

FRITSPILSMETODEN

- en metode til undervisning i traditionel dansemusik -



Indhold:

Del I: De tre lag, fire dogmer og lidt om rigtigt og forkert...	s.2
Del II: Skidtspil - hvad er det?	s.9
Del III: Harmonisering i traditionel dansk dansemusik	s.15
Appendix 1-3	s.22

Del I: De tre lag, 4 dogmer og lidt om rigtigt og forkert...

I de følgende tre kompendier I-III vil jeg prøve at klarlægge nogle af de tanker og undervisningsstrategier jeg har udviklet i formidlingen af traditionel musik på den traditionelle musiks præmisser.

Både på et mere overordnet metodisk og et mere konkret plan.

Det handler om spil og sammenspil, leg og kommunikation.

Intet ville være nemmere end at sætte et færdigskrevet arrangement op foran en flok dygtige musikere og sige spil! - men jeg mener at man derved ville ramme fuldstændigt præcist ved siden af målet.

Derfor har jeg, i direkte forlængelse af den måde jeg selv har lært folkemusik på, opbygget en måde at undervise på, som jeg her vil forsøge at præsentere på en nogenlunde struktureret vis.

Jeg kalder det samlet set for *fritspilsmetoden*, da jeg mener den gehørs- og improvisations-bårne tilgang giver størst mulig frihed til musiker og ensemble.

-:-

De tre lag:

Som grundlag for det frie sammenspil plejer jeg at tale om de tre lag i musikken.

- *Melodi*
- *Stemmer / skidtspil*
- *Bas / akkorder*

Disse tre lag skal ikke ses som fastlåste roller i bandets besætning, men mere som positioner i sammenspillet, som musikerne kan påtage sig på skift.

Melodi:

Melodien er og bliver det bærende i denne musikkultur. Hvis den bliver spillet ordentligt, kan en enkelt spillet melodi alene bære en hel sal fyldt af dansere.

I den danske tradition kender danserne melodierne og ved med det samme hvilken type dans der er tale om.

Nærmest alle fællesdanse har deres egen tilhørende melodi, så selv om andre melodier med samme rytmik og struktur lige så godt kunne bruges, er det ikke almindeligt at skifte undervejs i dansen.

Melodispillet bærer også en stor del af musikkens rytmiske identitet, og indtager dermed en slags fører-rolle i sammenspillet, som de andre funktioner støtter op om.

Skidtspil:

Stemmerne og *skidtspillet* er det andet lag i musikken. En almindelig besætning i det folkelige musikliv var to violiner, der spillede henholdsvis melodi og en form for

akkompagnement. Dette kunne være en simpel akkord-stemme, der skiftede mellem en tonika og en dominant, eller det kunne være egentlige andenstemmer. Når disse stemmer antager en mere improviseret karakter, kalder man det ofte for *skidtspil*.

Det er op til den enkelte spillemand hvordan man former sit 'skidtspil', men ofte vil det være en kombination af arpeggi, akkorder, små melodifraser og andenstemmer. Det vigtigste er ofte, at skidtspillet understøtter melodien rytmisk og harmonisk, og det antager dermed en akkompagnerende karakter.

Akkompagnement:

Bas-funktionen eller *akkorderne* spilles ofte af et instrument der ikke (udelukkende) er melodibaseret. Det kan være en bas, klaver, guitar eller bassiden på en harmonika. Næsten alle melodier i det traditionelle spillemandsrepertoire kan akkompagneres med to eller tre akkorder, tonika, dominant og subdominant. Der er dog rig mulighed for at udvikle harmonikken med parallel-akkorder, basgange og ledetoner. Igen er der i høj grad fri leg for den enkelte akkompagnetør, men det centrale i akkompagnementet er dog stadig et rytmisk spil, der understøtter melodiens udtryk, og et fokus på grundtoner og basgange.

Dette system med de musikalske lag er naturligvis sat lidt firkantet op, men jeg oplever det giver mening i praksis, og giver et godt overblik og udgangspunkt for at arbejde med sammenspil indenfor den traditionelle musik.

I sammenspilssituationen er det helt essentielt, at hver musiker kan bevæge sig frit imellem disse tre niveauer, og at de dermed danner grundlaget for en gehørsbaseret arrangementsform af høj kompleksitet.

-:-

4 dogmer til gehørsbaseret arrangement:

Jeg har i det gehørsbaserede arbejde udviklet en række 'dogmer' i undervisningen. Disse er naturligvis ikke ufravigelige principper, men skal mere tænkes som en tydeliggørelse af den ramme vi arbejder indenfor og en måde at være klar i mælet om de forventninger der stilles til de studerende i den sammenhæng.

De to første dogmer er metodiske og de to sidste er af æstetisk karakter.

Dogme 1:

- Alt spil, både melodi og de andre lag, skal være gehørsbaseret.

Hvis man er rundet af folkemusikmiljøet kan dette virke oplagt, men hvis ens baggrund er i andre genrer, kan det være en stor udfordring. Jeg lægger op til en radikal fortolkning, hvor intet skrives ned, heller ikke akkorder og arrangementer. Hvis det er for svært at huske, skal der findes en bedre og mere intuitiv løsning, og aftaler om hvem der spiller hvilke stemmer hvornår skal arbejdes ind på en organisk og gehørsbaseret facon, altså ved at spille sammen.

Det tager måske længere tid i begyndelsen, men det udvikler de studerendes evne til at lytte og orientere sig musikalsk og strukturelt.

Heri ligger også spørgsmålet om brug af noder i undervisningen. Jeg mener der kan være nogle problematiske elementer i dette. Ud over at en node, eller andet skriftligt materiale, ofte tager opmærksomhed fra kontakten med de andre musikere, kommer en nedskrevet melodi også nemt til at stå som et facit. Det vil sige at man tilstræber at spille melodien 'rigtigt', frem for at lade den leve, variere og eksperimentere.

Der vigtige i en sammenspilssituation er, hvad der sker i øjeblikket, hvilke variationer man kan lave og hvilke signaler man kan opfange fra sine medmusikere og fra dansegulvet.

Den opmærksomhed får man ikke af at kigge ned i en node - eller af at prøve at memorere noget nedskrevent.

Som alternativ til noder er det oplagt at bruge optagelser, både dokumentationsoptagelser som oplæg, og løbende optagelser af underviseren og sammenspillet som 'huskesedler'.

Dogme 2:

- Alle instrumenter skal være i stand til at påtage sig alle tre lag i musikken.

Hvordan fungerer det i praksis hvis kontrabassen spiller melodien mens tværfløjten spiller akkorder? Når alle skal være i stand til at påtage sig alle roller, bliver det nødvendigt for de studerende at gå på opdagelse i deres instrumenter og finde nye udtryk og nye måder at bruge dem på.

Sammenspilmæssigt åbner det op for et væld af nye landskaber og tjener til at udvikle lydbilledet af traditionen - mens vi er i traditionen.

At alle kan spille melodien, eller i hvert fald kender den indgående, synes jeg er allervigtigst.

