnske figurationer:

Troldene søge efter Hilda.
Andantino con moto.



Eks. 23

Mogens' jagt på de fremmede fortsætter til musikken fra 1. scenebilledes afslutning, medens Videriks hævn udspilles til en morsom staccato-passage skræddersyet til de mekanisk nikkende hoveder. Ved troldenes tilsynekomst buldrer det voldsomt i orkestret, og troldetemaet fra I. akt gentages fulgt af Hartmanns troldetema fra *Hildas drøm* for til sidst at slutte af med det nye troldetema.

Finalen nr. 20 er ballettens længste nummer omfattende *Bøndernes March*, *Polonaisen* (pas de sept) og *Brudevals*en samt mimiske ind- og overledninger. Musikalsk er vi ligesom koreografisk på konventionel grund, men det gør ikke dansene mindre medrivende. Tværtimod, Gades polonaise er nok sammen med Johann Svendsens *Festpolonaise* den flotteste danske festmusik fra forrige århundrede. Der er næsten en chopinsk bravour over den bragende indledning. De efterfølgende variationer har svært ved at holde standarden, og *Brudevals*en, så kendt og yndet den end er, hører ikke til det interessanteste, Gade har komponeret. Gade vidste det selv og ønskede at ændre på den, men Bournonville insisterede. Den sikre teatermand så virkningen af denne lette »syng-med« vals – en lidt trivial afslutning på et ellers spændende og rigt facetteret forløb.

Med *Et Folkesagn* placerede Bournonville sig midt i biedermeierens interesse for folkevisen og elverskud-syndromet. Sammen med *Liden Kirsten* og *Elverskud* danner *Et Folkesagn* et trekløver, der eksemplificerer forrige århundredes nationalromantiske sværmen, således som den kom til udtryk gennem folkeviseinspiration, middelalderbegejstring og naturlyrik. Alle tre værker – musikdramatisk på hver deres måde – har nydt overmåde popularitet lige siden fremkomsten. *Et Folkesagn* har siden premieren i 1854 været danset mere end 400 gange. I modsætning til Bournonvilles andre store

balletter, *Sylfiden* og *Napoli*, der har været produceret mange gange udenfor Danmark af fremmede kompagnier, har *Et Folkesagn* ikke været genstand for den internationale balletverdens særlige interesse. Ved den store og meget succesfyldte Bournonville-festival i 1979 – i anledning af 100-året for balletmesterens død – var *Et Folkesagn* dog den store overraskelse for det udenlandske publikum, og det var lidt af en pionergerning, da Peter Schaufuss i april 1983 lod tæppet gå for *Et Folkesagn* på Deutsche Oper Berlin. For første gang blev denne, den mest danske af alle balletter danset af et ikke-dansk kompagni for et tysk publikum, der mødte værket med stor begejstring.

Bournonville giver med *Et Folkesagn* sit bud på, hvorledes folkloren i dens optimistiske form kan genoplives i overensstemmelse med en borgerlig kristen humanisme og national liberalisme. Folkevisen og folkesagnet i omformet skikkelse gav inspiration til alle periodens kunstneriske udtryksformer. Bournonville førte denne inspiration igennem indenfor balletten, og han allierede sig med vanlig sans for hvad emnet krævede med tidens to sikreste folkeviseinspirerede kunstmusikalske notabiliteter. Ved samarbejdet med Gade og Hartmann lykkedes det ikke blot for Bournonville at få velegnede toner til pantomimen og dansen, – han fik et partitur der, som en refleks af de nye balletdramaturgiske landvindinger, viser nye veje for balletmusikken; og det på et tidspunkt hvor denne form for musik ellers var stivnet i konventioner og trivialitet.

