

# Den nordiske linie i dansk musik

Jon A.P. Gissel

*Fortid og Nutid* december 1999, s. 281-304.

I artiklen behandles forholdet mellem det nordiske og det danske i dansk musik i perioden ca.1750-1920. Den undersøger samspillet mellem nationalt og internationalt i førromantikken og romantikken, og den ser på, hvor forskellige stemninger der kunne rummes i periodens patriotisme. Artiklen argumenterer for, at det »nordiske« i tidens musik er en særlig dimension, som ikke kan rummes i et snævert nationalromantikbegreb. Denne dimension søges indkredset ved hjælp af de emner, musikken knytter sig til, den stemning og grundtone den frembringer, og de virkemidler komponisterne betjener sig af; og dette sættes så igen i forhold til tidens litteratur og billedkunst.

Jon A.P. Gissel, født 1961, cand. mag. i historie og spansk ved Københavns Universitet, ph.d. fra 1997; forsker med bevilling fra Statens humanistiske Forskningsråd i Johannes Steenstrups historiesyn, og er i den egenskab knyttet til Institut for Historie ved Københavns Universitet.

Siden 1980 har man kunnet iagttage en voksende interesse for den danske musikalske romantik, og man har fået flere muligheder for at høre denne musik end i de foregående årtier med deres massive Carl Nielsen-dominans. Efter at man i 1970'erne begyndte at opdage senromantikerne Rued Langgaard, har vi fået en række værker af førromantiske og romantiske komponister opført i Danmarks Radio og efterhånden også udsendt på cd: Samtlige Gades symfonier og en række af hans koncertstykker, Kunzens *Holger Danske*, symfonier og kantater af Weyse, Hartmanns to symfonier, Heises *Drot og Marsk* i den første fuldstændige indspilning. Det er sket i et omfang, som før 1980 næppe havde været anset for muligt. Dog har jeg bemærket, at når radioens medarbejdere skal introducere musikken, virker de tit usikre og nøjes enten med at fortælle om komponisten og en situationsbaggrund for det pågældende værk eller et eller andet kuriøst, som at teksten lyder lidt fremmedartet i dag, men ikke hvad musikken handler om. Jeg vil derfor i denne artikel søge at indkredse denne musiks

karakter nærmere og se samlet på de emner, komponisterne kastede sig over. Musikken har faktisk tit noget med emnet at gøre ikke mindst i den romantiske periode. Her vil jeg prøve at give et overblik over en særlig gren af den danske romantiske bevægelse: den nordiske.

Om en af de tidligste komponister, som denne artikel behandler, F.L.Æ. Kunzen, skrev Angul Hammerich i 1923,<sup>1</sup> dvs. ved slutningen af den periode, jeg her beskæftiger mig med: »*Det er for vor Tid interessant at lægge mærke til den afgjort nordiske Farvetone, som paa sine Steder præger hans Musik, bevidst eller ubevidst*«. Når han kunne skrive sådan, må det betyde, at han havde en klar forestilling om, hvad det nordiske i musikken var, og dermed kunne anvende det som kriterium. Jeg vil her forsøge at beskrive historisk, hvordan det nordiske musikalsk set fik indhold og blev en tradition; hvad dette indhold var, og hvorledes det adskilte sig fra det danske, som den her omhandlede periode også beskæftigede sig med. Det handler derfor om identitet, om patriotisme,

om fædrelandsfølelse og om det nationale, men også om at disse betegnelser tit er blevet gjort til rodekasser, som indeholder forskelligartede elementer.

Dermed er artiklen et forsøg på at drage musikken ind i historien gennem en tematisk beskrivelse af et forløb fra midten af 1700-tallet til ca. 1920; en bestræbelses historie kunne man kalde det, idet komponisterne søgte det nordiske. Det nordiske er altså ikke nogen given ting, men må i enkleste forstand handle om en mørk klang. Det handler også om folkevisernes uden al tvivl meget store indflydelse på 1800-tallets åndelige atmosfære og kulturelle dragt, men desuden om det, der rækker ud over den. Jeg skriver som historiker, ikke som musikvidenskabsmand, derfor tilstræber jeg ikke nogen teknisk beskrivelse. Jeg er også nødt til at tillade mig en vis intuitiv tilgang; det er altid vanskeligt og problematisk, men især ved et emne som dette uomgængeligt at bruge sig selv som kilde. Emnet er altså svært, og jeg er mig særdeles bevidst, at jeg styrer ud på farefyldte vande, men genstanden er så interessant, og målet, der vinker i det fjerne, så perspektivrigt, at et forsøg *må* gøres.

For i al korthed at ridse den historiske kontekst op, strækker afhandlingens genstand sig fra det danske monarki, en »konglomeratstat« med flere sprog, eller bedre en fyrstestat, først og fremmest bundet sammen af fyrstetroskab, med en voksende patriotisme, over den nye tids nationalfølelse knyttet til sproget, de slesvigske kriges tid, som også var skandinavismens tid, og derefter, til genforeningstiden i 1920. Forskellen mellem den ældre fyrstestat og den nyere nationalstat er ikke nogen ny konstatering; allerede Johannes Steenstrup sagde klart i *Dagbladet* 28. december 1881, at der i den ældre stat var andre bånd end sproget, der bandt sammen. Denne bevidsthed om forskellen mellem før og nu i selve

den periode vi beskæftiger os med, er nok værd at mærke sig. Den danske linie i dansk litteratur og musik, er som sangene, nært knyttet til det sønderjyske spørgsmål, ligesom den i stil lægger sig op ad folkevisen; interessen for nordisk mytologi og kampen mellem hedenskab og kristendom i Norden kan kun i meget indirekte forstand siges at have noget at gøre med den, i kraft af samtidigheden. I øvrigt fortjener det at bemærkes, at mens Oehenschlägers *Hakon Jarl* stammer fra et tidspunkt, da Danmark-Norge endnu eksisterede, skrev Hartmann sin musik til denne og andre tragedier med norsk emne på en tid, da det forlængst ikke mere var tilfældet. Hartmann blev født i 1805, har altså været 9 år, da staten opløstes; det har været noget underligt noget, de voksne snakkede om. Hans nordiske værker begynder også før skandinavismen<sup>2</sup> tog fart og fortsætter længe efter, den havde mistet al politisk betydning. Som helhed vil jeg forudskikke den bemærkning, at de politiske forholds indflydelse på den nordiske linie i musikken var ret begrænset; den kan ikke kun hægtes op på en politisk skandinavisme, men var noget, som kom til udtryk bredere i en længere periode.

Hvad der er *kunst*, og hvad der er *natur* i det nordiske, er svært at afgøre; sandsynligvis er der tale om lidt af hvert; i en vis forstand bliver man til det, man vil være, men det havde næppe været muligt at opbygge en national identitet på denne måde, hvis der ikke i forvejen havde ligget »noget«, der kunne lade sig bruge sådan.<sup>3</sup> Den nordiske tone er udtryk for en længere periodes musikalske og nationale bestræbelse, men det er også lykkedes komponisterne at frembringe noget, der i mange tilfælde opleves som særlig dansk/nordisk. Det handler dels om emner, dels om hvad komponisterne har lagt i selve det musikalske udtryk. Man kan stille det spørgsmål,

om der findes nogen sammenhængen- de dansk tradition, eller komponisterne på til dels samme måde har reageret på de impulser, der kom udefra; svaret må snarest blive et både-og. Romantikken søgte i mange henseender det fjerne, men i dens særlige tilknytning til det dansk/nordiske også det nære, det hjemlige. Man ville hjem fra den klassiske oldtid. Poesi er et nøglebegreb; man ville have rum, stemning om begivenheden, nok en gribende handling, nok et etisk budskab, men ikke mindst det uforklarlige, antydningen. Her kan der ske et sammenstød mellem den mere kontante Valhalshelteagtighed og det bagvedliggende ønske om mere subtilitet.

Da vi ikke har nogen musikalske ideer fra Danmarks Oldtid, måtte en nordisk stil bygge på »en stiltiende Vedtagelse, en fælles ensartet Opfattelse«, skrev William Behrend meget træffende, ligesom Angul Hammerich i slutningen af perioden.<sup>4</sup> »Vor nationale Tonkunst er heller ikke i samme Maal som f.Ex. den norske eller den russiske, grundet paa direkte Efterligning eller Optagelse af folkemusikalske Idéer eller Måner. Den har sin Rod i tysk romantisk Musik og bygger videre paa den danske middelalderlige Folkeviser; ad denne Vej har en kort Række af danske Komponister med genial Ævne skabt et Tonesprog, en musikalsk Udtryksmaade, der har et saadant Særpræg, at vi – og ikke blot vi, men ogsaa fremmede Musikvenner – uvilkaarligt føler, at det er en Musik for sig, Udtryk for vor Nations Folkeejendommelighed og Følelsesliv saavel som for vor Naturs Egenart og Stemninger«. Behrends formulering vil måske virke fremmedartet på nogle i dag, men jeg synes, der ligger nogle vigtige indsigter gemt her, som måske delvis er gået tabt siden: Behrend er meget vel klar over, at det drejer sig om opbygningen af en ny stil, at der er en international baggrund, og at folkemusikken har betydning, men kun til en vis grænse.

Endvidere er han her i 1918 klar over receptionens (publikums modtagelse af værket) betydning, komponisterne har formået at frembringe noget, der vækker genklang. Ja, netop *genklang*, fordi komponisterne kunne udtrykke følelser, som publikum kunne nikke genkendende til.

Det vil her ikke være overflødigt at nævne, at den musik, jeg omtaler, har forskellige funktioner. Der er skuespil-musik, balletter og operaer, hvori fortolkningen er indbygget; der er symfonier og anden absolut musik, hvor den stilistiske beskrivelse og opfattelsen af de følelser og idéassociationer, som musikken vækker, må danne grundlaget for forståelsen. I begge tilfælde er det vigtigt at udbygge indtrykket af helheden ved inddragelse af karakteristiske enkeltheder, uden at beskrivelsen skal blive rent teknisk.

Om den nordiske linie kan man finde mange spredte bemærkninger i musiklitteraturen, men nogen samlet behandling findes mig bekendt ikke. H.Aa. Bruun: *Dansk musiks Historie I-II*, 1969, en overvejende komponistorienteret fremstilling, nævner undertiden det nordiske som i forbindelse med Hartmann, men behandler det ikke samlet som tema. Det samme gælder N. Schiørrings bredere anlagte fremstilling: *Musikkens Historie i Danmark 1-3*, 1977-78; K. Clausen: *Dansk Folkesang gennem 150 År*, 1958/1975, som er stærkt præget af den Laub/Nielsenske retnings syn på romantikken, tager heller ikke emnet op som tema, og G. Schepelerns *Operaens historie i Danmark 1634-1974*, 1995 gør det slet ikke. Lad os vende os fra de brede fremstillinger til en mere speciel.

## Nationalromantik?

Niels Martin Jensen beskrev i 1964 bredt den danske romance<sup>5</sup> bl.a. ud fra dens baggrund i folkeviserinteressen.