I en så violin-centrisk tradition kan det naturligvis være en udfordring for mange andre instrumenter pga. ambitus og instrumentets karakter. Derfor går jeg ind for en absolut åbenhed overfor at omforme melodien så det passer til ens instrument, herunder også skift i toneart, toneleje eller hvad der nu skal til for at det giver mening.

Ud fra den traditionelle kontekst er dette en helt naturlig ting at gøre. Traditionelle musikere har i høj grad omformet melodimaterialet efter deres egne instrumenter og musikalske og tekniske præferencer, og deraf kommer den store skat af melodivarianter og lokale traditioner.

Det væsentlige er naturligvis, at nogle af de melodiske kendetegn ved melodien er tilstede og genkendelige, men ellers er der fri leg!

På samme måde ligger de andre to lag i musikken - skidtspil og bas - ikke nødvendigvis lige til højrebænet for alle instrumenter. Her er det nødvendigt at finde de hjørner hvor ens instrument fungerer bedst, og arbejde ud fra det.

Der er ingen grund til at gøre det for svært for sig selv i første omgang, det vigtigste er at det virker i sammenhængen og ud fra et musikalsk overskud - derefter kan man bygge videre som man synes.

I dette dogme ligger også denne pointe: Det er altid dit eget ansvar ikke at komme til at kede dig!

Hvis man som musiker begynder at kede sig, eller vokse fast i en musikalsk rolle, er det altid ens egen pligt over for sig selv og sine medspillere at finde en måde at gøre det sjovt igen!

Dogme 3:

- Man skal kunne spille højt - som stod man i et jysk forsamlingshus og skulle have 150 bønderkarle til at danse.

Der er en lyd i folkemusikken, en folkemusik-æstetik, der kommer af en nødvendighed af at kunne spille højt. Det er en anden æstetik end vi kender fra klassisk eller rytmisk skoling, hvor det dynamiske område ofte er meget bredere, og vi bliver nødt til at anerkende dette som et stiltræk i musikken.

Når vi hører det, genkender vi det, og når den ikke er der, lyder det forkert.

Derfor er det vigtigt at de studerende udvikler deres evne til at spille kraftigt på deres instrumenter, sammen med de tilhørende stiltræk som brug af medklingende toner / strenge hvor det er muligt.

Det betyder ikke at de skal spille kraftigt hele tiden, men det betyder at det dynamiske område udvider sig betydeligt, og mulighederne for dynamisk variation i melodier og arrangementer bliver større.

Det er også et spørgsmål om at kunne udtrykke sig tydeligt overfor medspillere og tilhørere - især når man som melodibærer skal definere musikkens melodiske og rytmiske karakter.

Jeg har ofte oplevet, at de studerende er forsigtige og bange for at spille fejl, men jeg mener det i denne sammenhæng er bedre at spille forkert for fuld udblæsning end at spille rigtigt og ingen kan høre det.

Historisk set har dansespillemandene udøvet deres fag i situationer hvor formålet var klart: danserne skal danse! Derfor var elementer som smuk klang og varieret dynamik mindre vigtige i forhold til en gennemtrængende lyd og kraftige rytmiske betoninger.

Dette betyder ikke, at en smuk klang og dynamik ikke er gode og vigtige elementer også i folkemusikken, men jeg mener man skal gøre sig klart, at meget af den traditionelle musik lever på andre præmisser end andet, mere koncertpræget, musik, og at dette er et element man skal tage stilling til når man spiller folkemusik.

Dogme 4:

- Vi spiller akustisk.

Dette bygger naturligvis ovenpå det tredje dogme, men jeg synes det er vigtigt at holde fast i at undgå elektrisk forstærkning så langt det er muligt. Det giver os mulighed for at dyrke et mere naturligt og organisk lydbillede, og tvinger de studerende til at spille mere dynamisk i de forskellige instrumentsammensætninger.

Naturligvis kan man komme ud for instrumenter som elbas, hvor det er nødvendigt med forstærkning. Hvis det ikke er muligt at finde et akustisk alternativ, foretrækker jeg at prøve at finde en stabil grundlyd, der så danner basis for instrumentets plads i lydbilledet. Altså undgå at bruge volume- og tonekontroller som dynamisk værktøj, men arbejde med dynamik og klang på instrumentet selv. Det samme gælder for sangere der gerne vil bruge mikrofon.

For at samle op, så mener jeg at disse fire dogmer er relevante, både i sammenhæng med metoden til undervisning og en æstetisk / musikalsk vinkel, men også ud fra den historiske kontekst.

Dermed ikke sagt, at de skal følges slavisk og ufravigeligt, men jeg mener godt man kan stå fast på nogle af de elementer, der gør vores praksis som folkemusikere unik, og som er gavnlige for det musikalske udtryk.

Det er desuden vigtigt i mine øjne, at de studerende på folkemusiklinjen lærer at bære sig indenfor den traditionelle folkemusikkultur. Både på grund af sammenhængen med miljøet men også fordi det at kunne arbejde gehørsbaseret giver dem en del musikalske og pædagogiske fordele i deres senere musikerliv

-:-

Om at spille rigtigt og forkert:

Når jeg har brugt den her beskrevne metode i sammenspilsundervisningen, er en af de største udfordringer ofte de studerendes frygt for at spille forkert.

Både forkert som i forkerte toner, men også at spille noget, der af andre vil blive opfattet som forkert eller upassende i forhold til den musikalske kontekst.

Det er naturligvis en temmelig stor udfordring i en metode, hvor meget bygger på en forventning om at de studerende vil bruge deres egen kreativitet og musikalske bagkatalog til at finde nye og egne veje i musikken.

En stor del af min undervisningspraksis bygger på et ønske om at få de studerende til at tage ejerskab over musikken, finde en måde at identificere sig med den på, og intet viser mere tydeligt den afstand der skal overvindes end når de er bange for at 'gøre noget forkert' med musikken.

Jeg er en stor tilhænger af en organisk udvikling af traditionen. Det vil sige, at måden vi spiller og bruger musikken på udvikler sig ved brug og ikke ved bevidst at forsøge at ændre den. Dermed sker udviklingen når man kender traditionen, men ikke er bange for at bruge den på en måde, hvor man lader sin egen musikalitet vise vej.

Variationer og folk fake:

Hvis man kender lidt til folkemusiktraditionen ved man, at det melodimateriale vi kender, findes i et væld af variationer. Det kan være varianter fra forskellige egne og forskellige spillemænd, og det er en del af fornøjelsen ved at spille denne musik, at man altid kan støde på nye måder at forme musik og toner, selv indenfor de mest kendte melodier.

Der er dog i nyere tid sket en ret stor ensretning, hvor først de nedskrevne kilder fra folkedanseforeningerne og senere de standardiserede 'jam-udgaver' af melodirepertoiret langt hen ad vejen bliver betragtet som en slags facit.

Jeg mener dog, at der burde være megen mere plads til fortolkning. Én ting er at grave variationer frem af kendte melodier, en anden er at give sig selv lov til at lege med de melodier man spiller.

I min egen studietid introducerede en af vores undervisere med rytmisk baggrund begrebet '*folk-fake*'.