Bournonvilles bestræbelser efter at

1. skabe en ny naturligere pantomime
 2. lade den franske virtuose trinskole træde i baggrunden til fordel for dramatisk og psykologisk begrundede karakterdansen
 3. lade folkloren gennemtrænge alle elementer i balletten
- medførte at

1. komponisterne ikke behøvede at skabe traditionel lydkulisse til pantomimen, men kunne bygge musikken op som en musikalsk meningsfyldt følge af orkesterkarakterstykker
2. den traditionelle trinmusik kun fik en yderst begrænset plads i partituret
3. den folkeviseprægede melodik kom til at spille en afgørende rolle i hele den musikalske stil.

Musikken til *Et Folkesagn* er dermed ikke blot et vigtigt værk i Gades og Hartmanns produktion, men tillige et epokegørende arbejde i en balletmusikalsk sammenhæng.

Materiale vedrørende musikken til Et Folkesagn:

Autograf partitur Bd. I-II C II, 108 KB

I. akt signeret Gade 21/11 1853

II. akt signeret J.P.E. Hartmann 9/2 1854

III. akt signeret Gade Februar 1854

Afskrift af Autograf partitur 1907 Det kgl. Teater

Originale orkesterstemmer bortkommet

Orkesterstemmer i nyere afskrift Det kgl. Teater

Repetiteur-Parti 83 sider C II, 108 KB

har tilhørt Charlotte Bournonville

rummer mimiske og koreografiske anvisninger af Bournonville

Repetiteurs Parti Autograf(Gade) C II, 108 KB

største delen af I. og III. akt har tilhørt Charlotte Bournonville

rummer mimiske og koreografiske anvisninger af Bournonville og (Gade?)

Repetiteur-Parti 123 sider + 7 upag. B 274 (KT) KB (?)

Claveer Udtog 1-2 Hefte Hornemann & Erslev 1854

1. hefte Charakterstykker:

I Troldenes Høi, Ved Elverhøi

Hildas Drøm, Elverpigerne

2. hefte Galop og Vals

senere overgået til Wilhelm Hansen

Fuldstændigt Claveerudtog Wilhelm Hansen nr. 8116

(trods betegnelsen »Fuldstændig« er der foretaget en del forkortelser, enkelte numre har fået ændret afslutningerne, og enkelte numre er helt udeladt)

Fuldstændigt Claverudtog for 4 Hænder ved Otto Malling

Samfundet til udgivelse af Dansk Musik 1896 Dette klaverudtog er bortset fra Polonaisen, der bringes i den korte udgave, komplet, og tillige forsynet med udførlige mime- og regi-bemærkninger, på fransk, tysk, engelsk.

Udtog for klaver og violin ved Nicolai Hansen

Wilhelm Hansen ca 1880-90

Derudover mange udgivelser af enkeltstykker både i forskellige arrangementer og for klaver.

Suite af Et Folkesagn Danmarks Radios Nodebibliotek Jagten, Hildas drøm, Elverpigerens dans, Forspil, Polonaise, Brudevals.