Siden har han sat fokus på begrebet »nationalromantik« og mener at kunne udskille en bestemt periode, ca. 1840 – 1864, som særlig præget af en musikalsk retning, der stod i forbindelse med den nationalliberale holdning, enten dramatisk/frihedsorienteret eller konservativt/ afdæmpet/idyllisk, og som skal skille sig klart ud fra den foregående og den efterfølgende periode.<sup>6</sup> Det forekommer mig, at musikken her presses ind i for snævre kategorier. Jensen opstiller f.eks. et forløb, hvor Gades tidlige værker fra ca. 1840 – *Ossianouverturen* og 1. symfoni – skal repræsentere en revolutionær periode og *Elverskud* (1854) en afdæmpet nationalromantik.<sup>7</sup> Desværre inddrager han ikke *Baldurs Drøm*, som falder indenfor perioden og som netop ikke er afdæmpet idyllisk. Og hvad med Gades 6. symfoni, der mere end noget andet værk er kamppræget (se nedenfor)? Når Jensen taler om den kølige modtagelse af *Drot og Marsk* (1878),<sup>8</sup> som han mener, var et tegn på, at tiderne var skiftet, må man gøre opmærksom på, at også *Baldur* og Bournonvilles og Hartmanns *Trymskviden* mødte kritik, og uden for musikhistorien var udsmykningen af det nationalhistoriske museum på Frederiksborg netop præget af det dramatiske, som i *Drot og Marsk*-sammenhæng er relevant, ved Otto Baches 4 år senere billede. Man skal nok ikke undervurdere tidens engagement i det stilistiske. Endelig er det et spørgsmål, om Jensens skelnen mellem idé og ideologi<sup>9</sup> ikke snarere hører til i anden halvdel af det 20. århundrede end i midten af det 19.

I *Dansk Identitetshistorie* har Niels Martin Jensen udbygget og modificeret sit standpunkt om nationalromantik som receptionskategori.<sup>10</sup> Fremstillingen præges (bortset fra Gade, som fremhæves) af et ret negativt tonefald (»stereotyp« s. 272; »musikalsk simi-univers« og »kliché- og kulisse-kunst«,

s. 299). Hertil er at sige, at enhver stil opererer med et vist sæt af udtryksmidler for at fremkalde bestemte stemninger og er i den forstand et postulat, jvf. Behrends ovenfor citerede udtryk. Det forekommer ikke rimeligt at fordømme en bestemt historisk stil på denne måde. N.M. Jensen bemærker,<sup>11</sup> at tysk kritik opfattede Gades gennembrudsværker netop som nordiske, men har han ret i, at den danske reception omfortolkede særpræget som dansk? Modsiges Jensen ikke af det citat han anfører på næste side fra *Dagbladet* 11. april 1878 om Gades 1. symfoni, *udprægede nordiske Kolorit*; er det tilfældigt, at der ikke står »danske«? Jeg mener det ikke, uanset at jeg ikke vil påstå nogen voldsom stringens i sprogbrugen.

Jeg mener derfor, at man må gå en anden vej og sige, at der i det længere stræk findes en interesse for det nordiske, som står i forbindelse med, men ikke er sammenfaldende med det danske; og at det må være værd at se på, hvordan dette nordiske fungerer i musikken. Det er dermed denne artikels påstand, at bestemmelserne nordisk Oldtid og dansk Middelalder om to hovedtemaer i den danske romantik ikke er tilfældige størrelser, som man bare kan slå sammen i en pærevælling og kalde »nationalromantik«, men at tillægsordene nordisk og dansk har udsendt forskellige signaler; de er nok beslægtede, men ikke identiske. Dette er uundgåeligt mere diffust og vil dermed ikke få den flotte teoretiske og begrebsmæssige stringens. Men jeg vil hævde, at resultatet til gengæld ligger den historiske virkelighed nærmere. Det kan ikke undgås, at vurderingen i sidste instans kommer til at bygge på fornemmelser, men det må dog være værd for hele åndshistorien i det 19. århundrede at søge at indkredse, hvori dette særlig nordiske bestod, og hvori forskellen mellem nordisk og dansk bestod. Dette vil i det følgende blive



Figur 1. Otto Baches kendte maleri »De sammensvorne rider fra Finderup efter Erik Glippings drab« viser med sin skumle uhyggestemning og med marskens massive, ranke og trodsige skikkelse i forgrunden en opfattelse af begivenheden og af det nordiske, som ligger tæt på Heises næsten samtidige opera »Drot og Marsk« (Det nationalhistoriske Museum på Frederiksborg, Hillerød).

forsøgt gennem en forholdsvis historisk/ kronologisk fremstilling.

Endelig bør det vel nævnes, at det nazistiske *misbrug* af nordiske symboler, som lurer i 1930'erne,<sup>12</sup> ikke bør skygge for de store værdier, som ligger i en tidligere tids optagethed af det nordiske. I det hele taget er det værd at bemærke – hvis nogle kun vil se »ekstrem *nationalisme*« i romantikkens interesse for det nordiske – at et træk som asernes indvandring fra Østen ikke nedtones, men tværtimod fremhæves af de forfattere i selve romantikken,<sup>13</sup> der skrev om den nordiske mytologi. Der er meget i dette, som ikke umiddelbart lader sig sætte på en formel!

## Førromantik, syngespil, indvandrede komponister

### Indledning

Tidlig dansk opera kan man kalde perioden fra midten af 1700-tallet til 1830. Værkerne er hovedsagelig af syngespilstypen med talt dialog mellem numrene, og det er indvandrede komponister, der præger billedet. Hvis man vil spørge, hvorfor et dansk syngespil opstår netop i anden halvdel af 1700-tallet, vil et bud være, at det netop var på den tid, man begyndte at beskæftige sig med gravhøje; hvad det musikalske angår, blev der i 1797 fundet 6 bronzelurer i Brudevælte Mose i Lynge sogn, syd for Hillerød.<sup>14</sup> At de var fra Bronzealderen og ikke havde

noget at gøre med nordisk mytologi, som vi kender den, vidste man naturligvis ikke. Der var en voksende interesse for det gamle Nordens mytologi og historie, ikke mindst i digtningen; man begynder at forlade de klassiske forbilleder og søge noget andet; der er en sprogrenserbevægelse i midten af 1700-tallet: Man ville af med fremmedordene.<sup>15</sup> I 1745 stiftede Langebek Det Kongelige danske Selskab for Fædrelandets Historie og Sprog, som i fortalen til *Danske Magazin* s.å. skrev »Det er roesværdigt, at det danske Folk dog engang begynder at elske sig selv og faae Smag paa sit eget.« Denne bestræbelse fortsatte århundredet igennem; i det Kongelige danske genealogiske og heraldiske Selskabs love fra 1778 hedder det f.eks., at »Alt hvad som skrives maa være Dansk og ei indrykke noget enten af de nygjorte Ord eller som naturaliserede Ord, uden hvor Nødvendighed det udfordrer, sc. hvor intet dansk Ord findes ligesaa bekvemt«. <sup>16</sup> Kort sagt, der er en større patriotisk bevægelse i tiden, og det er en reaktion mod en tidligere overvældende kulturel indflydelse udefra. Man havde f.eks. haft italienske operatrupper på Det kongelige Teater. Men det er værd at mærke sig, at der ikke kun er en dansk patriotisk bevægelse, men også en interesse for det gamle Norden ud over Danmarks grænser; i 1772 blev den Arnamagnæanske Kommission stiftet<sup>17</sup> med den opgave at udgive nordiske antikviteter, og det som hidtil havde været en rent lærd beskæftigelse, blev nu mere udbredt, især gennem oversættelser og digterværker.

Det, at indvandrede komponister satte musik til syngespillene, strider ikke imod denne sammenhæng, men viser bare, at der går mange tråde på kryds og tværs i mønstret. Italieneren Sarti skrev 1757 *Gram og Signe*, altså et nordisk emne, ganske morsomt på et så tidligt tidspunkt; derimod kom 1771 *Tronfølgten i Sidon*, som er en

episode fra Alexander den Stores historie.<sup>18</sup> I 1773 oprettedes den danske syngeskole.<sup>19</sup>

### *J.E. Hartmann, Ewald og Balders Død*

Men J.E. Hartmanns *Balders Død* 1779 til Ewalds tekst er et hovedværk i dansk musik og fortjener en nærmere analyse. Halvguden Balder elsker en jordisk kvinde, Nanna, og søger derfor bestandig til Jorden, til trods for at han ved, at han kan dræbes af et spyd, som skæres af et bestemt træ; han kender sin skæbne, men forstår ikke at kæmpe imod den. Nanna elsker Hother, kongen i Lejre, og ved Lokes forskellige intriger får Hother det spyd, som kan dræbe Balder. Tilsidst løber Balder selv ind i spydet. Det er en sørgelig historie med masser af tårer, og heller ikke kærlighedshistoriens dominans kan siges at være særlig »nordisk« efter en senere tids opfattelse. Værket tilhører så udpræget den følsomme periode i åndshistorien: Alle personer har en grædearie, Balder synger i sin præsentationsarie »Taare lad – lad af at græde!«, og Nanna synger i sin smukke arie, som afslutter første akt, om det nytteløse i gråd og klage. Teksten gør således ikke umiddelbart noget nordisk indtryk, men komponisten har dog søgt at give Balders arie et friskere præg ved en lys c-dur-klang. Derimod er Hothers første arie en jægerarie, som er mere energisk anlagt. Den er mere en udmaling af en jægerscene end en enkel melodi.

Musikken ligner i mangt og meget Carl Philip Emanuel Bach og Gluck, men i visse partier kan man mærke at komponisten har prøvet at anslå en mere nordisk tone. Valkyrierne er dem, der opmuntrer heltene til kamp, og deres to terzetter skiller sig ud som mere markante. Her er der tydelig forbindelse mellem tekst og musik; digter og komponist har på hver sin måde presset deres tids udtryksmuligheder

for at få en usædvanlig virkning frem. I den første: »Over Bjerg over Dal/Over brusende Søer« er det et energisk og kampberedt tonefald, der tilstræbes, og komponisten prøver at anskueliggøre, at de flyver. Men i den anden er tonefaldet mere dystert, understreget af tonearten f-mol;<sup>20</sup> her gælder det tilvirkningen af det våben, der skal dræbe Balder, og kontrafagotten, et på den tid sjældent instrument,<sup>21</sup> bruges til at frembringe uhyggestemning; det skumle og hemmelighedsfulde, da valkyrierne hærder spydet i Nastrons (ligstrandens) flammer og derefter køler det i marv af bjørne og blod af trolde.

Thors arie »Naar Sielen ei vil vinde«, som afslutter anden akt, er et musikalsk forsøg på at genoplive folkevisestilen, bygget på en gammel-islandsk melodi<sup>22</sup> og foregriber dermed et mægtigt område af romantikken. Han synger om Balder, der selv iler sin undergang imøde; det kan ikke nægtes, at førromantikkenes følsomhed slår kraftigt igennem trods komponistens hørbare bestræbelse på at frembringe noget mere storladent og trods den ægte tragiske atmosfære, og en senere tid har nok svært ved at forbinde musikken med Thor. Det er snarere tilfældet med hans første arie »Bjergtrolden zitrer for min Hammer«, som har et mere energisk tonefald. Her er også en illustration af teksten, sådan at melodien sitrer på ordet »zitrer«.

Finalen er stort anlagt med delt kor og udmaling af stormen som billede på sorgen; dette er vel i sig selv helt i forlængelse af tidens litterære og musikalske retorik, men man kan ikke se bort fra, at det for samtiden i denne sammenhæng kan have haft en særlig betydning. Finalen er i en klasse for sig, et ensemble, hvor alle personerne står frem og klager over Balder, og også naturen sørger. Her er følsomheden altså også stærkt fremtrædende, men anlægget er storslået, og kompo-

nisten har formået at individualisere personerne.