Dette er evnen til at kunne 'hænge på' i en gruppe, selvom man ikke nødvendigvis kender materialet indgående, eller ville kunne spille det fejlfrit solo, og det er en evne der er højt udviklede hos folkemusikere der har lært deres repertoire i jam-sessions og 'stor-spil'.

Selvom der naturligvis er en bagside ved dette fænomen - nemlig at man ikke får lært repertoiret godt nok til at kunne spille det solo - er det også på mange måder en superkraft, der gør at man som musiker lynhurtigt kan begå sig i mange forskellige musikalske situationer.

Praktisk anvendt, kan det i en sammenspilssituation gøre, at hvis man ikke er helt fortrolig med en given melodi, kan man stadig udfylde sin rolle med de bidder man kender og kan spille, og så fylde ud med små melodifraser eller skidtspil for resten.

Dette kan også gælde ved udlæring af melodier, hvor man ikke nødvendigvis behøver at kunne spille alle små detaljer, men hurtigt kan finde ind i melodiens grundlæggende fornemmelse og udtryk.

Igen er det vigtigste her, at musikken spiller, sammenspillet fungerer, og ikke at det hele er 'rigtigt'.

Det næste niveau af at 'spille forkert' i undervisningen, handler om improvisation. Når vi først har lært en given melodi, er der ingen grund til at blive ved med at spille den på samme måde gang efter gang. Hvis musikken skal forblive frisk, er det vigtigt, at der er rum til at variere og eksperimentere med melodierne.

Det kan være melodiske variationer, rytmiske forskydninger, harmoniske elementer og meget andet, og der skal i undervisningen være rum til - ja, nærmest pligt til - at lege med toner og rytmer.

Den eneste egentlige begrænsning jeg ser i at arbejde med improvisation inden for den traditionelle musik, er genkendelighed. Jeg mener at der i det samlede udtryk skal være en genkendelighed i det melodiske og det rytmiske lag, der gør at en given dansemelodi stadig kan forstås af danserne, hvilket også signalerer musikernes forståelse for genren, men derudover mener jeg, at der er fri leg og højt til loftet.

At spille forkert sammen:

Det tager tid at oparbejde en sammenspilskultur, hvor det er ok at spille forkert for fuld udblæsning, især hvis de studerende ikke er vant til at have den frihed.

En vigtig pointe synes jeg man finder i mange af de dokumentationsoptagelser, som jeg bruger til lytte- og aflytningsopgaver. Ofte finder man flere optagelser af den samme melodi, måske endda med den samme musiker, med væsentlige variationer. Andre gange høre man musikere, der for fuld udblæsning spiller forkert eller falsk, men hvor musikken stadig swinger og det rytmiske udtryk er uforstyrret. Dette giver basis for nogle gode overvejelser om, hvad der er vigtigt i musikken og i de situationer, hvor den lever og udfolder sig.

Og så skal man ikke glemme, ovenpå alle disse dogmer og metodikker, at musik er sjovt, og det at spille og især lytte til og danse til folkemusik, skal være sjovt, nærende og givende. Derfor skal vi skabe rum til, at vi som musikere kan lade os inspirere af hinanden og lege med musikken - og hvor der er plads til at være 'forkert' nogle gange.

Det skal vitterligt ikke være en konkurrence at spille musik, og i sammenspilssituationen ser vi tydeligt, at vi kun bliver bedre ved at hjælpe hinanden fremad og opad.

Også i en nogenlunde fasttømret tradition som denne, skal vi kunne lade inspirationen og begejstringen råde, og når vi studerer musik på højt niveau betyder det blot, at vi tager vores leg lidt mere alvorligt.

-:-

Del II: Skidtspil - hvad er det?

Traditionelt sammenspil:

Når vi arbejder ud fra de tre lag i musikken, ligger det vi kalder *skidtspil* mellem melodispillet og akkompagnementet.

Udtrykket 'skidtspil' er tydeligvis hentet fra folkemusik-slang, og jeg tillader mig måske også at udvide begrebet i denne sammenhæng, men det dækker den blanding af akkorder, små stumper af andenstemmer, oktaverede melodifraser mm. som dygtige spillemænd bruger til at akkompagnere en melodistemme.

Det er noget andet end et egentligt akkompagnement og gælder oprindeligt melodiinstrumenter, der antager en akkompagnerende rolle.

Traditionelt har spillemændene ofte stået i en situation, hvor man spillede eksempelvis to violiner, eller en violin i kombination med en fløjte eller kornet. Her har det været nødvendigt at et af disse instrumenter har kunne indtage en akkompagnerende rolle for at give musikken variation og bund, når der ikke var andre akkompagnerende instrumenter som for eksempel et klaver eller en harmonika.

Egentlige komponerede andestemmer har ikke være så almindelige i den dokumenterede folkelige musik, men de findes ofte i den nedskrevne folkemusik som hos folkedansebevægelsen.

I et af de ældste vidnesbyrd fra musiklivet på landet, fortæller komponisten *Carl Nielsen*, der var søn af en spillemænd og selv som barn spillede til gilder på landet, i sin erindringsbog *Min Fynske Barndom*, hvordan det var almindeligt at en dygtig spillemænd kunne finde på stemmer til melodien på stående fod, og hvordan han som stor knægt blev rost for at kunne netop det.

Man kan altså med god rette sige, at 'skidtspil' er en væsentlig del af stilen og lyden i den danske folkemusiktradition, og den bidrager med et improvisatorisk element, der giver musikken kant og friskhed.

Desuden har det den fordel, at man umiddelbart kan spille sammen med andre, også selvom man ikke kender deres melodier, da man i hvert fald altid kan 'smide skidt på'.

Nogle gode eksempler på skidtspil, som jeg plejer at bruge som reference, er *Tinus-brødrene*, hvor både *Ejner* på basun og *Karl* på klaver bidrager med stemmer, arpeggi og akkorder / bas i en stor skøn forening. Imens spiller *Hans* melodien klippefast. Andre gode eksempler er optagelser med *Fredsgaard Iversen*, *Aksel Ladefoged* og *Otto Plet* fra Vendsyssel og *Niels Johnsen* og *Edvart Pedersen* fra Vestjylland, der alle bruger violinen til at akkompagnere på forskellig vis.

I nyere tid er det bedste eksempel på brug af skidtspil i den traditionelle musik trio'en *Lang Linken*, der ud fra Evald Thomsens credo 'spil dig selv!' har udviklet denne disciplin til en kunstform.

Skidtspil i praksis:

Når jeg beder de studerende om at spille skidtspil, eller lad os kalde det 'improviseret akkompagnement', oplever jeg tit en vis usikkerhed over at skulle kaste sig ud i det uden en fast idé om hvad der forventes.

Derfor giver det mening at prøve at lave en slags indføring eller manual, og det vil jeg forsøge her. Det bliver dog kun til den første tå i vandet, som meget andet i dette projekt ville man kunne lave en hel afhandling om dette emne alene. Derfor begynder jeg også på så lavt et teknisk niveau, at man burde kunne plukke ud eller bygge ovenpå alt efter behov.

Det er som altid vigtigt at sige, at det står enhver frit for at gøre som de vil, så længe det lyder godt og fungerer i musikken. Helt centralt er også de enkelte instrumenters muligheder og begrænsninger, men det må man tage som en kilde til inspiration.