Noter

1. Sang i Anledning af Hs. Majestæt Kongens allerhøjeste Nærværelse i Det kgl. Teater den 24de Marts 1858 af H.C. Andersen. H.C. Andersens *Samlede Skrifter* bd. XII Kbh. 1879, s. 464.
2. Willy Sørensen *Digitere og dæmoner* Kbh. 1979 s. 159.
3. Ibid, s. 159.
4. Elverskud DgF 47/Elverhøj DgF 46. Medens mødet mellem mennesket og naturkræfterne i Elverskud medfører døden, reddes ungersvenden i Elverhøj-visen, idet Gud lader dagen bryde frem.
5. Bengt Holbek og Iørn Piø *Fabeldyr og sagnfolk* Kbh. 1967 s. 112.
6. Peer E. Sørensen *Et episk mønster i folkevisen*, Kritik nr. 9, Kbh. 1969.
7. Erik Lunding *Biedermeier og romantisme*, Kritik nr. 7, Kbh. 1968/Lars Hjortsø *Biedermeier -en idehistorisk undersøgelse*. Kbh. 1982.
8. Karl Clausen *Dansk Folkesang gennem 150 år* Kbh. 1975 s. 114.
9. Erik Sønderholm *Omkring Elverskud*, Musik Kbh. feb. 1967.
10. Erik Abrahamsen *Den musikalske Bournonville* i Svend Kragh-Jacobsen og Torben Krogh (red.) *Den kongelige danske Ballet* Kbh. 1952 s. 467-68.
11. August Bournonville *Mit Theaterliv* bd. II Kbh. 1865 s. 153. I tiden efter Bournonvilles afgang som danser 1848 stræbte han som koreograf efter en mere meningsfyldt og naturlig mime som ballettens bærende udtryk. Den klassiske franske trinskoles bravour blev stærkt begrænset til fordel for en mere dramatisk begrundet dans. Det folkløristiske såvel i koreografi som i mime fik større og større betydning. Balletten *Psyche* 1850 med musik af Edv. Helsted og balletten *Brudefærden i Hardanger* 1853 med musik af H.S. Paulli betegner vigtige stadier i udviklingen af »den nye stil«.
12. Allan Fridericia *August Bournonville* Kbh. 1979 s. 310-11/August Bournonville *Mit Theaterliv* bd. Kbh. 1865.
13. Abrahamson, Nyerup og Rahbeks folkevisedugave fra 1812 1814. A.P. Berggreen *Folkesange og Melodier fædrelandske og fremmede* 1842-45. Weyses *Halvtredsindstyve gamle Kæmpeviser Melodier* 1840. Chr. Molbech *Et Hundrede udvalgte Danske Folkeviser hidtil utrykte* 1847. Svend Grundtvig *Prøve på en ny Udgave af Danmarks gamle Folkeviser* J.M. Thiele *Danske Folkesagn* Kbh. 1818-23.
14. August Bournonville *Mit Theaterliv* bd. II Kbh. 1865 s. 161.
15. Karl Clausen *Dansk Folkesang gennem 150 år*, Kbh. 1975 s. 114.
16. Erik Aschengreen *Farlige Sylfider* Kbh. 1975. Erik Aschengreen *Mit egentlige kald i Perspektiv på Bournonville* red. Aschengreen, Haller, Heiner Kbh. 1980.
17. Se f.eks. Carl Ploug »Den danske Bonde« (1853) og »Bondefriheden« i *Digitte I*, Kbh. 1901.
18. Sammenlign med handlingen i *Elverskud*, se Erik Sønderholm *Omkring Elverskud*, Musik feb. 1967.
19. Jørgen Heiner *En brise i dansk teater*, Kbh. 1978.
20. Georg Brandes *Samlede Skrifter* bd. 13 Kbh. 1903 s. 375-76.
21. Søren Sørensen *Liden Kirsten – en dansk Guldalder-opera*, *Festskrift til Gustav Albeck* 1966.
22. Richard Hove *J.P.E. Hartmann*, Kbh. 1934 s. 92-93.
23. Se mere om de indre modsætninger i *Elverskud* i Erik Sønderholm *Omkring Elverskud*, Musik feb. 1967.
24. August Bournonville *Mit Theaterliv* bd. I Kbh. 1848 s. 46-47. Ole Nørlyng *Bournonville og hans musikalske medarbejdere i Perspektiv på Bournonville* red. Aschengreen, Haller, Heiner Kbh. 1980.
25. Allan Fridericia *August Bournonville* Kbh. 1979 s. 311 312, s. 379-380.
26. Ibid, s. 319-32.
27. Trangen til at skabe store dramatiske og musikalske helheder finder vi for første gang i *Napoli II*. akt. Selvom musikken er delt op i 9 numre, fungerer akten som et stort forløb med træk fra repriseformen. I reformballetten *Psyche* arbejder Helsted ligeledes med at »sammenkomponere«, ligesom vi ser, hvorledes den rent trinbestemte musik træder mere og mere i baggrunden. I *Brudefærden i Hardanger* er den traditionelle franske trinmusik fortrængt af folkløristisk musik.
28. Ole Nørlyng *Bournonville og hans musikalske medarbejdere i Perspektiv på Bournonville*, Kbh. 1980 s. 289-90. August Bournonville *Mit Theaterliv* bd. III 3. del, Kbh. 1877 s. 48.