Hartmann og Ewald skrev endnu et syngespil *Fiskerne*, hvori der også er tilløb til folkevisestil, og hvori sangen »Kong Christian« for første gang forekommer. Endvidere skrev Hartmann musik til Birgitte Boyes skuespil *Gorm den Gamle*, et gammelnordisk emne med forsøg på nordisk tone, det mørkladde eller folkevisepregede, dels nogle kampsange, som fremstiller nordmænds og danskeres drabelighed, dels den berømte *Rolf Skattekongen* med omkvædet »Men Viggo har hævnnet sin Konge«.

### Kunzen og Weyse

Efter Hartmann kom F.L.Æ. Kunzen (1761-1817),<sup>23</sup> som stammede fra Lübeck, men havde studeret i Kiel, i det daværende danske monarki; han kom til København i 1784 og forsøgte sig også i det nordiske. Han blev en forløber for dansk sangtradition med sine *Viser og lyriske Sange* fra 1786. Kirkeværket *Skabningens Halleluja* har både dansk og tysk tekst af Baggesen. Man skal dog ikke lade sig narre af titlen *Holger Danske* (1789) på Kunzens kendteste opera med tekst af Baggesen; den er hverken i handling eller musik særlig dansk, men foregår i Orienten, en eksotisk opera efter Wielands *Oberon* med f.eks. tyrkisk balletmusik. Det er svært for os at høre *Holger Danske* i denne udpræget lyriske tenor. Man finder dog en slags nordisk balladetone i Kerazmins sang i 1. akt om Urian, der færdes ved midienat, men den er netop en undtagelse i operaens musikalske univers. Den gav anledning til en kritikerstrid, den såkaldte »Holger Danskefejde«,<sup>24</sup> »Holger Tyske« var et øgenavn, den fik (P.A. Heibergs parodi). Det har man senere forarget sig over, men man skal huske, at der er tale om en reaktion mod en tidligere overvældende indflydelse



Figur 2. Kobberstik fra en tidlig opførelse af Adam Oehlenschlägers »Hakon Jarl«. Det er scenen fra 4. akt, hvor Hakon gør klar til at dræbe sin søn som offer til guderne. Hakons kostume er højst besynderligt, og minder mere om 1600-tallet end om den nordiske oldtid, kun den tætte skov fører tanken hen på Norge. Hele opstillingen peger nærmest i retning af et gotisk gys (Det kgl. Teaters arkiv).

Hakon Jarl  
IV. Akt

Allderthor den lille Erlings Bonde  
Og loq ham i din milde Nærelse

udefra. Man skal være forsigtig med at sætte sig til doms over det. Men striden gik ud over værket, som ikke fik den plads i musikhistorien, som tilkommer det. Kunzens senere opera *Erik Eiegod* (1798) har også tekst af Baggesen og er i langt højere grad præget af en nordisk tone, i hvert fald at dømme efter ouverturen og visen »Midnattens Maane gik Skyen forbi«, som er det eneste af værket, denne artikels forfatter har haft lejlighed til at høre. Visen har folkeviseromancen

som baggrund, men er også fint varieret.<sup>25</sup> Ouverturen viser fra de første takter en kraft i orkesterudfoldelsen, som ikke findes hos Mozart, der var død få år før, og den er tidligere end Beethovens fremtræden med hans første symfoni (1800). Snarest kan Kunzens ouverture sammenlignes med Cherubinis *Medea*, der også lige fra ouverturen lægger vægt på at udtrykke dramaet orkestralt. Kunzen indførte da også Cherubini herhjemme. Særlig hos Kunzen er en vis mørk-



laden karakter, som ikke findes helt tilsvarende hos nogen af de internationale komponister. Hele orkestret sætter ind fra begyndelsen, også med slag-tøj, og derefter angiver strygerne en nedadgående linie, men stadig med en vis kraft. Efter den dramatisk/monumentale indledning kommer et mere lyrisk motiv, som ikke har noget folkevisepræg, men snarere viser spor af 1700-tallets pastorale toner; her er Mozart ikke langt væk, men orkesterudfoldelsen er stadigvæk kraftigere end hos ham. Ouverturen slutter med igen at bringe det fulde orkester i anvendelse, men nu i hurtigere tempo. Opbygningen er således i sig selv enkel og følger wienerklassikkens regler, men tonefaldet er anderledes. Det skal understreges, at hele dette præg ikke kommer af molklangen: Kunzens g-molsymfoni har en anden tone, er udpræget »mozartsk«; samtidig med at enkelte fraser viser, at der er tale om samme komponist, befinder vi os i en anden verden. Dette må forstås sådan, at Kunzen i de nordiske værker har fornemmet, at her fandtes en særlig stemning, og at han bevidst har søgt at udtrykke denne.

Kunzens ouverture til skuespillet *Gyrithe* (1807) viser i indledningsfiguren endnu tydeligere disse kendetegn. En treleddet kraftig stigning af strygerne, derefter et brat fald, der afsluttes med indsættelse af blæsere og slag-tøj. Det arkitektoniske præg i forening med en dramatisk bestræbelse har lighed med Cherubinis samtidige musik, men Kunzens figur har en helt selvstændig klang. Det efterfølgende hurtige tema har mere af 1700-tallet i sig, men nok med en kraftigere orkesterudfoldelse.

*Dragedukken* (1797) er derimod en slags rørende komisk opera, der foregår blandt håndværkere i København, og her viser Jakobs klagearie i første akt tydelige folkevisetræk. Det er en romance, en sangtype, som netop hos

Kunzen får en drejning mod det folkevisagtige. Lenes vise senere i operaen har samme præg.<sup>26</sup> Dansk opera/syngespil viste langt frem i tiden en for-kærlighed for strofiske sange, som var ualmindelig i den europæiske opera på den tid.<sup>27</sup> Under alt dette vedblev Kunzen vistnok at tale tysk.<sup>28</sup>

Den danskfødte C.N. Schall skrev i 1801 balletten *Lagertha*, som også søgte at anslå en nordisk tone til et emne, hvor Regner Lodbrog er hovedperson.<sup>29</sup>

C.E.F. Weyse (1774-1842) var født i Altona, i det daværende danske monarki og virkede fra 1789 i København. Haydn er gennemgående forbilledet for Weyses symfonier (1795-1797), men disse viser også nogle interessante afvigelser fra den europæiske hovedstrøm. 3. sats af Weyses 1. symfoni viser en udpræget folkevisetone: En række variationer over et balladeagtigt motiv, der til at begynde med virker ganske blidt, men som udvikler sig med stadig stigende dramatisk intensitet præget af »gyselige« modulationer. Motivet og dets behandling viser lighed med »Nei, Siælen kan ei vinde« fra J.E. Hartmanns *Balders Død*, og 1. sats blev brugt som ouverture til dette syngespil i 1832. 2. symfoni har intet sådant. I 3. symfoni har 2. sats et dramatisk-mørkladent præg med visse tungt-massive udbrud, som nok ikke findes tilsvarende hos Haydn, men som viser udpræget lighed med Kunzens ouverture til *Erik Eiegod*. Den 6. symfoni i c-mol har en dramatisk karakter, selv menuetten er i begyndelse og slutning udpræget mørkt farvet. Weyse skrev også adskillige fædrelandssange. Det har i denne artikels sammenhæng især interesse, at han 1839-41 udgav en samling bearbejdelser af folkevisemelodier: *Halvtredsindstyve gamle Kæmpevise-Melodier*. Weyse er mere lyst »dansk« end mørkt »nordisk«.<sup>30</sup>

## Den store romantik, Kuhlau og det nationale

Hvad betød den egentlige romantiks indtog med Oehlschlägers *Digte* 1803 og senere de slesvigske krige tid for musikhistorien og for forsøget på at opbygge en nordisk stil i musikken? Umiddelbart tilsyneladende uhyre lidt. Ingen af tidspunkterne markerer indhug i den musikalske udvikling,<sup>31</sup> men Oehlschläger fik efter 1830 væsentlig indflydelse på I.P.E. Hartmann.<sup>32</sup> Førromantikens interesse for det nordiske og for arkæologiske levninger udviklede sig,<sup>33</sup> og fik fastere grund under fødderne med den videnskabelige arkæologis fremkomst (C.J. Thomsen, J.J.A. Worsaae), og kunstnere optog oldsager i deres fremstillinger af den nordiske mytologiske oldtid, f.eks. maleren og illustratoren Lorenz Frølich (1820-1908).<sup>34</sup> Det kgl. nordiske Oldskriftsselskab stiftedes i 1825 og tog bl.a. fat på en dansk oversættelse af sagaerne.<sup>35</sup> I første halvdel af 1800-tallet dyrkede malere det danske landskab, som det ikke var sket før: Den fremtrædende kunsthistoriker N.L. Høyen (1798-1870) opfordrede hertil fra ca. 1830 ligesom han støttede arbejde med nordisk-mytologiske motiver;<sup>36</sup> J.Th. Lundbye (1818-1848) arbejdede som maler med sjællandske landskaber i forskellige former, gerne med kæmpehøje;<sup>37</sup> i anden halvdel virkede P.C. Skovgaard (1817-1875) med store skovmotiver;<sup>38</sup> senere fik historiemaleriet en mægtig udfoldelse i udsmykningen af Frederiksborg Slot, som dramatiserede landskabet ikke mindst i Otto Baches (1839-1927) *De Sammensvorne ride fra Finderup Lade efter Erik Glippings Drab* (1882).<sup>39</sup> Dette maleri kom lige efter Heises opera *Drot og Marsk* fra 1878, og det er nærliggende, at der har været en sammenhæng. Måske har Bache også bevidst valgt en scene, der ligger efter afslutningen af operaens handling. Mar-

skens massive, kraftfulde og harmdirrende skikkelse ligger så temmelig i forlængelse af opfattelsen af ham i det musikdramatiske værk.

Den danske musikalske romantik udviklede sig på samme måde gradvist; den kom frem på Det kgl. Teater i Weyses og Oehlschlägers *Sovedriken* i en ret tilbageholdende form med romanceindslag i en wienerklassisk ramme.<sup>40</sup> For Oehlschläger selv blev Mozart at være det musikalske ideal. Man kan spørge sig selv om tidens skik med højtlesning<sup>41</sup> af digterværker som Oehlschlägers har haft betydning for udviklingen af en musikalsk stil; i hvert fald Hartmanns musik til *Guldhornene*, der betragtes som gennembruddet for en nordisk stil, er netop underlægningsmusik til den læste tekst.

Kuhlau var ligesom de nævnte en indvandret tysker og skrev en række operaer og syngespil. Han har som bekendt skrevet musikken til vort nationale syngespil *Elverhøi*. Det påfaldende her – i modsætning til de tidligere nævnte værker – er den direkte anvendelse af eksisterende folkevisemelodier, 11 i alt, hvoraf 5 bruges som soloromancer,<sup>42</sup> som komponisten har gjort forbløffende lidt ved melodisk set: »Uden at berøve dem deres Eienommelighed, deres naive Kraft, understøtter han dem med Harmoniens mægtige Trolddom«, skrev Oehlschläger i en anmeldelse.<sup>43</sup> I denne artikels sammenhæng er det interessant, at Kuhlau både benytter danske og svenske melodier; »Dybt i Havet« er en svensk melodi.<sup>44</sup> Derimod vil man næppe kunne finde noget særligt dansk eller nordisk i »Røverborgen« eller »Lulu«, med mindre man vil kalde det gode humør i »Røverborgen« for »særlig dansk«, f.eks. den vidunderlige »æggekagekvartet«.