Når vi snakker om skidtspil, bevæger vi os nogle gang helt nede i nærheden af akkompagnementet og andre gang oppe i nærheden af melodien. Det er altså bevægefriheden i dette område der er vigtig, og hvordan man vælger at placere sig afhænger meget af instrumentbesætningen, spillesituationen, og dagens humør.

For at kunne udfylde alle roller effektivt, skal man have en god forståelse, bevidst eller underbevidst, for både melodiens karakter, grundpuls og det harmoniske grundlag.

-:-

Hvis vi ser på en simpel melodi som Melchiors Rheinländer fra Læsø, så er melodien let og sangbar og bevæger sig indenfor et relativt lille toneområde i enkelte akkordbrydninger og trinvis løb. Denne melodi er en schottish, også kaldet rheinländer i det nordjyske, og vil derfor ofte blive spillet punkteret, som swing.

Melodien angiver selv en simpel harmonik, der umiddelbart kan tolkes som tonika-subdominant-dominant, i dette tilfælde akkorderne D, G og A7.

Melchiors Rheinländer, trad. e. Anna Juul, Læsø

5

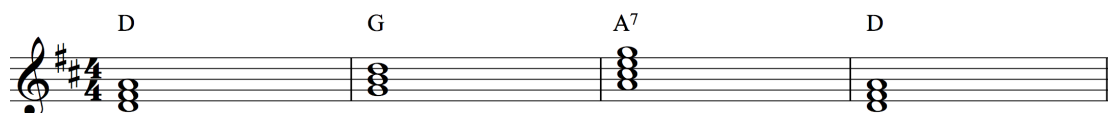
Først skal vi lære melodien. Det gør vi ved at spille den, nynne den og danse til den. Det er vigtigt med en god grundforståelse af melodiens forløb og rytmiske karakter og alle bør altid kunne spille melodien.

Dernæst skal vi have en idé om det harmoniske grundlag. De tre nævnte akkorder kan brydes ned til tre-/firklange med tonerne:

D - d, f#, a

G - g, b, d

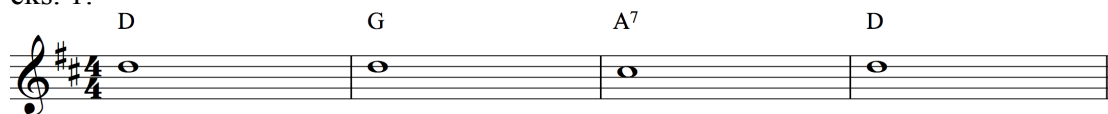
A7 - a, c#, e, g



Dette tonemateriale repræsenterer tilsammen alle toner i en d-dur skala.

Når vi bevæger os rundt i progressionen D-G-A7, kan vi tage udgangspunkt i en enkelt af den første akkords toner og bevæge os den korteste vej videre, som i disse eksempler, hvor vi vitterligt kun bevæger os trinvist i skalaen.

eks. 1:



eks. 2:



eks. 3:



Når vi har fundet nogle toner der passer og lyder godt kan vi enten spille dem som en flydestemme eller give dem en rytmisk karakter, der passer til melodien og dansen.

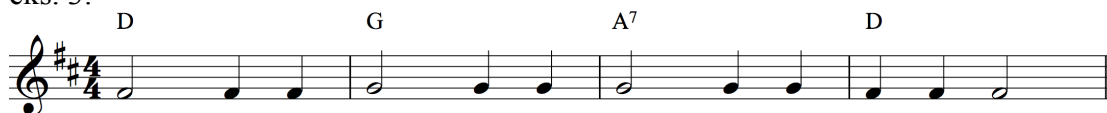
eks. 1:



eks. 2:



eks. 3:

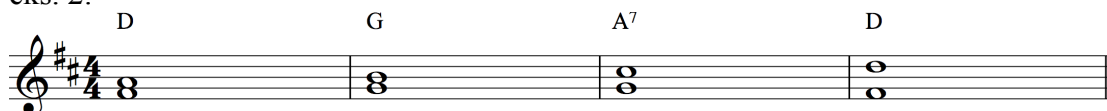


Hvis vi spiller på et instrument, der kan spille flere toner samtidigt, kan vi lave simple toklange, der igen bevæger sig ganske lidt, og lade dem flyde eller få rytmisk præg.

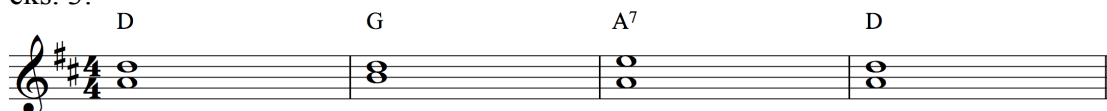
eks. 1:



eks. 2:



eks. 3:



Det kommer helt an på hvad der ligger godt på ens instrument, og hvad der fungerer godt i sammenspillet.

Dette kan naturligvis udbygges til treklange og varieres i det uendelige.

Hvorvidt man vil tænke på ledetoner og at fylde klange ud med tertser, er lidt et åbent spørgsmål. Det kommer i høj grad an på melodiens forløb og om man vil have en funktionsharmonisk lyd eller en mere åben modal lyd, hvor det ikke er usædvanligt at lande på en klang kun med grundtone og kvint eller ren enklang på grundtonen.

-:-

Dernæst er arpeggi et godt element i den musikalske værktøjskasse. Omvendinger og register er naturligvis op til det enkelte instrument, men akkordbrydninger spillet med kraftig rytmisk markering giver en stærkt drivende fundament i musikken.

eks. 1:



eks. 2:



Næste niveau er at forholde sig til melodien. Som andenstemme kan man i første omgang spille en oktavstemme, altså melodien oktaveret enten ned eller op. Det kan give en rigtig fin bredde i lydbilledet uden at man spiller egentligt unisont.

Dernæst kan man forsøge sig med en egentlig harmonisk andenstemme, der i denne sammenhæng oftest vil være præget af parallelle tertser og sekster.

Når man spiller andenstemme på gehør, er det en god idé at begynde med nogle af signaturfraserne, de mest iørefaldende temaer og så bygge sin sit stemmespil op derfra.



Det vigtigste i denne rolle som 'skidtspiller' er stadigvæk at bakke op om melodien, og der er ingen der siger, at man skal levere en fuldstændig terts/sekst-stemme på øret. Hvis noget bliver for mærkeligt eller kringlet at spille er det tit bedst bare at lade det være eller gemme det til senere.

De fraser i melodien der ikke umiddelbart kalder på en stemme, kan man eksempelvis akkompagnere med flydestemmer, arpeggi eller små rytmiske akkorder som fx:



-:-

Alt i alt kan man, ved at kombinere alle disse elementer, fylde rummet mellem akkompagnementet og melodien ud med et frit fabulerende skidtspil, eller man kan i mindre sammenhænge supplere melodispillet med et improviseret akkompagnement.

-:-

Del III: Harmonisering i traditionel dansk dansemusik

Som en del af *fritspilsmetoden* forventes det, at alle instrumentalister kan udfylde alle roller i sammenspillet - de tre lag, melodi, skidtspil og akkorder.