29. Finn Mathiassen »*Unsre Kunst heisst Poesie*« i *Svensk tidsskrift för musikforskning* 1971.
30. Ole Nørlyng Bournonville og hans musikalske medarbejdere i *Perspektiv på Bournonville*, s. 286.
31. Lothar Brix N.W. *Gade als Klavierkomponist* i *Die Musikforschung* hft. 1, jan.-märz 1973/Jette Malling Sørensen *Gades forhold til karakterstykket for klaver*, speciale Kbh. 1970.
32. Niels Martin Jensen *Den danske romance 1800-1850* Kbh. 1964, s. 68-79, s. 167-180.
33. Ibid, s. 134-37, s. 170-72/Henrik Hertz *Digte* bd. 2 Kbh. 1877 s. 22-26.
34. Lothar Brix N.W. *Gade als Klavierkomponist* i *Die Musikforschung* hft. 1, jan.-märz 1973 s. 129.
35. Georg Brandes *Samlede Skrifter* bd. 13 Kbh. 1903 s. 375.
36. Kai Aage Bruun *Dansk Musiks Historie* bd. 2 Kbh. 1969 s. 48.
37. Georg Brandes *Samlede Skrifter* bd. 13, Kbh. 1903 s. 375.
38. Allan Fridericia *August Bournonville* Kbh. 1979 s. 319.

Resumé

With *A Folk Tale* ballet in three acts (1854) August Bournonville involved himself totally in the biedermeier's interest in the old ballad and folk song. He followed the biedermeier's desire to interpret and remodel the old material which, in its original form, expresses humanity's fear for the unexplained and the irrational in life and the need to be able to cope with these phenomena. Within in this tradition, the Elfshot song, telling of bewitchment and death, becomes a central ballad which greatly absorbed artists in nineteenth century Denmark, thus Niels W. Gade's composition of the choral ballad *The Elfkings daughter* (1851-54). Together with J.P.E. Hartmann's opera *Liden Kirsten* (1846), composed to a text by Hans Christian Andersen, *The Elfkings daughter* and *A Folk Tale* constitute a trio which exemplifies the national romanticism's passion for inspiration derived from the folk ballad tradition, from mediaeval enthusiasm and from love of nature poetry.

In *A Folk Tale*, Bournonville allows the ballet's main character, Junker Ove, to become mad after he meets the »mountain girl« Hilda and the world of irrationality. But Hilda is not of the demonic world; as a baby she was stolen from the manor house by trolls. However, she is able, through Christianity, to liberate herself from the dark powers and she becomes Ove's deliveress, thus enabling the ballet to end with a bridal waltz.

A Folk Tale is an example about how folk lore, in its optimistic form, can be revived in harmony with a bourgeois christian liberalism of last century.

Both of Bournonville's composers, Niels W. Gade and J.P. Hartmann, were greatly inspired by the contemporary taste for the folk ballad, and in their earlier productions they show that a folk song – characterized melodic style infiltrated all art music forms of expression.

By working together with Gade and Hartmann, Bournonville not only received a score which was suitable for pantomime and dance, but also a score that, as a reflection of the new advances in ballet – dramaturgy, demonstrated new possibilities for ballet music; and this was at a time when this form of music was stagnating in convention and triteness.

Bournonville endeavours to:

1. create a new, more natural pantomime
 2. let the French virtuoso step school recede into the background in favour of a dramatically and psychologically justified character dance
 3. allow folk lore to permeate every element of the ballet
- resulted in:

1. the composer did not have to create traditional sound-scenery for the pantomime, but was able to build the music up as a logical progression of orchestral characterpieces
 2. traditional step music was given a very limited place in the score
 3. the folk song – characterized melodies played a decisive role in the overall musical style.
- The music for *A Folk Tale* is, therefore, not only an important work in the careers of Gade and Hartmann, but also introduces a new era in the world of ballet music.