Der var tilsyneladende også blandt Det kgl. Teaters publikum i første halvdel af 1800-tallet et ønske om at værne

de danske operakomponister Weyse og Kuhlau og en uvilje især mod den italienske opera, som i flere tilfælde blev mødt af udbibninger.<sup>45</sup> Det var i denne periode, at de første danskfødte komponister kom frem i første række, Henrik Rung, Jens Peter Jensen og A.P. Berggreen hed det første geled. Sidstnævnte har øvet en ganske særlig indflydelse ved sin indsamling af danske folkesange: *Folke-Sange og Melodier, fædrelandske og fremmede*, 1842ff. (samtidig med I.M. Thieles *Danske Folkesagn*, 1843). Berggreen opstillede et æstetisk program for en dansk national musik, med folkevisen som grundlag for en national tonekunst.<sup>46</sup> Han var en skarp kritiker af den internationale opera, særlig den italienske, men viste dog også sans for storheden i Rossinis *Wilhelm Tell*.<sup>47</sup> Henrik Rungs musik til Henrik Hertz' *Svend Dyrings Hus* skal have været banebrydende for folkevissens fremkomst på scenen,<sup>48</sup> og hvad det nordiske angår, er det bemærkelsesværdigt, at han skrev musik til digte af norske digtere og prøvede at finde en norsk musikalsk tone.<sup>49</sup> Den blinde N.P. Jensens musik til Oehlenschlägers *Væringerne i Miklagard* skal foregribe Hartmanns nordiske stil,<sup>50</sup> men denne artikels forfatter har ikke haft lejlighed til at høre noget af musikken. Tragedien spiller på modsætningen imellem den nordiske og den sydlige kultur – med sympati for den første, men også med et håb for hellensk genopliven.

## Gade og Hartmann

### *Almen karakteristik*

Niels W. Gade og I.P.E. Hartmann er hovedfigurerne i 1800-tallets danske musikliv. De var egentlig ikke konkurrenter, men dyrkede i mange henseender forskellige områder. Gade havde et

stort internationalt publikum, Hartmann ikke. Hartmann var særlig afholdt af de skandinavistiske studenter, hvad der ses af Carl Plougs digte til ham: «*vi, hvem Du staar allernæst Som Lærer og som Broder*». <sup>51</sup> Hos ham fandt de: »*Drøn af Havets Dønning, Sus fra Bøgeskoven, Gny fra Fædres Grave*». <sup>52</sup>

Gribende er udtrykket for, at han har ramt det dybeste i dem, uanset at enhver tid vel tror, at den har fundet den dybeste sandhed:

»*Tidt, naar din Kunst ikkun syntes at være,*

*Flygtige Stemningers Tolk,  
evige Blomster i Krands Du til Ære  
bandt for Dig selv og dit Folk*«. <sup>53</sup>

Som han blev ældre, blev tilknytningen kun stærkere:

»*Ældet, Du fostred kun højere Tan-  
ker,*

*dybere greb kun din Sands;  
stærkest dit nordiske Hjerte nu ban-  
ker*

*i Harmoniernes Dands*«. <sup>54</sup>

Hartmanns sange nåede nok videst ud i befolkningen, hvorimod Gade indtog en enestående stilling i det københavnske musikliv. I 1836 blev Musikforeningen stiftet, i 1839 Studenter-sangforeningen. Hartmann var Musikforeningens formand 1839-92, Gade<sup>55</sup> dens ledende dirigent i næsten hele sin tid som aktiv musiker. Begge sad i bestyrelsen for Musikkonservatoriet fra det blev oprettet 1867. Derimod var det især Hartmann, der var knyttet til Studenter-sangforeningen.<sup>56</sup>

De er begge romantikere, men af helt forskelligt temperament. Det fremgår tydeligt, når man sammenligner et stykke musik indenfor samme genre af hver af dem: Gades *Noveletter* nr. 1 for strygere og Hartmanns *Tre Karakterstykker*, også for strygere. Gades musik er elegant, den har charme; de fine klange bærer udtrykket. Hartmann skriver kantet, med størst mulig kraft samlet i det enkelte motiv. Det



Figur 3. Dette fotografi fra Det kgl. Teaters opførelse af »Hakon Jarl« i 1927 viser opfattelsen i slutningen af perioden. Hakon optræder ikke her, men Olaf Trygvesson står i midten som nordisk helt, rank og med langt sværd ved siden, og fremfor alt som korsridder, med kors på brystet og pegende på korsbanneret med en stor gestus med udstrakt højre arm. I baggrunden det norske landskab (Det kgl. Teaters arkiv).

viser, at man skal være forsigtig med at drage for vidtgående slutninger af komponisters samtidighed.<sup>57</sup> Gade er den mest internationalt orienterede af de to, men en bestemt side af det danske sind, det milde landskab, er nok bedre udtrykt af ham end af nogen anden, f.eks. i korværket *Ved Solnedgang*. Det er heller ikke nok at spørge, om Hartmann er mere gammeldags eller mere moderne end Gade; han er begge dele – forskellen mellem dem kan simpelthen ikke rummes i så enkle kategorier. Gades koncertstykke *Gefion* og Hartmanns korværk *Vølvens Spaadom* er nok den perfekte parallel imellem dem; Gade skaber virkning ved en udtynding, udstrækning af tonerne indtil det næsten uhørlige i herrekorets gentagelse af selve navnet *Gefion*, beånding; Hartmann afslutter med en række gentagelser af ordene *paa Jord*, hvoraf den sidste bringer en svulmen. En sådan svulmen i afslutningen findes også hos Hartmann udover den bevidst nordiske stil; det indledende kor i operafragmentet *Saul* får sit højdepunkt på samme måde.

I det hele taget kan man stille det spørgsmål, hvor meget der skyldes en særlig stil i værker med nordisk emne, og hvor meget komponistens egen stil. Da jeg engang spillede *Saul* for en ven, fik jeg følgende reaktion: »Det er rigtig

*dansk Guldalder!*« Sådan lyder det nok, når man ikke er bekendt med komponisten i almindelighed. Men når man kan sammenligne med andre værker fra samme kilde, mærker man dog forskel; at der alligevel findes en forskellig tone efter emne. Når Hartmann i sit *Hellig tre Kongers Kvad* sætter en kraftig molklang ind i Bethlehemscoret, lyder det helt anderledes end i hans nordiske værker; det er samme komponist, men en anden verden.

#### *Hartmanns virkemidler*

Karakteristisk for Hartmann<sup>58</sup> er brugen af gongongen, som kommer frem, vel ikke forfærdelig tit, men på markant måde og udtrykker kraft og patos: I *Hakon Jarl*-ouverturen (1844) henimod slutningen, på det tragiske højdepunkt, som formentlig betegner, at Hakon ofrer sin søn, lige før den triumferende slutning, som er kristendommens sejr; når han ofrer sin søn, ofrer han også fremtiden, han ved, at slaget er tabt. I *Sørgemarchen over Oehlenschläger* som afslutning og højdepunkt på hovedmotivet. Gade bruger aldrig eller næsten aldrig gongongen, og slagtojet er hos ham i det hele taget mindre fremtrædende; da Baldur i beskrivelsen af sin drøm kommer til

dødsriget, og orkestret kort sætter kraftigt ind, er det blæserne, der bærer udtrykket; kun i slutningen på finalen af den 6. symfoni – det mest dramatiske Gade har skrevet – kommer slag-tøjet markant i brug, lidt i *Hamlet*-ouverturen og koncertstykket *Zion*. I balletten *Et Folkesagn* er Hartmanns »Trolledans« stærkt præget af slag-tøjet. Hartmann var desuden treklangens mester:

»Tak for hver Treklang,  
som lod os forglemme,  
at der er Mislyd paa Jord!«<sup>59</sup>

En treklang er en akkord, der består af grundtone, terts og kvint; men i romantisk sprogbrug blev det også en overført betegnelse for en harmonisk helhed.<sup>60</sup> Hartmanns til tider lidt barske toner blev altså af samtiden klart opfattede som harmoniske. Bruun nævner som et karakteristisk eksempel indledningen til *Vølvens Spaadom*.<sup>61</sup>

Hartmanns *Sørgemarch over Thorvaldsen* er et prægtigt eksempel på hans nordiske stil og ligger tidsmæssigt og i henseende til stemning i direkte forlængelse af *Hakon Jarl*-ouverturen.<sup>62</sup> Den består af gentagelse af ganske enkelte og enkle temaer. Opbygningen er ganske enkel ligesom i *Festklange* til Universitetets 400-års jubilæum: En storslået indledning, der efterfølges af et stilfærdigt mellemstil og endelig af en storslået afslutning, som i væsentlig grad er en gentagelse af indledningen, men dog virker som et højdepunkt (sonateform). Men en beskrivelse af enkelthederne yder dog ikke helheden retfærdighed; den kan ikke forklare det uforklarlige: Stemningen. Disse eksempler viser desuden, at det nordiske er et forsøg på at frembringe en bestemt stemning – ikke på at lægge gamle instrumenter som lurer ind i musikken.

Nogen samlet fremstilling af musikken til Oehlenschlägers tragedier findes mig bekendt ikke;<sup>63</sup> kun Hart-

manns *Hakon Jarl*-musik (1844-1857) er kendt, og her især ouverturen, ikke det skønne norskprægede forspil til 2. akt, skrevet før Grieg. Overturen kan forstås som en skildring af kampen mellem hedningen Hakon og den kristne Olav Tryggvason, men også som et norsk landskab med klipper og ind imellem skønne dale. Det ville formentlig ikke være komponisten fremmed, at musikken blev forstået på begge måder. I det hele taget må det være vigtigt for forståelsen af både tekst og musik, at handlingen foregår i Norge, ikke i Danmark. Det nordiske og hedenske får et karakteristisk udtryk i indledningens langsomme brug af dybe instrumenter.<sup>64</sup> Hartmann er den mest markant nordiske af de danske komponister, hans gennembrud kom med underlægningsmusikken til Oehlenschlägers *Guldhornene* i 1832; enkelt og karakterfuldt går han ind i det mystisk-nordiske emne, begyndende med en anelsesfuld strygerklang og med et rytmisk kraftigt motiv, der hvor Oehlenschläger indfører de nordiske, fremmedartede navne.<sup>65</sup> Det er her væsentligt, at både tekst og musik arbejder med et spil mellem det danske og det nordiske: *Over Norges Fielde / Til Danmarks Dale*, stormen over klippetinder og marken, hvor hornene findes. 4. sats af Hartmanns 1. symfoni giver mindelser i samme retning, indtryk af et kraftigt ridt med stærkt arbejdende strygere.

Musikken til sammes *Olaf den Hellige* 1838 arbejder bevidst med det nordiske udtryk med fremhævelse af harpe, blæsere og pauker;<sup>66</sup> balletterne *Valkyrien* (1861) og *Thrymskviden* (1868)<sup>67</sup> og musikken til Oehlenschlägers *Yrsa*<sup>68</sup> fra 1883 hører til samme gruppe; og han søgte til stadighed at uddybe det nordiske udtryk. *Hakon Jarl*-ouverturen illustrerer kampen mellem kristendom og hedenskab, lys og mørke i stærkt kontrasterende mol- og dur-temaer og tilsvarende instrumentation:

Fagotter og dybe strygere overfor fløjte og harpe.<sup>69</sup> Jann Thornberg fremhæver modulationerne og forkærligheden for messingblæserne som karakteristiske for alle Hartmanns ouverturer.<sup>70</sup>

Hartmann havde et mangeårigt samarbejde med H.C. Andersen, først med operaen *Ravnen* fra 1832, der foregår i Napoli; dernæst med *Liden Kirsten* fra 1846.<sup>71</sup> Teksten til sidstnævnte er formentlig det mest udramatiske, nogen har skullet skrive opera til, handlingen består af forvirrede familieforhold, men uden større scenisk virkning. Hartmann har gjort, hvad der var muligt at gøre i den situation: Skrevet en udpræget lyrisk musik i tilslutning til folkevisen, og den klinger frisk nok med en vis ruhed i udtrykket; Hartmann bruger f.eks. blæserne på en anden måde i ouverturen end Gade i 3. sats af sin 6. symfoni. Operaens har en »folkedans« og en menuet; danske komponister i 19. århundrede brugte tit menuetten til at skildre Middelalderen.<sup>72</sup> Det er ikke historisk, men det på én gang festlige og værdige har forekommet dem at ramme den rigtige stemning. »Det var sig Jomfru Svanelil« fra *Drot og Marsk* er et andet fremtrædende eksempel. Den berømte menuet fra *Elverhøi*, der ganske vist ikke foregår i Middelalderen, er vel det egentlige forbillede.

Brugen af harpen, som vi også finder i begyndelsen af ouverturen til *Liden Kirsten* i arkaiserende sammenhæng,<sup>73</sup> er et andet gennemgående træk. Nu er harpen et romantisk instrument, blandt de talløse internationale eksempler kan nævnes Berlioz' *Fantastiske Symfoni*, men den får hos de danske komponister også en særlig betydning og er ikke bare kling-klang. Oehlschläger skriver i 1805 muntert, men derfor ikke ukarakteristisk, om »Nordens mørke Mø Melankolia« og »hendes Egeharpes Biørnestreng«. <sup>74</sup> Harpen forbindes med barde- og skjaldesang og dermed med det arkaiske og også med det storslåede og festlige.<sup>75</sup> I

Gades *Ossian*-ouverture er bardesangen direkte motiv, og det er derfor naturligt, at vi hører harpen i den langsomme indledning<sup>76</sup> og afslutning; men også kampmotivet har en rytme, der minder om harpeslaget, uanset at den fremføres af hele orkestret. Gade har i sit første koncertdrama, *Comala*, som har tysk tekst, brugt harpen og harpeagtigt strygerakkompagnement i det afsluttende bardekor og i *Comalas* arie. I den udpræget danske *Elverskud* er harpen derimod ikke brugt; måske har emnet ikke forekommet Gade storslået nok, og der forekommer heller ikke nogen barde eller skjald. Harpen bruges igen i Gades nordiske drama *Baldurs Drøm*, da sangguden Braggi synger i indledningen og slutningen, og kun der – altså igen et skjaldemotiv. Og i det sene koncertstykke *Gefion*, om Gefion der pløjer Sjælland ud af Sveriges jord, er harpen brugt. Hos Hartmann findes harpen i *Hakon Jarl*-ouverturen indledende,<sup>77</sup> både kampagtige og lyriske afsnit, samt dens triumfafslutning, der udtrykker kristendommens sejr over hedenskabet, og de andre instrumenter forstærker dens virkning, for at det skal lyde kraftfuldt nok. Og i *Vølvens Spaadom*, Hartmanns allermest nordiske værk, danner harpeklangen overgang til slutningen i den nye verden. I disse to tilfælde er anvendelsen af instrumentet således snarest religiøs. Heise bruger kun harpen ét sted i *Drot og Marsk* nemlig som indledning til menuetten, og det står i forbindelse med tekstens ord om havmanden, der spiller på harpe.

*Vølvens Spaadom* indledes med stilfærdige, men særprægede, mørkladne, »uvisse« toner i orkestret, der siden ledsager koret med markante, abrupte rytmer. Koret, der er et rent herrekor, gennemgår en række korte, stærkt skiftende faser; først indledningen om Odins øje med en dyb stigende og fallende bue; så drabet på Gulveig med de indre spændinger; så gudernes råd-

slagning med kraftig hornledsagelse; så valkyrierne der stævner mod guderne land i en kraftig march, der af orkestret føres direkte over til afslutningen om Alfader, der alting styrer og den nye verden i en melodisk udtryksfuld korsats.<sup>78</sup> Det dystre i klangen er ikke kun nordisk; det er verdens undergang, der behandles. Man kan overraskes over den udprægede tenorklang i koret, der måske ikke umiddelbart rimer med forestillinger om det nordiske; det kan hænge sammen med, at værket er skrevet til Studentersangforeningen. Men romantikken havde i hele sin levetid idealismen som tvillingebroder og stræbte ikke kun efter det karakteristiske, men også efter det op højede, og derfor har Hartmann ønsket, at værket ikke blot skulle være råstyrke, men også skønhed.<sup>79</sup>

#### Gade og Hartmann i samarbejde

Bournonville bragte 1853 Gade og Hartmann sammen i *Et Folkesagn*<sup>80</sup>. Gade skrev 1. og 3. akt, og hans musik udtrykker i hovedsagen lys, renhed og har lidt folketone, der danner overgang til Hartmann. Hartmann skrev 2. akt, der foregår i Troldhøjen. Her karakteriseres henholdsvis de klodsede, voldsomme og grimme trolde og den smukke, sarte og livlige pige, som er deres

fange i boleroen og den umiddelbart efterfølgende troldedans. Her er det vigtigt, at trolde særlig forbindes med Norge, »den norske trold«, i Danmark er nisserne de tilsvarende figurer ellers som her elverfolk. Helt så enkel er forskellen ikke, da de begge har skrevet troldemusik. I scenen ved højen i 1. akt er det godt nok mest elverne, der præger billedet, men der er dog også trolde tilstede; og Gades musik understreger både den romantiske stemning og uhyggen. Elverpigernes dans i *Et Folkesagn* har talrige sidestykker i Gades produktion, i 4. sats af den 6. og af den 8. symfoni. I den sammenhæng kan også nævnes Bournonvilles' tidligere nationale ballet *Valdemar*, hvor slaget på Grathe Hede indgår som en væsentlig bestanddel; senere fremstillede Bournonville slaget ved Stiklestad i Oehlenschlägers tragedie *Olav den Hellige* til Hartmanns musik.<sup>81</sup>

#### Gade, Ossian og symfonierne

Gades *Ossian*-ouverture har trods sit skotske emne fået plads blandt de udpræget nordiske værker; barden kunne fra førromantikken let identificeres med skjalden. Først 1850 kom F.L. Münsters versificerede oversættelse af Macphersons digte, som tidligere Blicher havde oversat på prosa; interes-

Figur 4. Her ses Hakon i 5. akt, forvildet, fordærvet, styrtet fra magten, men dog en kæmpe, i oprejst kraftfuld stilling og fødderne fast plantede på jorden, hænderne rolige ved bæltet, den ene på sværdhæftet. Her er han så, lige før han bliver dræbt af sin træl, Karker, der skæver ængsteligt til ham med hovedet dukket og højre hånd svævende i en usikker, halvt afværgende bevægelse foran sig (Det kgl. Teaters arkiv).



sen fortsatte i hele romantikkens periode, senere skrev Emil Hartmann en symfonisats med titlen *Barderne*. Skotland<sup>82</sup> blev vel en slags erstatningsnorden, et substitut for dem, der nok ville være eksotiske og fædrelandske, men havde et vist forbehold overfor det altfor nordiske. Det havde Oehlen-schläger tidligere på en anden måde haft overfor Grundtvig.<sup>83</sup> Det nordiske i *Ossian*-ouverturen ligger dels i det kamprægede hovedtema, der stiger op fra bardesangen i begyndelsen og gradvist udfolder sig med stor kraft og også afslutter helt dæmpet, og i det blide sidetema for obo, der har et stærkt folkevisepræg. Overturen indeholder altså betydelige skift i stemning, tempo og instrumental udfoldelse; dette er en almen romantisk bestræbelse; det særligt nordiske er den folkevisagtige baggrund for det hele. Formålet er kunstnerisk at genopvække en sagntid. Brugen af cello i indledning, overgange og afslutning udtrykker længsel, fjernhed, poesi. Den langsomme indledning bygger på Gades bearbejdelse af en folkemelodi, skæmtevisen om Ramund.<sup>84</sup>

Gades 1. symfoni (1843) er skrevet i tilslutning til folkevisen; 1. og 4. sats formede over Gades egen melodi til Ingemanns »Paa Sjølund's fagre Sletter«.<sup>85</sup> Det er en episk melodi, som i udpræget grad forener en folkevisetone med en romantisk uhyggestemning og en særlig bøjelighed i udtrykket. Med den som udgangspunkt skulle symfonien knytte sig direkte til den nationale historie, Valdemar Atterdag og Gurre-sagnet, men den virker dog ikke som programmusik;<sup>86</sup> trods lejlighedsvis uhygge er det ikke nogen skildring af genfærdskongens ridt. Symfonien går fra c-mol i 1. sats til c-dur i 4, men både i første og sidste sats har musikken en energisk-rytmisk karakter. 2. sats er delt mellem energiske udbrud og en uhyggestemning. 3. sats er en afvigende stilfærdig idyl. Schumanns omtale

viser, at værket også udenfor Danmark blev oplevet som særlig dansk-nationalt.<sup>87</sup> Man må nok sige, at det er mere dansk end nordisk. Ellers mærker man i denne symfoni tidens trang til at dvæle i de enkelte stemninger, og den kan derfor virke lidt lang; Gades senere symfonier har ikke det præg.

Men højdepunktet i Gades symfoniske produktion er den 6. symfoni (1857), som har en stærkt dramatisk-koncentreret karakter. Man har gerne forbundet symfonien med begivenheder i Gades eget liv,<sup>88</sup> og det kan naturligvis være en del af baggrunden. Men på mig virker den udpræget nordisk-dramatisk, som om komponisten har levet sig ind i en verden, der ikke er den, han selv lever i. Hvorfor har det motiv, som indleder denne symfonis 4. sats, en særlig »nordisk« klang? Det er vanskeligt at forklare, men må ligge i en forening af en meloditype, der henpeger på folkevisen,<sup>89</sup> med et mørkkladet, dramatisk præg i satsen som helhed, en dynamisk udfoldelse, som et Thorsridt. Der sker i sjælden grad noget i denne musik. En af molklangene minder om Kuhlau, en slags elverdans, som i *Elverhøi* (Agnetes Drøm i 4. akt,<sup>90</sup> hvor elverpigerne danser, den anden melodi, Allegro). Også Hartmanns 1. symfoni har i 3. sats noget, der minder om *Elverhøi* (elverdans, efter indledningens kraftigt nedadgående motiv i strygerne), men med kraftigere linier, ligesom hos Gade. Her mærkes en sammenhæng i traditionen. 3. sats hos Gade har et festligt og storslået hovedmotiv med blæsere, der i begyndelsen går over i en helt munter, næsten hvirvlende strygerklang, men som strygerne arbejder sig videre, kommer der dog et vist gys over dem. Hovedmotivet kommer igen og afløses denne gang af et bredt hyggepræget marchtema, som dog også pludselig vendes til noget gysende. Endelig sluttet med hovedtemaet. Trods de mange skift i musikken virker den udpræget som en



Figur 5. Oehlenschlägers tragedie »Væringerne i Miklagard« foregår i middelalderens Byzans, hvor nordiske vikinger har fået ansættelse som soldater for kejseren: Væring. En af den er skuespillets helt, Harald Haaderaade; han er forelsket i den byzantinske pige Maria, der her med sine piger synger en byzantinsk ode for ham. På dette billede fra Det kgl. Teaters opførelse i 1930 står han rank som helt i midten af scenebilledet med hænderne i siden (Det kgl. Teaters arkiv).



helhed med en norrøn karakter, man fornemmer afgørende begivenheder i en storslået ramme. 1. sats har mere karakter af en sej arbejden sig opad til en afsluttende kraftig udladning, 2. sats har et følelsesladet folketoneagtigt tema, men når sit følelsesmæssige højdepunkt i en kort obosolo. Denne symfoni er velegnet til at vise forskellen mellem den danske og den nordiske linie; i det musikalske stof indgår klart elementer, som den danske linie også arbejdede med, men et storslået præg og en kraftig mørk klang viser ud over den. Folketonen er med, men ikke som et dominerende element, og udladningerne er kraftigere end noget, vi finder i *Elverskud* og *Liden Kirsten*.

Den 8. symfoni<sup>91</sup> har også en nordisk karakter,<sup>92</sup> ikke meget folkevise, men et bredt episk motiv i 1. sats. Figuren, der indleder anden sats, får snarere én til at tænke på klipper end på noget dansk landskab. Andantinoen består af et harmonisk motiv og et mere dystert, der flettes sammen, men begge fornemmes at udspringe af folkevise.

#### *Gades koncertstykker med dansk og nordisk tema*

Gades koncertstykker er egentlig små operaer. I dem har koret en fremtrædende plads, og der er 3 personer – en

form der minder om den græske tragedie. *Comala* har skotsk motiv og bygger delvis på motiver fra *Ossian*-ouverturen, men har som helhed et mere afdæmpet, vemodigt tonefald. *Comala* elsker Fingal og sørger dybt, da hun får at vide, at han er falden i slag, men da hun får besked om, at han alligevel lever, dør hun af sindsbevægelse.

*Elverskud* er bygget over et folkevisemotiv. Hr. Oluf møder natten før sit bryllup elverkongens datter og afslår hendes tilnærmelser; hun forbander ham, og om morgenen dør han. I sin berømte sang »Saa tidt jeg rider« synger han om sit splittede sind, om sin længsel efter lyset og efter mørket, udtrykt ved to forskellige typer kvinder. Indledningen til denne sang er ganske kort, men særdeles monumental og giver uhyggen i emnet – en uhygge som i sangen som helhed er ret neddæmpet. Gade formår at opnå en stor virkning gennem antydninger. Den tænksomme orkesterklang efter ordene »det er som mit Hjerter var delt i to« er et mesterværk af musikalsk finhed. Denne splittelse er meget dansk. Uhyggestemningen i skoven, da Hr. Oluf er alene, og elverpigernes dans er naturligvis alment romantiske motiver, men Gade har formået at give dem en enestående stemning, som føles meget dansk; det er vel tvivlsomt, om et pub-

likum, der manglede denne baggrund, ville høre andet end almindelig køn musik i det. N.M. Jensen har vist, hvordan Gade arbejder med motiver, der knytter sig til folkevisemelodier,<sup>93</sup> uden at han på samme måde som Kuhlau i *Elverhøi* direkte bruger allerede eksisterende melodier.

*Baldurs Drøm* (1858) er kun første del af en trilogi, som Gade aldrig gjorde færdig, men den er også i sig selv et sluttet værk. Når Gade aldrig afsluttede trilogien, skyldtes det måske den forkølede modtagelse; man begyndte nemlig straks at tale om, at nu var han ved at blive wagnerianer.<sup>94</sup> Det er nok ikke rigtigt, men så meget er der om det, at Gade her forener sin egen melodiositet med en talesang, som man for den sags skyld godt kan sige minder om Wagner. Tonen er lysere end hos Wagner, forspillet springende polonaiserytme har ikke meget med Wagners Valhalstoner at gøre; det er kraften, ikke magten, der udtrykkes. Afslutningerne er også anderledes, mere prægnante, konservative om man vil. Kun indledningen til Friggas store arie har noget af den wagnerske dysterhed. Men det har været til stor skade for opfattelsen af Gade som komponist, at man ustandselig har sammenlignet ham med Wagner; lige fra den nærmeste eftertid er Wagner blevet gjort til målestok for ham; efter antiwagnerianismens uddøen bebrejdede man Gade, at han ikke havde nærmet sig den tyske komponist mere. Mere relevant skulle det vel være at se *Baldurs Drøm* som en del af Gades egen udvikling og i sammenhæng med den danske romantiks nordiske engagement.

Vi er i Valhal; efter forspillet bringer sangguden Braggi sin hyldest til Odin, til Frigga og til Baldur: Sålænge hans øje smiler, stråler Valhalla i hellig glans. Men den almindelige jubel afbrydes af Frigga (et dramatisk træk, melodien afbrydes), som siger, at han smiler jo ikke, han ser bedrøvet ud; hun

udspørger ham om, hvad der er sket, og efter nogen kredsen om emnet fortæller han om sin drøm, der er et forvarsel om hans død, i monologen »Højt over alle Bjerges Toppe mit Øie saa en Stjerne Sølvklar«. Han ligger i en skov og ser denne vidunderlige stjerne, som gradvis formørkes af en sky. Han synker ned i dødsriget og ser dødens dronning, Hel. Hvorledes skildrer man døden, tilværelsens eneste sikre realitet? Den musikalske finhed, jeg nævnte før, at man opnår en stor virkning med små midler, viser sig også her: Dødsriget er 4 monotone akkorder, der gentages. Baldur ser de dødes skygger og til sidst sig selv som en skygge mellem skygger. I operaer findes der læssevis af døds-scener, men meget få, der som denne egentlig beskriver døden.

Værkets hovedfigur er imidlertid Frigga. Det er hende, der udspørger Baldur om, hvad der er i vejen, og det er også hende, der gør noget for at afvende den truende katastrofe. Hendes store arie om, at hun vil tage hele naturen i ed, er det sværeste, Gade har budt en sanger, med store spring i højt tempo, og derved markeres vel på en anden måde end ved Baldurs beretning ariens betydning.

Heise skrev i en artikel om Gade specielt om *Baldurs Drøm*: »Eet synes os umiskendeligt, at dør nemlig spores en fremmed Indvirkning, og det just den, man mindst nutildags skal ønske en Tonekunstner, nemlig Richard Wagner's, en Mand, der uden Tvivl er mere begavet i almindelig-kunstnerisk end i speciel-musikalsk Henseende(...) Gades Opgave er sikkerlig, rigtig forstaaet, af konservativ Natur; at skabe en ny Epoke er neppe hans Sag, snarere maaske at afslutte en foregaaende; i denne forvirrede, urolig søgende Tid at staa som den, der har bevaret sin sunde Sans og sin gode Natur«. <sup>95</sup>

Grundlæggende mener jeg, at han har ret; at et musikliv ikke kun kan bestå af eksperimenter, det er nok så

vigtigt, at der er nogen til at forvalte traditionen. For Gades vedkommende ser man, at han herefter bliver mere klassisk orienteret, skriver afrundede melodier, samtidig med at han emnemæssigt vender sig fra det nordiske til verdenshistoriens og -litteraturens store emner: *Korsfarerne*, *Kalanus* og *Psyke*. Men jeg vil sætte et stor spørgsmålstegn ved den opfattelse, at hans senere værker dermed blev af mindre interesse,<sup>96</sup> f.eks. bliver det dramatiske stadig mere fremtrædende. Det sene værk *Gefion* (1869) har dog igen et nordisk emne og tekst af Oehlschläger;<sup>97</sup> det har et energisk præg, og man genkender Gades yndlings vendinger ligesom klangskønheden. Snarere ligner det hans andre værker end Hartmanns *Vølvens Spaadom* (1872); den indledende figur i orkestret ligger tæt op ad *Kalanus*, barytonen har omtrent samme funktion som i *Baldurs Drøm*, hvor han også er sangguden. Kun den figur i orkestret, der ledsager selve pløjningen, virker særpræget.

### Heise og *Drot og Marsk*

Peter Heise havde før hovedværket *Drot og Marsk* flere gange strejft det nordiske, ikke mindst i sangcyklen *Gudrons Sorg*, hvor de enkelte sange ikke kun er adskilte helheder, men bindes sammen (gennemkomponeret) af klaverets tunge motiv med en udpræget »nordisk« klang, der vel skal udtrykke sorgen. Nils Schjørring taler om *udtrykkets arkaisk virkende streng-hed*,<sup>98</sup> det er rigtigt, men der er også stor dramatik i den strenge form. *Gudrons Sorg* har særlig interesse i denne sammenhæng ved, at teksten er fra den ældre Eddas beretning om Sigurd Fafnersbanes død. Den anden store sangcyklus, *Dyvekes Sange*, har i mindre grad dette præg, men lægger dog vel op til et vist folkevisepræg. Heises eneste symfoni i d-mol er et forsøg på at tegne Oehlschlägers *Helge* i mu-

sik.<sup>99</sup> Musikken til Ernst von der Reckes skuespil *Bertrand de Born* er trods det fransk-middelalderlige emne ikke fransk i sit tonesprog; den virker udpræget nordisk og vidner om, at for denne komponist var det nordiske ikke alene fantasi eller noget tilstræbt, men det var gået ham i blodet. I øvrigt dyrkede Heise tekster og motiver af vidt forskellig national oprindelse.<sup>100</sup>

*Drot og Marsk* er højdepunktet i folkeviseefterligningen herhjemme;<sup>101</sup> emnet er fra folkeviserne, men dog med historisk baggrund, teksten af Chr. Richardt og musikken lægger sig som helhed tæt op ad viserne, og mange enkelte numre har samme stempel; f.eks. »Det var sig Jomfru Svanelil« fra 1. akt. Emnet – mordet i Finderup Lade og især dets mulige baggrund – var højt elsket fra førromantikken (O.I. Samsøe planlagde et sørgespil herom<sup>102</sup>) og gennem hele den litterære romantik (Oehlschläger, Boye, Hauch). Åse i *Drot og Marsk* er en udpræget folkeviseskikkelse og navnet ændret i forhold til forlægget.

Richardt har vel i nogen grad nærmet teksten til operaens krav; i forhold til Hauchs *Marsk Stig*, der af ham selv angives som forlæg,<sup>103</sup> har han skaffet den kvindelige hovedperson en stor markant scene ved at lade det være hende, der fortæller marsken om sin utroskab; hos Hauch er det Rane, som man vel også må sige, at handlingen i højere grad lægger op til. Heise har, bortset fra de romanceagtige numre, søgt væk fra den klassiske operaarie – marskens »Ingeborg, min Sjæl, mit Hjerte« fra 4. akts 1. scene er vel det eneste eksempel – over til en mere gennemført dramatisk stil; det ses af komponistens behandling af Richardts tekst: 3. akts 2. scene lægger teksten op til en stor arie fra Ingeborg, men Heise har skåret det meste af teksten væk og ladet et kort pludseligt udbrud af had stå som indgang til scenen.

Operaen er dermed mere karakteriseret ved de monumentale helstøbte scener end ved enkelte numre; således scenen på Viborg ting i 2. akt, hvor marskens og kongens karakterer står lysende klart overfor hinanden i både tekst og musik; ikke bare marskens kraftige vrede overfor kongens undvigemanøvrer, men indtrykket af at Stig er en personlighed i sin egen ret, og han hævder sin ret, står fast, hvorimod Erik støtter sig til sin stilling og er klar over, at hans sag ikke er god. En anden stort anlagt scene er de sammensvornes møde i marskens borg i 3. akt; her er det store kor »Mørket har os kaldet sammen« af en bevidst mørkladen tone, der præcist udtrykker teksten; scenen, hvor de sammensvorne hver fremfører deres klager, har fra komponistens hånd fået et strejf af humor, som teksten i og for sig ikke lægger op til. Dette er ikke uforeneligt med den nordiske bestræbelse; Oehlenschlägers tragedier er som bekendt ikke uden humor. Den musik, der omgiver marsken operaen igennem, er klart mere nordisk end den, der omgiver kongen; mørkere, værdigere, ansvarligere, allerede ved hans første fremtræden står hans vikingeagtige skikkelse, udtrykt ved en kraftig, beslutsom og behersket march, i modsætning til kongens letsindighed, der især udtrykkes ved fløjten. Den varierede sang (»Jeg haver mig i min Urtegaard«/»Jeg havde mig i min Urtegaard«) hvormed marsken først betror kongen sin hustru, siden indleder sin undsigelse af kongen, har fra både digterens og komponistens hånd et utvetydigt folkevisepræg.

### *Periodens afslutning*

Den videnskabelige interesse for det nordiske udvikledes fortsat, og dette betød til tider, at den sammenhæng, som den oprindeligt var udgået af, gik i opløsning: Således skrev musikhistorikeren Angul Hammerich i 1893<sup>104</sup> om

lurerne, der nu forlængst var placeret i Bronzealderen. Folkeviseforskningen begyndte at skelne mellem en østnordisk og en vestnordisk gruppe af viser, f.eks. af dansk eller færøisk oprindelse;<sup>105</sup> på dette punkt virker det, som om kunstretningerne har foregrebet en skelnen, som forskningen senere nåede frem til. I den grundtvigske højskole indtog den nordiske mytologi en tid lang – til 1880'erne – en fremtrædende plads.<sup>106</sup> Joseph Glæsers (1835-91)<sup>107</sup> sangmelodi »Høje Nord, Friheds Hjem« er et slagfærdigt eksempel på den højskolefriske opfattelse af det nordiske.

P.E. Lange-Müller (1850-1926) hører ikke til de udprægede »nordiske« komponister (snarere »danske«), men han skal dog nævnes i denne sammenhæng for operaen *Vikingeblood* (1900), der mest har Wagner som forbillede og næppe har meget med den nordiske linie at gøre.<sup>108</sup> Men folkevisen var Lange-Müller stærkt optaget af; hans »Genboens første Vise« er i folkevisetone med nervøst klaverakkompagnement. Mere nordisk har der vistnok været over Julius Bechgaards (1843-1917) *Kong Frode* (1893), som ganske vist også var Wagnerpåvirket; men jeg har ikke haft lejlighed til at høre noget af musikken.<sup>109</sup>

Med antiromantikken (Nielsen, Laub) kommer andre momenter ind i musikstilen; og uanset at den vel i visse henseender kan kaldes »nordisk«, bl.a. ved sin interesse for folkemusikken, bryder den dog i vidt omfang med den nationale tradition og hører til i en anden sammenhæng end den her beskrevne. Heller ikke en udpræget senromantiker som Rued Langgaard kan siges at høre med her; trods sin store beundring for Gade og trods enkeltstående lyriske afsnit som »Sol og Bøgeskov« i den 14. symfoni *Morgenen* og Rosengaardsvisernes folketone er han dog mere præget af Wagner og et internationalt klangunivers. Den nordiske linie må siges i væsentligt omfang at

høre til i en bestemt omend i musikhistorisk henseende lang periode fra Førromantikken til ca. 1920.

## Konklusion

Denne artikel har måske forekommet at være en opvisning i balancegang på en knivsæg. Det skyldes, at der er to orienteringer, der har skullet fastholdes hele tiden: Den internationale baggrund og den hjemlige særudvikling, påvirkning udefra og dansk/nordisk særpræg. Den internationale baggrund, som allerede Behrend pegede på, ligger dels i de indvandrede komponisters betydning i bevægelsens begyndelse, dels i påvirkninger fra internationalt tonesprog; i dette sidste tilfælde vel også noget aftagende efterhånden. Der udvikledes i løbet af 1800-tallet en særlig »dansk« og en »nordisk« musikalsk tone, men ikke nogen særlig dansk operastil. Der var en række forsøg, som viser, at grundlaget og talenterne var der, men ikke nogen kontinuitet på dette område.

Historikere har normalt ikke beskæftiget sig meget med musikken, som regel vel mere med kunsthistorien. Dette kan hænge sammen med musikkens særlige karakter som kunstart; den taler i særlig grad til og fremkalder stemninger og fantasi; derfor har den en ophøjet plads i romantikkens verden. Her er tale om musik knyttet til en bestemt emnekreds, man var optaget af. Den foregående beskrivelse siger både noget om idealer, og om de virkemidler som blev brugt til at udtrykke dem. Komponisterne søger at udtrykke noget med de midler, som de nu engang har til rådighed, de frembringer en verden. Heri findes et underholdende element, men der kastes også et lys tilbage på den verden, man lever i, et ønske om handlekraft og troskab, om en udviklet selvstændig personlighed, en indsigelse mod over-

fladiskhed. Det fortæller også noget om sammenhængen i en kultur; der er nær sammenhæng mellem kunstarterne, især litteratur og musik, og på samme måde bruges alle musikkens former, især de store. Således skrev Hartmann i sit lange liv vedblivende musik til Oehlenschläger. Den nære forbindelse med litteraturen viser sig også i tilbøjeligheden til det dramatiske eller episke; den nordiske linie tenderer mod programmusikken og er også derved karakteristisk romantisk.

Den romantiske bevægelse har haft stor betydning for vor måde at opleve på, uanset hvor meget verden har ændret sig siden. Den besidder stor spændvidde i emner og udtryksform og kan ikke presses ind i snævre kategorier; dette gælder også de musikalske bestræbelser, som her er beskrevet. Sammenligningen mellem Gade og Hartmann viser tydeligt, hvor store forskelle der kan rummes indenfor noget, der i en eller anden forstand er samme »stil«. N.M. Jensens analyse er værdifuld, men bygger på et for snævert nationalromantikbegreb. Den nordiske linie spænder over både førromantikken og romantikken i hele dens udstrækning, den rækker udover de litteraturhistoriske og politiske brud og samler sig til en helhed over tid. Den er ikke kun nationalliberal og skandinavistisk; den er i løbet af perioden blevet noget alment, som man kunne referere til uden at gå ind i lange forklaringer, hvilket ikke har været tilfældet hverken før eller siden. Derfor danner den en art uforanderlig størrelse i dansk åndsliv i den temmelig lange og meget omskiftelige periode, her er tale om. De kunstnere – forfattere, malere og komponister – og de videnskabsmænd – naturforskere, arkæologer og historikere –, de politikere, som prægede perioden, har alle i Det kgl. Teater og i Koncertforeningen hørt denne musik. De har alle i en eller anden forstand levet med og været

indlevet i denne bestræbelse som en slags mørkere baggrund for tidens danske nationale tone, som noget der godt kunne spille sammen med skandinavismen i dens forholdvis korte blomstringsperiode, men som ikke kan begrænses til den. I dag kan man ikke nøjes med at henvise til sammenhængen, her er sket et kulturtab ikke mindst siden 1968; jeg har derfor prøvet at drage netop sammenhængen i emnekreds frem af glemsel, for at de enkelte værker ikke skal stå som isole-rede kuriøse eksempler på noget uforståeligt. I den forbindelse må jeg også pege på oplevelsen og det intuitive som noget nødvendigt, analysen kan ikke stå alene; hvis man prøver at leve sig ind i denne verden, bliver udbyttet også tilsvarende.

Men hvis selve bestræbelsen, hvis selve det dragende ved emnekredsen, som talte til fantasien på en særlig måde, er noget konstant i dette tidsrum, er udtryksformen meget forskellig, og de enkelte stilarters eller tidspunkters virkemidler kan bringes i anvendelse, men så igen stadig i en bestemt retning, for at frembringe en bestemt virkning. Derfor er der noget, som går igen, alle forskelle til trods fra »Naar Sielen ei vil vinde« fra *Balders Død*, trods tekstens vemodige præg, i melodien, til I.P.E. Hartmanns nordiske musik.

Det er ikke nogen ny konstatering, at komponisterne i den omhandlede periode meget tit griber til folkeviserne og efterligner dem, men det forekommer mig dog, at den nordiske linie, og hvad der var originalt ved den, ikke kun kan beskrives med henvisning til folkeviserne og deres betydning. I Hartmanns nordiske balletter og i Gades 6. symfoni og *Baldurs Drøm* og, i min fortolkning, marsken i *Drot og Marsk*, findes en nordisk bestræbelse, som har folkevisetonen som ét af sine elementer, men ikke som det ene afgørende eller bærende. En mørk klang,

men ikke kun det, også en mørk klang af en særlig karakter er et grundelement. En fantasiudfoldelse, som nok har et vist præg af identitet, men som desuden søger det storslående, og endnu fjernere, det mørke og blodige (*Hakon Jarl*), er betegnende for denne stræben. I marskens skikkelse forenes det karakterfaste og trofastheden med hævnmotivet. Folkevisetonen er snarere samlingspunkt i den danske linie (Gades 1. symfoni, *Elverskud*, Hartmanns *Liden Kirsten*). At hævde forskellen på de to bestræbelser overfor et mere snævert nationalromantikbegreb har været denne artikels formål. At søge nærmere at bestemme hvori den nordiske bestræbelse består, udover folkevisen, må være et oplagt program for kommende undersøgelser.

## Noter:

Jeg takker fru Jørna Scharling og cand.teol. Jørgen I. Jensen for drøftelse af dette emne.

1. *Salmonsens Leksikon* 14 (1923), s.v. Kunzen.
2. Om skandinavismen og dens konservative modstandere se: E. Møller: *Skandinavisk Stræben og Svensk Politik omkring 1860*, 1948, s. 184-199.
3. Jvf. B.E. Jensen i anmeldelse af *Dansk Identitetshistorie*, *Historisk Tidsskrift* 95/1, 1995, s. 95f.
4. Se W. Behrend: *I.P.E. Hartmann*, 1918, s. 80.
5. N. M. Jensen: *Den danske romance 1800-1850 og dens musikalske forudsætninger*, 1964.
6. N.M. Jensen: Dansk nationalromantik, *Musik og Forskning* 13, 1987-88, s. 37-56.
7. Sst., s. 49.
8. Sst., s. 50f.
9. Sst., s. 47.
10. N.M. Jensen: Niels W. Gade og den nationale tone, i: Ole Feldbæk (red.): *Dansk Identitetshistorie* 3, 1992, s. 188-336 227-230, 230, n. 94.
11. Sst., s. 242.
12. Se J.T. Lauridsen: Vikingernes sande efterkommere, *Magasin fra Det kongelige Bibliotek* 7/4, 1993, s. 15-28.
13. Se Adam Oehlenschlägers *Hakon Jarl*, 4. akt; *Nordens Guder* »Om Vanerne« (f.eks. i *Udvalgte Værker* II, 1854, s. 41). Oehlen-

- schläger kan have været påvirket af den særprægede oldgransker M.F. Arndt, der mente, at runerne kom fra Asien, se J.E. Olesen i: *Skalk* 1985/2 s. 30. Jvf. I.I.A. Worsaae: *Danmarks Oldtid oplyst ved Oldsager og Gravhøje*, 1843 – et ellers nationalt præget værk.
14. A. Hammerich i *Salmonsens Leksikon* 16, 1924, s. 104.
  15. Se P. Skautrup: *Det danske Sprogs Historie* 3, 1953, s. 143-150.
  16. E.C. Werlauff: *Det Kongelige Danske Selskab for Fædrelandets Historie og Sprog i dets første Aarhundrede*, 1847, s. 137.
  17. Finnur Jónsson: *Udsigt over den Norsk-Islandske Filologis Historie* (Festskrift udgivet af Københavns Universitet i Anledning af Hans Majestæt Kongens Fødselsdag), 1918, s. 35.
  18. K.Aa. Bruun: *Dansk musiks Historie* 1, 1969, s. 48f.
  19. I. Davidsen: *Fra vore Fædres Tid*, 1884, s. 123.
  20. Bruun: *Dansk musiks Historie* 1 (se note 18), s. 63.
  21. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 2, London 1980, s. 278.
  22. Bruun: *Dansk musiks Historie* 1 (se note 18), s. 62.
  23. Se T. Krogh i *Dansk Biografisk Leksikon*, 2. udg. 1938, s.v. Kunzen.
  24. Om striden: O. Feldbæk og V. Winge: Tyskerfejden 1789-1790. Den første nationale konfrontation, i: Ole Feldbæk (red.): *Dansk Identitetshistorie* 2, 9-109, s. 39-53.
  25. N.M. Jensen: *Den danske Romance* (se note 6), s. 53f.
  26. Se Bruun: *Dansk musiks Historie* 1 (se note 18), s. 98.
  27. G. Busk: *Friedrich Kuhlau*, 1986, s. 106.
  28. Baggesen: *Trylleharpens Historie*, 1818, s. 218.
  29. Bruun: *Dansk musiks Historie* 1 (se note 18), s. 117-119.
  30. Se om Weyse Sven Lunn's artikel i: *Dansk Biografisk Leksikon* XXV, 1943, 453-468.
  31. Jvf. Busk: *Kuhlau* (se note 27) s. 106.
  32. Bruun: *Dansk musiks Historie* 2 (se note 18), s. 29.
  33. Blot som eksempler kan nævnes: Nyerups og Rasks danske oversættelse af *Edda* fra 1808, Grundtvigs *Nordens Mytologi* 1808 og 1833, og N.M. Petersens *Bidrag til den oldnordiske Litteraturs Historie*, 1865 m.m.fl. Jvf. den kronologiske oversigt i P. Hansen: *Illustreret dansk Litteraturhistorie*, III, (2. udg.) 1902, s. 1175-1197.
  34. Se K. Ebbesen: Lorenz Frølich og arkæologien, *Magasin fra Det kongelige Bibliotek*, 1994/3 s. 3-12.
  35. Jónsson: *Udsigt* (se note 17) s. 42.
  36. Chr. Elling i: *Dansk Biografisk Leksikon*, 2. udg., XI, 1937, s. 163.
  37. L. Swane i: *Dansk Biografisk Leksikon*, 2. udg. XIV, 1938, s. 568.
  38. H. Bramsen i: *Dansk Biografisk Leksikon* XXII, 1942, s. 166.
  39. Se W. Munk-Jørgensens oversigt: Der var et yndigt land, *Skalk* 1985/1 s. 19-29; om Bache se O. Andrup i *Dansk biografisk Leksikon* 2. udg. I, 1933, s. 594-598.
  40. Se Bruun: *Dansk musiks Historie* 1 (se note 18), s. 140-146.
  41. Se *Breve fra og til Adam Oehlenschläger 1798-1809* II, udg. H.A. Paludan m.fl., 1945, s. 227, 247.
  42. Se Busk: *Kuhlau* (se note 27), s. 163f.
  43. *Bidrag til den oehlenschlägerske Litteraturs Historie*, ved Liebenberg, II, 1868, s. 164. -Se N.M. Jensen i Niels W. Gade (se note 10) s. 227-230 om værkets placering og modtagelse.
  44. Se G. Busks gennemgang af romancerne, *Kuhlau* (se note 27) s. 190-194.
  45. Davidsen: *Fædres Tid* s. 162; om Weyses holdning, se Ch. Kjerulf: *Niels W. Gade*, 1917 s. 35.
  46. Se N.M. Jensen i: *Dansk Identitetshistorie* (se note 11) s. 203-210.
  47. Se Kjerulf, s. 36.
  48. Se R. Neiiendam i: *Dansk Biografisk Leksikon* (2. udg.) XX, 1941, s. 318; Bruun *Historie* (se note 18) II s. 311-314. Om Rungs *Stor-men paa København* som dansk nationalopera, se N.M. Jensen i: *Dansk Identitetshistorie* (se note 11) s. 270-272 (han omtaler ikke *Svend Dyrings Hus*). Om Rungs *Svanehammen* og dens molfarvede nordiske tone, se Bruun II s. 315.
  49. Sst., s. 320.
  50. S. Lunn i *Dansk Biografisk Leksikon* (2. udg.) XI, 1937, s. 503.
  51. *Samlede Digte*, 4. udg., 1868, s. 367.
  52. Sst., s. 366.
  53. Nye Digte, 1883, s. 46.
  54. Sst.
  55. N.M. Jensen: *Niels W. Gade* (se note 10) 188-336.
  56. A. Hammerich i *Salmonsens Leksikon*, 2. udg. X, 1920, s.v. Hartmann s. 925.
  57. N. Schiørring: *Musikkens Historie i Danmark* 1-3, 1977-78; 2 s. 286 udtrykker sig på lignende måde.
  58. Se den interessante firedeling af Hartmanns værker i A. Hammerichs ovennævnte artikel (se note 56).
  59. Carl Ploug: *Nye Digte*, 1883, s. 46.
  60. Se eksempler i *Ordbog over Det danske Sprog* 24, 1948, sp. 438.
  61. Bruun: *Historie* (se note 18) II s. 59.
  62. G. Hove: *I.P.E. Hartmann*, s. 35.
  63. Men se dog J. Thornberg: *J.P.E. Hartmanns*

- ouverturer. En analytisk præsentation *Musik og Forskning 1* (1975) 42-55.
64. Jvf. Bruun: *Historie* (se note 18) II s. 30.
65. Jvf. Bruun: *Historie* (se note 18) II s. 20-22.
66. Se N.M. Jensen i: *Dansk Identitetshistorie* (se note 11) s. 225.
67. Om disse se Hove s. 112-128; Bruun: *Historie* (se note 18) II s. 49-54.
68. Teknisk beskrivelse af ouverturen hos Thornberg *Hartmanns ouverturer* (se note 63) s. 52-53.
69. Se sst., s. 47-49 for en teknisk beskrivelse.
70. Sst., s. 54.
71. Om operaens »kunstneriske folketone«, se N.M. Jensen i: *Dansk Identitetshistorie* (se note 11) s. 272-274.
72. Jvf. Bruun: *Historie* (se note 18) II, s. 46.
73. Thornberg: *Hartmanns ouverturer* (se note 63) s. 46.
74. *Breve fra og til Adam Oehlenschläger 1798-1809 I*, udg. H.A. Paludan m.fl. 1945, s. 181.
75. Bemærk udtrykket *Havets Harper* i Thomas Langes fortælling *Eventyrets Land* (Udvalgte Skrifter I, 1906, s. 294).
76. Jvf. N.M. Jensen i: *Dansk Identitetshistorie* (se note 11) s. 247.
77. Jvf. N.M. Jensen i: *Dansk Identitetshistorie* (se note 11) s. 275f.
78. Se Bruun: *Historie* (se note 18) II s. 59-61.
79. Jvf. biskop Münsters tale »Ved Adam Oehlenschlägers Jordefærd«, 1850, s. 7.
80. Om denne ballet se en kyndig, men dog noget ensidig fremstilling hos A. Fridericia: *August Bournonville*, 1979, s. 314-321.
81. Sst., s. 189f.
82. Se N.M. Jensen i: *Dansk Identitetshistorie* (se note 11) s. 244 om tidens almindelige interesse for Skotland. Jvf. P.v. Rubow i »Mere om Førromantikken« *Danske Studier* 1926, 433-50 s. 46, Ossian havde tilhængere i alle lejre.
83. Hansen: *Litteraturhistorie III* (se note 33) s. 106.
84. Om dette som om den mere tekniske side af ouverturernes »kunstneriske folketone«, se N.M. Jensen i: *Dansk Identitetshistorie* (se note 11) s. 245f.
85. N.M. Jensen i: *Dansk Identitetshistorie* (se note 11) s. 250 finder melodians indledning i anden sats; jeg er dog ikke sikker på, at den, som hører satsen, af sig selv vil forbinde motivet med melodien, men derimod kommer der nok et vist stemningsfællesskab.
86. Trods Bruun: *Historie* (se note 18) II s. 102-106.
87. Se W. Behrend i: *Dansk Biografisk Leksikon* (2. udg.) VII. bd., 1935, s.v. Gade s. 566.
88. K. Flors beskrivelse i *Symfonibogen*, 1947, s. 192-198 er karakteristisk. Bruun: *Historie* (se note 18) II s. 110 taler dog om dens nordisk farvede hartmannske tone.
89. Jvf. N.M. Jensen i: *Dansk Identitetshistorie* (se note 11) s. 301.
90. Jvf. J.L. Heiberg: *Poetiske Skrifter* 3, 1848, s. 385.
91. Jvf. N.M. Jensen i: *Dansk Identitetshistorie* (se note 11) s. 310-311.
92. Jvf. W. Behrend i: *Dansk Biografisk Leksikon* (2. udg.) VII, 1935, s.v. Gade s. 571.
93. Se N.M. Jensens fornemme analyse af musikken i: *Dansk Identitetshistorie* (se note 11) s. 285-289.
94. N.M. Jensen har samlet de samtidige reaktioner i *Dansk Identitetshistorie* (se note 11) s. 302-304.
95. *Illustreret Tidende* 25. marts 1860 (citeret i: G. Hetsch: *Peter Heise*, 1926, s. 109f.).
96. Denne opfattelse har været meget udbredt og præger Charles Kjerulfs monografi *Niels W. Gade* fra 1917, se især siderne 252-259. Synspunktet optræder stort set uforandret i *Dansk biografisk Leksikon*, 3. udg. 5, 1980, s.v. Gade (N.M. Jensen). En noget anden opfattelse i N.M. Jensen: *Niels W. Gade* (se note 11). Se Hetsch: *Heise* (se note 95) s. 133-34 om Heises begejstring for *Korsfarerne*.
97. Egl. »Bragis Sang om Gefion« fra *Nordens Guder*, forkortet af Gade. Om *Gefion* se N.M. Jensen i: *Dansk Identitetshistorie* (se note 11) s. 304-309.
98. Schjørring: *Musikkens Historie* 3 (se note 57), s. 52.
99. Hetsch: *Heise* (se note 95) s. 212.
100. Se E. Abrahamsen i: *Dansk biografisk Leksikon IX*, 1936, s.v. Heise s. 186-188.
101. Se om operaens tilblivelseshistorie Hetsch: *Heise*, (se note 95) s. 162-181.
102. K.L. Rahbek (udg.): *O.I. Samsøes efterladte digteriske Skrifter* 1, 1805, s. 131-142.
103. Chr. Richardt: *Drot og Marsk*, 1878 (forord uden sidetal).
104. *Aarbøger for nordisk Oldkyndighed og Historie*.
105. Dette var Ernst von der Reckes tanke, »Folkevisestudier. Vestnordisk Indflydelse i Dansk« *Danske Studier* 1907, 79-120.
106. R. Skovmand: *Hojkolen gennem 100 Aar*, 1944.
107. Se E. Abrahamsen i: *Dansk biografisk Leksikon*, 2. udg. VIII, 1936, s. 186-188.
108. Se Gerhardt Lyng: *Danske Komponister i det 20. Aarhundredes Begyndelse*, 1917, s. 177.
109. Sst., s. 37-40.