Derfor følger her en introduktion til harmonisering, akkord- / bas-spil i den danske traditionelle musik, struktureret på en måde som jeg selv har fundet anvendelig i undervisningssituationer.

Vi begynder helt fra bunden. For nogle studerende er det det rene barnemad, for andre vil det være helt ukendt land. Det kommer langt hen ad vejen an på hvilket instrument man spiller og hvad man er opdraget til musikalsk.

Det skal også lige slås fast, at der findes utallige opskrifter på hvordan man akkompagnerer dansk folkemusik. Hver eneste dygtige akkompagnetør har sin egen metode og sine egne vendinger, og dette kompendium skal kun dække de allerførste skridt ind i den verden. Forhåbentlig kan det give et grundlag for at lytte, lære og spille meget mere.

Og grundlæggende - for alle musikere - er det en kæmpe fordel at have et godt harmonisk overblik, og at kunne begå sig nogenlunde frit i de harmoniske lag.

Et par ord til start:

Følgende bygger på mit arbejde som underviser i bifagsklaver, samt min egen praksis som musiker, og vil tage udgangspunkt i hhv. akkordprogressioner og bas-figurer.

Overordnet set burde det kunne forstås og benyttes af alle instrumenttyper, men der vil selvfølgelig være behov for en vis justering og opfindsomhed alt efter hvad instrumentet kan.

En fløjte vil f.eks. ikke kunne spille samklingende toner, men kan arbejde med akkordbrydninger og oktaverede bas-linjer, en guitar kan tilføje et perkussivt element, violiner kan spille toklange eller lange toner over akkorderne - og så videre.

Der er som sagt ingen faste regler, og meget afhænger af lysten til at eksperimentere og hvilken sammenhæng man spiller i.

I det følgende forudsætter jeg, at de studerende har et grundlæggende kendskab til de almindelige funktioner - tonika-subdominant-dominant samt parallelakkorder - i den givne toneart og hvilke toner de indeholder.

Ellers kan det i den konkrete situation være en ide at friske den viden op inden. Jeg har vidt forskellig erfaring med de studerendes forudsætninger på det punkt, men har vedhæftet en simpel indføring som appendix, samt om progressioner og basfigurer.

Spillemandsmusikkens tonalitet

Når vi beskæftiger os med *spillemandsmusik*, eller traditionel dansk dansemusik, bevæger vi os indenfor et forholdsvist afgrænset område rent tonalt.

Størstedelen af melodierne i repertoireet er i dur-tonearter. Ofte bevæger man sig i G, D og A-dur med sjældne afstikkere til C, F, Bb eller E-dur. Man oplever nogle gange et stykke i en melodi der bevæger sig over i en parallel mol-toneart, men det er ikke ofte.

Dermed er dette repertoire, der har sin rod i 1800-tallets modedanse, langt simplere harmonisk end det vi oplever i melodibøgerne fra 1700-tallet, hvor man ofte oplever melodier i både dur og mol, modulationer i selve melodistrukturen og mange muligheder for en mere varieret harmonik.

Der findes dog mange blandingsformer i den levende tradition, for eksempel i Thy-repertoire, hvor melodier med rod i 1700-tallets melodiformer blander sig med det nyere repertoire, det gælder blandt andre *Den Toppede Høne* og *De Små Sorte*.

Der findes også eksempler på lokale traditioner med et tonesprog, der i vores ører peger tilbage på en ældre, mere kirketonal, melodiopfattelse. Det kan bla. høres hos Ejler Jensen fra Vendsyssel og spillemændene fra Læsø, samt på optagelser af traditionelle sangere.

Det er dog sjældenheder i den dokumenterede instrumentale tradition, men man kan nemt fristes til at tænke, at den ældre tonale opfattelse har været mere udbredt tidligere, men er forsvunden ved den ensretning der skete under stadsmusikant-ordningen op til midten af af 1800-tallet, hvor autoriserede, uddannede musikere havde eneret på musikudøvelse.

Det er i hvert fald spændende at opleve, når disse eksempler dukker op, og det står jo enhver frit for at eksperimentere med kirketonearter og kvarttoner for at genopdage en måske tabt tradition.

I denne sammenhæng vil jeg beskæftige mig mest med den funktionsharmoniske tilgang, der trods alt er brugbar til langt den største del af det danske folkemusikrepertoire. I andre traditioner, både hos vores skandinaviske naboer og i fx. middelaldermusikken, kan man arbejder ud fra en mere modal tilgang, hvor funktioner og progressioner ikke har den samme betydning. Dette kan også finde anvendelse i den danske tradition, hvilket jeg også vil komme kort ind på.

Melodityper:

I praksis plejer jeg at benytte et brugssprog, hvor vi taler om 'små' og 'store' melodier.

De små melodier er melodityper med et simpelt tematisk indhold og ofte kun to repriser i samme toneart.

Det er melodier der er simple, brugbare og, helt subjektivt herfra, ligger godt at spille på et diatonisk instrument som toradet harmonika.

Ofte ville disse melodier kunne akkompagneres med to akkorder - tonika og dominant, men deres simple karakter åbner samtidig muligheder for eksperimenter med harmonisering, droner, ændret tonalitet osv.

Det er disse 'små' melodier som jeg hovedsageligt benytter i denne sammenhæng. Jeg synes det er en fordel i undervisningen, at melodimaterialet er nemt tilgængeligt både

teknisk og melodisk, da det frigiver opmærksomhed til at kunne fokusere på de andre lag i musikken.

De 'store' melodier er en samlet betegnelse for melodier af en mere komponeret karakter.

Her oplever man ofte, at melodiføringen kalder på en bestemt harmonisering, bla. ved akkordbrydninger, og at man skal bruge mindst tre akkorder - tonika, subdominant og dominant + evt. parallelakkorder for at få det til at lyde rigtigt.

Desuden skifter melodierne ofte toneart mellem stykkerne, oftest i former som

A: tonika,

B: dominant,

C: tonika

eller:

A: tonika

B: tonika,

C: subdominant

Man støder også ofte på trioformen **AA-BB-A-CC**, hvor

A: tonika,

B: dominant

C: subdominant.

Den musikhistoriske forudsætning for disse variationer fortaber sig nemt i traditionens tåger, men det lader i hvert fald til at meget af det komponerede melodimateriale, der blev udgivet af for eksempel Saugmann Bjerregård ofte blev 'slebet til' ved brug og indgik i den gehørsbaserede tradition i en ændret form - og i mange variationer.

Her er det vigtigt at påpege, at jeg ikke mener man kan tale om en 'rigtig' oprindelig version af en melodi, og så en 'misforstået' eller dårligere spille traditionel version. Når vi arbejder med folkemusik, mener jeg, at det altid er den levende, i traditionen benyttede, udgave der gælder som forlæg og inspiration.

Harmonisering i praksis.

Det samme paradoks, rigtigt / forkert, gør sig gældende i praksis, når vi taler om harmonisering af traditionelt materiale. Der findes dokumentationsoptagelser med traditionelt sammenspil, hvor akkompagnementet består af en eller to toner, som vi ikke engang ville betragte som harmonisk 'rigtige'. Der findes også eksempler på akkompagnement med stort harmonisk og melodisk overskud.

Principielt kan man sige, at begge dele har fungeret i en levende tradition, og at begge dele derfor gælder som inspiration til den måde vi selv spiller på - mulighederne er utallige.

Um & Ba:

Når jeg selv underviser i harmonisering af traditionel musik plejer jeg at tage fat i to ting, nemlig akkorder og basgange.

Akkorder og bas er i denne tradition meget ofte bundet sammen i en 'um-ba' rytme, hvor bas på pulsslaget og akkorden på efterslaget giver et samlet rytmisk og harmonisk grundlag. På instrumenter hvor man kan spille begge dele, er det at spille en god 'umba'-rytme et helt studie i sig selv, men i denne sammenhæng giver det god mening at dele den op i hhv. bas og akkorder.

Bedstemors Vals:

Hvis vi ser på en simpel 'lille' melodi som *Bedstemors Vals*, kan den simpleste harmonisering simpelthen være en drone, altså en enkelt udstrakt tone under hele melodien. Hvis man hører Fredsgaard Iversen spille melodien, er der faktisk mange elementer af dronebaseret spil i akkompagnementet, og en drone på grundtonen g eller kvinten d fungerer fint i denne sammenhæng.

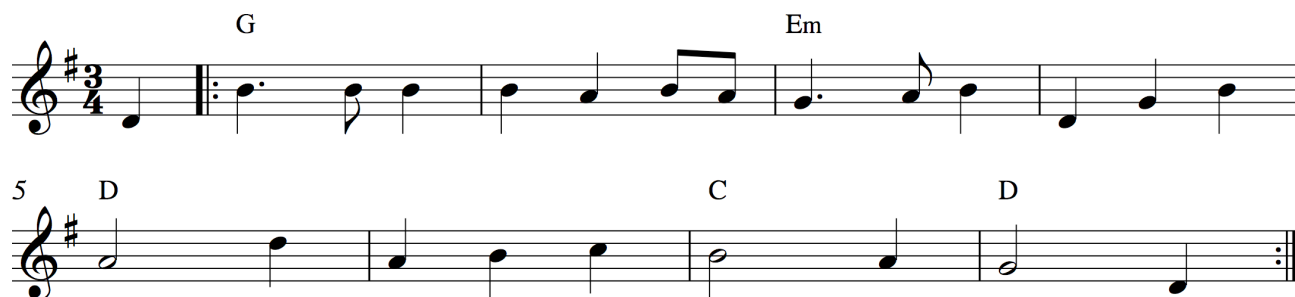
Hvis vi skal til at sætte nogle akkorder på, kommer vi rigtigt langt med de to oplagte, nemlig tonika G og dominant D (Dominanten burde jo egentlig være D7, men jeg forholder mig ikke umiddelbart til udvidede akkorder i akkompagnementet, da udvidelserne ofte viser sig i melodien eller skidtspil / andenstemme).

The musical notation shows the melody of 'Bedstemors Vals' in G major, 3/4 time. The melody is written on a treble clef staff. Chords G and D are indicated above the staff at various points. The piece consists of 12 measures, ending with a double bar line.

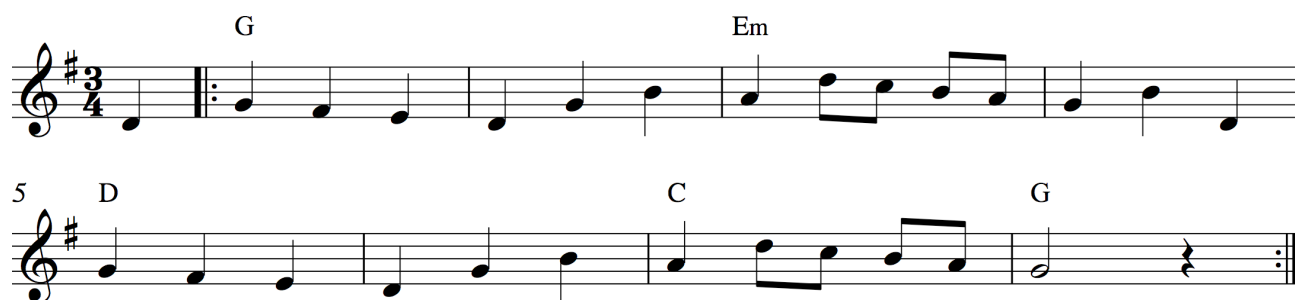
Basstemmen ville i denne sammenhæng være en simpel 'skomagerbas', der veksler mellem grundtone - kvint, evt. med en tert som ledetone ved akkordskift.

Der er ikke mange steder i denne melodi, der kalder på en subdominant, men hvis vi vil udvide harmonikken lidt, kan vi i første omgang finde et sted at lægge en tonika-parallel ind. Desuden kan man, når melodien går til grundtonen i slutfraser, ofte harmonisere denne med en subdominant og evt. lade den opløse sig til en dominant, der så opfattes som en Dsus4.

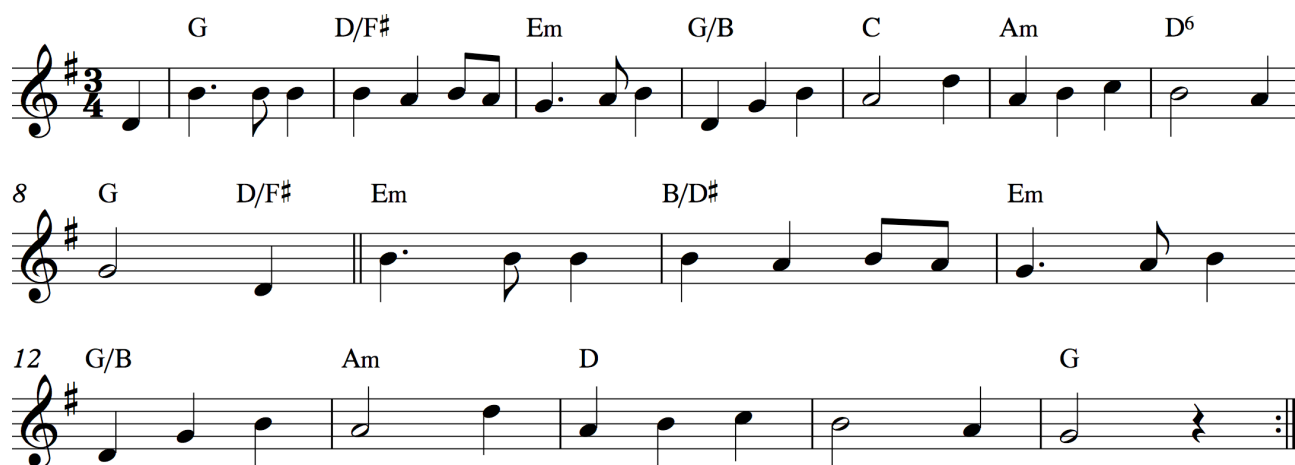
Dette kan fungere i både A- og B-stk.



Denne harmonisering kunne også overføres til B-stykket, men ville give en mere modal karakter, hvor flere af meloditonerne får karakter af sus-akkorder.



Næste trin kunne være at introducere nogle basgange. Her er mulighederne jo utallige, men vi vil grundlæggende gerne gå efter nogle trinvise eller melodiske figurer, der kunne stå alene og stadig give musikalsk mening sammen med melodien. Dette kan være trinvise figurer, akkordbrydninger gennemgangstoner m.m.



Nu kan man selvfølgelig godt påstå, at melodien bliver overlæst med harmoniske spidsfindigheder, og det er jeg enig i. Dette er naturligvis blot tænkt som inspiration, og et eksempel på nogle idéer man kan pille ud og bruge hvor man synes det giver mening rent musikalsk.

En sidste, og mere modal, tilgang kunne være at lade en trinvis basgang styre, og dermed se bort fra det 'harmoniserende' element, dvs. at tonerne i melodien ikke nødvendigvis passer til den spillede akkord, og at ledetoner i melodien ikke altid bliver opløst 'rigtigt'.

8

12

Her bevæger vi os ind på en lyd, der ligner lidt mere det, man oplever i f.eks. den moderne irske og svenske tradition, hvor melodierne dog ofte også har en mere modal, kirketonal, karakter end vi oplever med det danske repertoire. Det kan dog i mange sammenhænge sagtens fungere og give musikken en anden klang og fornemmelse.

Akkompagnement i sammenspil:

Det er vigtigt at sige, når vi fokuserer så meget på harmonisering og toner, at det rytmiske element er det vigtigste som akkompagnetør.

Der er mange opskrifter på hvordan man 'ligger' rytmisk, men overordnet set vil jeg sige at det handler om at indstille sig på den rytmik som melodispilleren leverer. Her kan man så understøtte, 'spille tæt' eller man kan udfordre ved at lægge pulsforfølelsen lidt frem eller tilbage. Det vigtigste er blot, at man er bevidst om sin rolle som akkompagnetør og sin opgave med at føre musikken, danserytmen og melodien frem på den bedst mulige måde.

Hvis man spiller på et klassisk akkompagnementsinstrument som f.eks. klaver, harmonika eller guitar, kan man spille både bas og akkorder, både um- og -ba, men i mange tilfælde kan man også dele opgaven op mellem sig, så et instrument spiller bas 'um-' og et andet akkorder '-ba'.

Her handler det om at låse sig godt fast til hinanden, for der er utallige variationer i hvordan man spiller rytmisk i forhold til hinanden og til resten af orkesteret. Hvordan man fordeler de forskellige roller mellem sig er meget afhængig af holdets størrelse og sammensætning.

I undervisningen er det en oplagt øvelse at spille to og to, hvor man på skift spiller melodi og akkompagnement (fx. akkorder eller baslinjer, afhængigt af instrumenttype). Her er det så opgaven at lade melodien føre og akkompagnementet følge. Det er en god træning i at lytte sig ind på sin plads i sammenspillet.

Instrumentering:

For instrumenter der ikke har mulighed for at spille flerstemmigt eller dybe bastoner, er det en stor del af opgaven at tænke i alternative muligheder. Det er dog en fordel både at kunne tænke i akkorder og i basfigurer.

På violin er det oplagt at arbejde med toklange ud fra en grundlæggende harmonik, men dette kan også kombineres med basfigurer, hvis man kan kopiere den ansats og rytmeforståelse som en kontrabas f.eks. ville have, og dermed bevæge sig fra den melodibærende rolle til den understøttende.

På samme måde kan en fløjte arbejde med basløb i et højere register eller med akkordbrydninger. Igen er det vigtigt at bevæge sig fra en melodisk fornemmelse til en akkompagnerende og tydelig rytmisk karakter.

Det er nemt at bede om, men det kræver meget arbejde på et sammenspilshold at alle instrumenter kan bevæge sig ubesværet mellem de forskellige roller.

Til gengæld giver det et stort udbytte, både i forhold til ensemblets klangmuligheder og den enkelte musikers frihed i sammenspillet.

Akkompagnement på øret:

Når man akkompagnerer traditionel musik, vil man ofte opleve at det er 'på øret', altså uden noder og ofte uden forberedelse. Nogle gange kender man den melodi der bliver spillet, andre gange må man prøve sig frem og lytte efter kendte figurer og vendinger. Til gengæld er repertoireet ganske ensartet, så man kan komme langt med nogle af de metoder der er beskrevet i ovenstående.

Det er også meget sjældent at nogen tager notits af hvorvidt ens akkordspil altid passer perfekt til melodiens toner. Det er i meget højere grad et spørgsmål om at levere et akkompagnement der swinger og er lyttende i forhold til melodispillernes tempo, taw og rytmeformnemmelse.

Den bedste forberedelse derfor nok at lære sig selv nogle af de almindelige rundgange, progressioner og basgange, så de sidder i fingrene.

Begynd med det simplest mulige, så kan man sidenhen variere med de tricks man samler op undervejs.

Appendix 1: De tre funktioner og parallelakkorder.

De tre funktioner:

Der findes utroligt mange sange og melodier der kan akkompagneres med tre akkorder. Det kendes især fra børnesange og folkemusik, hvor mange melodier går i fx

D - G - A7, G - C - D7 eller E - A - B7

Netop de tre akkorder sammener ikke tilfældige, men står i et specielt forhold til hinanden.

Man kalder dem *de tre funktioner* og de hedder:

Tonika – Subdominant - Dominant

Disse betegnelser er ikke relateret til nogle særlige tonearter, men et udtryk for akkordernes indbyrdes sammenhæng.

Tonika er grundakkorden og har en følelse af 'hjemme'

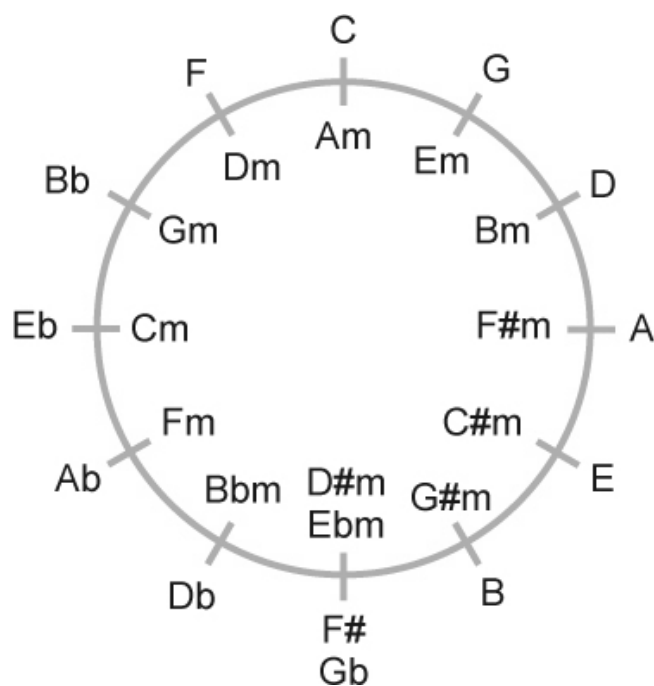
Subdominant er baseret på fjerde trin i skalaen og har en følelse af 'på vej ud'

Dominant er baseret på femte trin i skalaen, og bliver tit udvidet med en septim. Den har en følelse af 'ude' som søger efter at komme tilbage til Tonika.

Teoretisk set indeholder dominanten flere toner der leder tilbage mod tonika, særligt *dominantens terts, der opløses til grundtonen* og *dominantens septim, der opløses til tonikas terts*.

Den dominantiserede septimakkord (D7) føles også anspændt på grund af tritonusforholdet mellem terts og septim, og afspændes ved opløsningen til tonika.

En oversigt over de forskellige tonearters funktioner finder man i kvintcirklen.



Hvis man ser på en vilkårlig toneart på kvintcirklen, vil man på venstre side se subdominanten og på højre side dominanten (fx C – F - G). Dermed bliver det også tydeligt at C samtidig er dominant til F, der igen er dominant til Bb og så videre. På den måde er durakkorderne forbundet i en cirkel.

Parrallelakkorder:

Et andet fænomen man kan læse ud af kvintcirklen er parrallelakkorder.

Parrallelakkorderne er den række mol-akkorder, der står på indersiden af cirklen, hver især relateret til en dur-akkord på ydersiden.

Parrallelakkorder er de to akkorder der kan være tonika i en given skala. Fx indeholder en Cdur- og Amol-skala de samme toner, men grundtonen ligger to forskellige steder.

Appendix 2: Progressioner

Progressioner:

Når man skal harmonisere en melodi, ender man ofte med de samme akkordrækkefølger, også kaldet *progressioner*. Det skyldes at de forskellige funktioner er indbyrdes relaterede, og vi er blevet enige om at det lyder godt når de følger hinanden på en bestemt måde.

Det ses også i melodiopbygningen, hvor melodiforløbet ofte indikerer en bestemt harmonisering. Ofte følger subdominant en tonika og en dominant leder næsten altid tilbage til tonika.

Hvis man skal harmonisere en melodi, tager man udgangspunkt i de kendte progressioner mens man også tager hensyn til overensstemmelsen mellem melodien og akkordernes toner.

En god metode når man skal harmonisere, især hvis det er 'på øret', er at begynde med den simplest mulige løsning og så bygge videre derfra.

Som hjælp til det skal vi se på nogle af de mest almindelige akkordsammensætninger. De skal opfattes som små byggekloder, som man senere hen kan sammensætte når man skal bygge en akkordrækkefølge op til en hel melodi.

Eksempler på almindelige progressioner:

-alle er for nemheds skyld noteret i D-dur.

De første to almindelige progressioner indeholder kun tonika, subdominant og dominant (T-S-D). Langt størstedelen af det danske folkemusikrepertoire kan akkompagneres med de tre funktioner.

1. Tonika - Dominant - Tonika // D - A7 - D //

2: Tonika - Subdominant - Dominant - Tonika // D - G - A7 - D //

I de næste to eksempler benytter vi os af parrallelakkorder for at give lidt flere nuancer i spillet.

3: Tonika - Subdominantparrallel - Dominant - Tonika // D - Em - A7 - D //

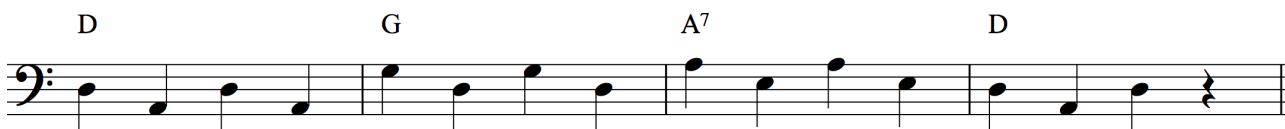
4: Tonika - Subdominant - Subdominantparrallel - Dominant - Tonika // D - G - Em - A7 //

5: Tonika - Tonikaparrallel - Subdominantparrallel - Dominant // D - Bm - Em - A7 //

Appendix 3: Basgange

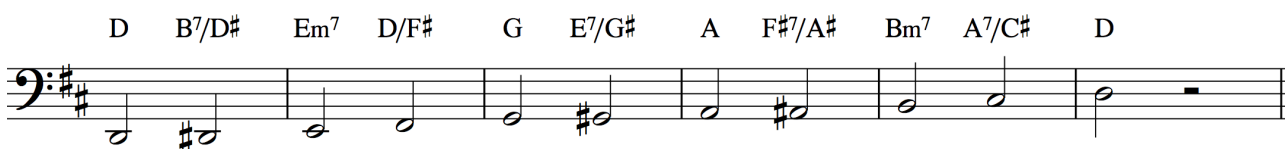
Basgange:

En anden måde at gå til harmoniseringen på, er at fokusere på en god basgang. I den simple form, spiller man 'um' i um-ba som 'skomagerbas', dvs. at man kun veksler mellem grundtone og kvinten under, fx.

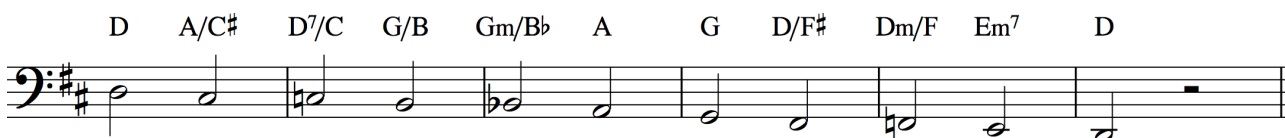


Man kan imidlertid også lave flere og mere interessante basløb. For nemheds skyld kan man forestille sig en opadgående og en nedadgående basgang. De ser grundlæggende sådan her ud:

Opadgående basgang:

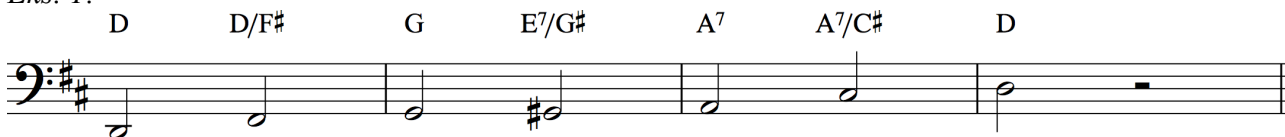


Nedadgående basgang:

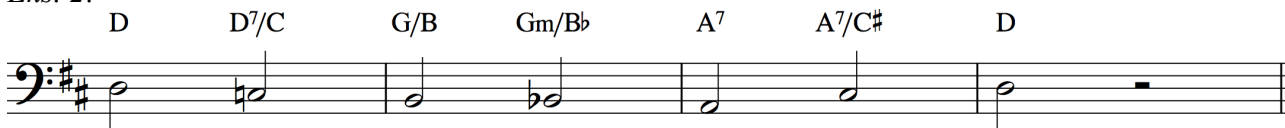


Disse to eksempler skal igen ses som klodser man kan bygge af, man kan altid hoppe ind i basgangen og ud igen, alt efter hvad der passer til melodien. Et par almindelige eksempler kunne være:

Eks. 1:



Eks. 2:



Eks. 3:

