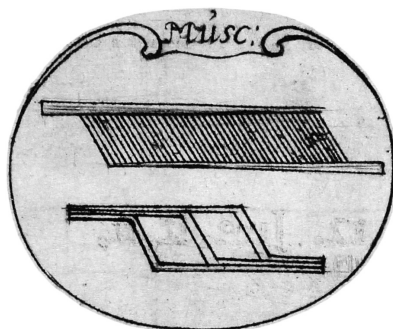


Digitalt særtryk af
FUND OG FORSKNING
I DET KONGELIGE BIBLIOTEKS
SAMLINGER

Bind 51
2012



With summaries

KØBENHAVN 2012
UDGIVET AF DET KONGELIGE BIBLIOTEK

Om billedet på smudsomslaget se s. 57.

Det kronede monogram på kartonomslaget er tegnet af
Erik Ellegaard Frederiksen efter et bind fra Frederik 3.s bibliotek

Om titelvignetten se s. 167.

© Forfatterne og Det Kongelige Bibliotek

Redaktion: John T. Lauridsen

Redaktionsråd:
Ivan Boserup, Else Marie Kofod,
Erland Kolding Nielsen, Anne Ørbæk Jensen,
Stig T. Rasmussen, Marie Vest

Fund og Forskning er et peer-reviewed tidsskrift.

Papir: Scandia 2000 Smooth Ivory 115 gr.
Dette papir overholder de i ISO 9706:1994
fastsatte krav til langtidsholdbart papir.

Grafisk tilrettelæggelse: Jakob Kyril Meile

Tryk og indbinding: SpecialTrykkeriet, Viborg

ISSN 0060-9896
ISBN 978-87-7023-093-3

UDBREDELSEN AF J.P.E. HARTMANN'S KLAVERMUSIK¹

AF

NIELS KRABBE

I. KLAVER OG KLAVERMUSIK I DET 19. ÅRHUNDREDE

Det 19. århundrede er klavermusikkens århundrede *par excellence*, og i de knap 75 år mellem ca. 1825 og 1900, som bl.a. rummede Hartmanns klavermusik, oplevede man en aldrig før eller siden kendt udvikling af klavermusik i Europa. Som i så mange andre musikhistoriske sammenhænge skal denne udvikling ses som et samspil mellem en række elementer i en overordnet struktur, ikke i form af en lineær kausalitet (“noget sker *på grund af* noget andet”) men snarere i form af en strukturel kausalitet, hvor en række forskellige elementer indgår i et gensidigt samspil, uden at et element tiltrækker sig særlig opmærksomhed som det grundlæggende.² Når talen er om klavermusikkens dominerende stilling i brede kredse af det såkaldte “borgerlige” musikliv fra o. 1830 til omkring første verdenskrig, trænger følgende elementer i sådant strukturelt netværk sig på:

- Selve musikken – altså værkerne
- Musikforlagene
- Den mekaniserede/industrialiserede klaverproduktion
- Klaveret som møbel og musikinstrument (“Et Hjem med Klaver”)
- Infrastrukturen
- Klaverundervisningen

¹ Denne artikel er skrevet i forlængelse af min udgave af Hartmanns samlede klavermusik i to bind i *J.P.E. Hartmann, Udvalgte Værker*, 2012. Ifølge sagens natur er der visse overlapninger mellem indledningen til *Hartmann Udgavens* klaverbind og denne artikel, idet det dog skal bemærkes, at en række forhold er mere grundigt udfoldet i nærværende artikel.

² En sådan forklaringsmodel er vel tidligst og mest overbevisende fremsat af den tyske musikforsker Carl Dahlhaus i hans artikel: *Gedanken zur Strukturgeschichte, Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln 1977, s. 205-236; Dahlhaus lancerede modellen i forbindelse med strukturen “Borgerlig musikkultur”.

- Klassemæssig mobilitet
- Det borgerlige dannelsesbegreb
- Musikjournalistikken
- Kønsrollerne
- Biedermeier syndromet
- Virtuosityrkelsen
 - og sikkert flere

Hver for sig bidrager disse elementer til den voldsomme udbredelse af klaverer og klavermusik i de brede kredse i denne periode – naturligvis dog indskrænket til at omfatte hvad man upræcist kunne kalde middelklassen og overklassen.

Hvad angår udbredelsen af klaverer i Danmark i den her omhandlede periode – herunder den blomstrende danske klaverproduktion – henvises til Dorte Falcon Møllers store værk om pianoet i Danmark.³ Her spiller også Hartmann en ikke ubetydelig rolle frem til slutningen af 1840erne, hvorefter han glider noget i baggrunden: gennem sit bekendtskab med den førende danske pianofabrikant i 20erne og 30erne, Andreas Michael Marschall, opnåede Hartmann stor indsigt i klaverbygningens hemmeligheder, og han blev i et par årtier hyppigt brugt som konsulent, når det drejede sig om ansøgninger fra danske klaverbyggere om støtte til studierejser, patent-tildelinger og lignende.⁴ Ligeledes udtalte han sig ofte om tekniske spørgsmål som klavermekanik, materialer og klanglige forhold i instrumenterne.

Dorte Falcon Møllers undersøgelser viser, at der i årtierne mellem 1840erne og 1870erne – altså den periode, hvor hovedparten af Hartmanns klaverværker blev til – skete en konsolidering af den danske produktion af klaverinstrumenter i en sådan grad, at dansk-producerede instrumenter stort set blev enerådende på markedet i kraft af deres store udbredelse.⁵ Falcon Møller skønner forsigtigt på baggrund af meget grundige statistiske undersøgelser, at der 30 år senere – omkring århundredskiftet – i Danmark var ca. 75.000 klaverer fordelt på en befolkning på godt 2½ mill. indbyggere. Som hun konkluderer: “I tiden inden første verdenskrig var det ikke vanskeligt at komme i nærheden af et pianoforte. Det var ikke mere et statussymbol forbeholdt de få”.⁶

³ *Det danske pianoforte frem til 1914 – et håndværk og en industri*, 2004.

⁴ Et af Falcon Møllers argumenter til støtte for hans dalende betydning efter 1840erne er antallet af sådanne ansøgere, der modtog afslag.

⁵ Falcon Møller 2004, s. 252-253.

⁶ *Ibid.*, s. 383.

Klavermusikken i det 19. århundrede kan også anskues ud fra en rent terminologisk tilgang, der dels viser bredden i repertoiret, men også opblødningen af en række af tidligere tiders klare genremæssige opdelinger af musikken. Nedenstående udtryk dækker blandt meget anden musik i høj grad også klavermusikken i perioden – måske for visse af udtrykkenes vedkommende endda *først og fremmest* klavermusikken:

- Salonmusik
- Koncertsalsmusik
- Trivialmusik
- Funktionel musik
- Autonom musik
- Kunstmusik
- Husmusik
- U-musik / E-musik⁷

Som det fremgår, forholder de forskellige kategorier sig til en række forskellige sider af musikken, hvoraf i hvert fald tre træder tydeligt frem: *stilen* (“trivialmusik”, “salonmusik”, kunstmusik”), *funktionen* (“funktionel musik”, “trivial musik”, “autonom musik”, “salonmusik”) samt *stedet* (“koncertsalsmusik”, “salonmusik”, “husmusik”). Ligeledes bør det bemærkes, at hovedparten af udtrykkene er en senere tids forsøg på systematisering af fortidens musik, mens dog i hvert fald to udtryk, “salonmusik” i høj grad og “husmusik” i mindre grad, også fandt anvendelse i den samtid, hvori musikken blev til. Blandt talrige eksempler skal blot anføres et enkelt:

“Salonmusik nennt man bekanntlich die Fantasien, Lieder ohne Worte, Potpourris, Impromptus, Bagatellen, Etuden, Nottornos, Scherzos, Transcriptionen, Characterstücke, Variationen, Balladen, Polonaisen, Walzer, Mazurkas, Boleros, u.s.w.”⁸

Her er næsten tale om et katalog over Hartmanns klavermusik! I det hele taget er “Salonmusik” den mest benyttede og bredest dækkende kategori for klavermusik i det 19. århundrede, så meget desto mere som den har indbygget den flertydighed, der ligger i ordet “Salon”: egentlig et lukket rum, hvor musikken udføres for en særlig indbudt

⁷ Unterhaltungsmusik / Ernste Musik; på dansk sommetider U- og A-musik (“underholdningsmusik” og “alvorlig musik”).

⁸ J.Chr. Lobe: *Fliegende Blätter für Musik ... I*, Leipzig 1855, s. 154 (her citeret efter Andreas Ballstaedt og Tobias Widmaier: *Salonmusik. Zur Geschichte und Funktion einer bürgerlichen Musikpraxis*, Stuttgart 1989, s. 17).

og særlig udsøgt kreds af tilhørere som et delelement i samværet, men samtidig udtryk for en bestemt stil, der henvender sig til det brede publikum i hjemmene og med de såkaldte "højere døtre" som en af sine primære målgrupper; og endelig en bestemt funktion, der kan beskrives med begreber som *virkelighedsflugt*, *drømmen om at tage del i "den sande kunst"* o.lign.⁹ På den måde kan traditionel kunstmusik selv få karakter af trivialmusik mere i kraft af brugen end af den musikalske substans.¹⁰ Talrige steder i skønlitteraturen findes scener, hvor musikeren af denne art og i denne kontekst indgår som et afgørende element i karaktertegning og situationsbeskrivelse.

Dette er ikke stedet at gå ind i en nøjere udredning af det komplicerede samspil mellem disse forskellige elementer og kategorier, blot skal det understreges, at både mængden og arten af Hartmanns klavermusik bør anskues med reference til disse forhold. Samtidig skaber de også en tilsyneladende uforklarlig modsætning, nemlig modsætningen mellem omfanget af Hartmanns klavermusik på den ene side og dens usynlighed i tidens musikliv, for slet ikke at tale om eftertidens, på den anden side.¹¹ Den efterfølgende fremstilling er således mere en præsentation af en række empiriske forhold omkring Hartmanns klavermusik og de spor, som musikken har efterladt sig, end et forsøg på en analyse af de receptionshistoriske forhold og betingelser – et emne, der ellers nok kunne trænge til en nøjere behandling.

II. HARTMANNS KLAVERMUSIK

Der er vidnesbyrd om, at Hartmann om ikke ligefrem beherskede, så i hvert fald trakterede, tre instrumenter: orgel, violin og klaver. Hovedinstrumenterne var uden tvivl violin og orgel, og sidstnævnte var det instrument, hvor han modtog nogen formaliseret undervisning og det instrument, ved hvilket han i en række år havde sit daglige professionelle virke som organist, først i Garnisons Kirke fra 1824 og siden som Weyses efterfølger ved Frue Kirke i 1843. Hvad angår klaveret,

⁹ Jf. det udbrud, som en udførelse på et opretstående klaver af Tekla Badarzewska-Baranowskas *Nonnens Bøn* i Kurt Weills opera *Mahagonny* afføder hos hovedpersonen, der tilbagelænet, med cigar i munden og whisky i glasset, udbryder: "Das ist die ewige Kunst".

¹⁰ Selv visse af Beethovens klaversonater kan efter denne opfattelse få karakter af trivialmusik.

¹¹ Det forekommer mig, at der her ligger et uopdyrket forskningsområde inden for dansk musikhistorie i det 19. århundrede.

var han i alt væsentligt selvlerd (ifølge den håndskrevne selvbiografi i Det Kongelige Bibliotek modtog Hartmann noget klaverundervisning fra sin far), og i sine få generelle udtalelser om klaverværkerne var han da også forholdsvis beskednen. Uanset om man mener, der er hold i en sådan beskedenhed eller ej, må nok slå fast, at han ikke skrev klavermusik med samme lethed (og med samme pianistiske *flair*) som f.eks. Schumann, Mendelssohn eller Chopin. Der er da heller ingen beretninger om, at han nogensinde optrådte offentligt som pianist.¹² Så meget desto mere forbavsende – og imponerende – er det, at han skrev så meget klavermusik, og at den fik en sådan fokus gennem de mange trykte udgaver (se nærmere nedenfor).

Litteraturen om Hartmanns klavermusik er ganske sparsom. Den mest omfattende indføring er Lothar Brix' disputats fra 1971, som meget omhyggeligt gennemgår hvert af de værker, der var tilgængelige for forfatteren på det pågældende tidspunkt. Bogen bygger på indgående studier af kildematerialet i Det Kongelige Bibliotek, og med sine formale og harmoniske analyser sætter den Hartmanns klavermusik ind i en stilhistorisk sammenhæng med inddragelse af såvel danske som tyske musikalske rødder.¹³ Til denne grundlæggende fremstilling kan føjes et kort kapitel i Richard Hoves Hartmann-monografi fra 1934 og en noget mere indgående omtale i Inger Sørensen bog om hele Hartmann familien fra 1999.¹⁴ Generelt må det konstateres, at i litteraturen om Hartmann fra de sidste 100 år er det hans vokale og dramatiske værker, der har stået i centrum, mens klavermusikken, kammermusikken og symfonierne har stået noget i skyggen.

¹² En enkelt berømt billedlig fremstilling har dog fastholdt Hartmann som klaverspiller, nemlig en silhuet, der viser Hartmann og den næsten jævnaldrende Nicolai Gerson ved klaveret i en firhændig komposition, med datering på siden af klaveret: "Souvenirs de la veille du 14^{ème} Mai 1830"; d. 14.5.1830 var Hartmanns 25 års fødselsdag. Vignetten er bl.a. gengivet i Inger Sørensen: *Hartmann. Et dansk komponistdynasti*. 1999, s. 88.

¹³ Hvad angår de kildemæssige forhold – og dermed en række detaljer omkring de enkelte værkers tilblivelse – havde Lothar Brix ikke de samme muligheder som nutidens forskere, primært fordi materialet i Det Kongelige Bibliotek ikke på det tidspunkt var så velregistreret, som det er tilfældet i dag. Omkring disse forhold henvises til det kritiske apparat i min udgave af Hartmanns klavermusik.

¹⁴ Lothar Brix: *Die Klaviermusik von Johann Peter Emilius Hartmann. Ein Beitrag zur musikalischen Romantik in Skandinavien*, Göttingen 1971; Richard Hove: *J.P.E. Hartmann*, 1934, s. 38-47 ("Klaverkompositioner"); Inger Sørensen, *Hartmann. Et Dansk Komponistdynasti*, 1999, s. 261-279 ("De sene klaverværker") og s. 589-594 (gennemgang af de tre klaversonater i d-mol, F-dur og a-mol).

Heller ikke Hartmanns første biograf, Angul Hammerich, levede klavermusikken mange ord med på vejen. Dog er de allerførste ord i kapitlet "J.P.E. Hartmann som Komponist" tankevækkende (ikke mindst efter udgivelsen af den samlede klavermusik), om end de bør tages med et gran salt: "Den, der engang skal skrive Hartmanns Leved, maa skrive hans Værkers Historie. Paa Begivenheder af mærkelig Art har hans Liv været fattigt, indre Brydninger eller ydre Kampe har det heller ikke kendt. Desto mere frugtbringende har det været indadtill".¹⁵ Her programsætter Hammerich – vel uden at ville det – hele det meget afgørende og omfattende spørgsmål om forholdet mellem liv og værk, et af biografiens grundtemaer som genre.

En enkelt værkmonografi skiller sig dog ud, når det drejer sig om det 20 århundredes reception af Hartmanns klavermusik, nemlig Richard Hoves to artikler om den indtil da ukendte store klaversonate i F-dur. I den første af to artikler i *Dansk Musiktidsskrift* redegjorde Hove ganske kort for sin "opdagelse" i Det Kongelige Bibliotek af Hartmanns manuskript til denne sonate og slog kraftigt til lyd for, at der her var tale om et absolut hovedværk i dansk musikhistorie. Artiklen blev formentlig medvirkende til, at sonaten i 1943 blev udgivet 90 år efter sin tilblivelse, hvilket affødte en egentlig gennemgang af værket fra Hoves pen, bl.a. karakteriseret som "... et stykke kærnedansk musik af højeste kvalitet" og som "... et sædekorn, der sent er drevet af mulde, men det kan endnu naa at bære moden kærne".¹⁶

Hartmanns produktive periode strakte sig over mere end 60 år, fra de tidligste værker fra midten af 1820erne til de seneste fra slutningen af 1880erne, og i hele denne lange periode er klavermusikken den genre, der er rigeligst repræsenteret – i hvert fald når det gælder instrumentalmusikken. Blandt de i alt 86 opusnumre, som optræder i Hartmanns produktion, omfatter de 20 numre klavermusik, hvortil kommer et stort antal større eller mindre klaverværker trykt uden opusnummer eller overleveret i manuskript. Således omfatter udgaven af den samlede klavermusik mere end 600 sider med omkring 60 værker, som i omfang og musikalsk tyngde spænder fra stambogsblade på 8-10

¹⁵ Angul Hammerich: *J.P.E. Hartmann*, 1916, s. 77.

¹⁶ Richard Hove: Af en pakke gammelt Manuskript, *Dansk Musik Tidsskrift* (3), 1928, s. 149ff; Richard Hove, "I Anledning af Hartmanns Klaversonate" i *Dansk Musik Tidsskrift* (19), 1944, s. 138ff. F-dur sonaten blev udgivet af Niels Viggo Bentzon (kraftigt superviseret af Werner Wolf Glaser) på Wilhelm Hansens Musikforlag i 1944, revideret og genudgivet som nr. 3 i min samlede udgave af klavermusikken i *Hartmann Udgaven*.

takter til den store a-mol sonate opus 80 på mere end 30 nodesider. Hertil kan føjes, at en betydelig del af de trykte udgaver med klavermusik udkom såvel på tyske som danske musikforlag og de fleste af dem endda i flere udgaver af samme værk med flere årtiers mellemrum. For de tidlige værkers vedkommende er det et gennemgående mønster, at værket først udkom på et dansk eller tysk forlag i forbindelse med dets tilblivelse for derefter at blive genudgivet på Wilhelm Hansens musikforlag 20 til 40 år senere. Man må heraf slutte, at Hartmanns klavermusik var overordentlig udbredt i samtiden, ikke først og fremmest som koncertsalsmusik men som musik i hjemmene – for hvorfor skulle man ellers blive med at trykke værkerne?

III. HARTMANNS VALG AF GENRE

Hartmanns klavermusik falder i tre hovedkategorier: sonater (sonatine), karakterstykker med mere eller mindre klart cyklisk præg og under en række forskellige overskrifter, samt enkeltværker med eller uden programmatisk titler. I den samlede udgave fordeler værkerne sig på følgende måde, idet det dog skal bemærkes, at det ikke altid er muligt at trække en helt klar grænse mellem kategorierne II og III:

Sonater (sonatine)	Nr. 1 - 5
Samlinger (karakterstykker)	Nr. 6 - 24
Enkeltværker	Nr. 25 - 56

Sonater

Klaversonaterne indtager en særstilling i det 19. århundredes danske musikhistorie. Næppe nogen dansk komponist mellem Kuhlau og Niels Viggo Bentzon har skrevet mere end en, måske to, klaversonater. Hartmann skrev fire sonater og en sonatine, og tre af disse værker (d-mol, F-dur og a-mol) er de vægtigste klaverværker i hans samlede klaverproduktion. Dette er så meget desto mere bemærkelsesværdigt, som sonategenren i det hele taget spillede en ganske tilbagetrukken rolle i det 19. århundrede sammenlignet med både det foregående og det efterfølgende århundrede. Den store dynamiske form, som var udviklet ikke mindst igennem Beethovens klaversonater, kunne ikke rigtig passe ind i det 19. århundredes musikæstetiske normer med fokus på “det poetiske”, “det dunkle”, “det antydede”, eller hvordan man nu vil udtrykke det. Robert Schumann – en af tidens førende musikæsteti-

kere – reflekterede i et par korte artikler i det af ham redigerede *Neue Zeitschrift für Musik* – over genrens vigende betydning og reducerede de få af tidens repræsentanter for genren til rene “Formstudien”, der ikke er affødt af nogen form for “inneren Drang” hos komponisten.¹⁷ En sådan karakteristik er ikke dækkende for de tre nævnte klaversonater af Hartmann; det gennemarbejdede kildemateriale, musikkens omfang samt ikke mindst dens substans modsiger noget sådant.

Karakterstykker

Hartmanns karakterstykker omfatter en lang række “genrer”, som alle kendes fra andre – specielt tyske – komponister i det 19. århundrede.¹⁸ Det er ikke altid umiddelbart indlysende, hvorfor Hartmann netop har valgt denne eller hin betegnelse til en bestemt samling, og i mange tilfælde overlapper betegnelserne hinanden. I det hele taget er genrebetegnelserne for de mange klaverstykker fra det 19. århundrede stærkt flydende, omend det dog er muligt at tilskrive visse stilistiske træk til en del af betegnelserne. I det følgende omtales de forskellige genrer, som er repræsenteret i Hartmanns klavermusik med angivelse af, hvilke numre i Hartmann Udgaven, som bærer den pågældende genrebetegnelse.

Klaverstykke

- *Hartmann Udgaven* Nr. 12, 14, 18, 20, 23.

Fantasiestykke

I modsætning til den beslægtede “Fantasi” optræder betegnelsen “Fantasiestykke” oftest i forbindelse med samlinger af flere sådanne stykker. Den tidligste brug af denne titel går formentlig tilbage til E.T.A. Hoffmanns fiktive komponist Kreislers *Fantasiestücke in Callots Manier* (1814–15), som inspirerede Schumann til hans *Kreisleriana*

¹⁷ Robert Schumann: Sonaten für das Clavier, *Neue Zeitschrift für Musik* (34, 35), april 1839. I denne sammenhæng bør det dog understreges, at den konkurrence fra *Norddeutscher Musik Verein*, som inspirerede Hartmann til at skrive sin d-mol sonate, netop havde klaversonaten som sit omdrejningspunkt, et forhold, der i en vis forstand modsiger Schumann afskrivning af genren.

¹⁸ “Genre” er her sat i citationstegn for at tilkendegive, at der i nogle tilfælde ikke er tale om selvstændige, profilerede genrer med hver sit stilistiske præg, men undertiden blot om mere eller mindre arbitrære titler.

opus 16.¹⁹ Schumann anvendte selve betegnelsen i to af sine klaversamlinger, *Phantasiestücke* opus 12 fra 1837 og *Drei Phantasiestücke* opus 111 fra 1851. Det er blevet fremhævet som et karakteristikum for genren, at den altid slutter med en modifieret reprise af det indledende motivstof; dette gælder – dog med visse modifikationer – også for Hartmanns otte fantasistykker.

- *Hartmann Udgaven* nr. 16, 21, 22.

Fantasi

Som antydnet ovenfor, kan der ikke trækkes nogen klar stilistisk grænse mellem genrerne “Fantasi” og “Fantasistykke”, bortset fra at fantasien normalt er større end fantasistykket både i musikalsk anlæg og omfang. Dette afspejler sig også i Hartmanns fantasi med dens ikke færre end 364 takter.

- *Hartmann Udgaven* nr. 26.

Karakterstykker (Pièces Caractéristiques)²⁰

Denne betegnelse er i en vis forstand dobbelttydig. På den ene side omfatter den samtlige ensatsede (klaver)stykker, uden nogen anden funktion end at ville lyttes til (altså hverken dansemusik, marchmusik, liturgisk musik eller andet), og som dækker en bestemt grundstemning eller grundide, der eksplicit kan være udtrykt i stykkets titel; i denne betydning af ordet, er det således ikke en titel, men en genre. På den anden side bruges betegnelsen – mere upræcist – som titel på enkeltstykker eller samlinger af stykker, således som det f.eks. er tilfældet hos Hartmann; her er betegnelsen på det nærmeste intetsigende, vel nærmest synonym med titlerne “Lyrisk stykke” og “Genrestykke”, som mærkelig nok ikke forekommer hos Hartmann. Selvom grænserne er flydende, omfatter betegnelsen sjældent stykker med egentlig programmatisk indhold.

¹⁹ E.T.A. Hoffmann, 1776-1822, var en af de førende skikkelser inden for den gren af den tyske romantik, som undertiden betegnes som “den sorte romantik”.

²⁰ For en terminologisk diskussion af betegnelsen henvises til MGG, *Sachteil 2* (Bärenreiter 1995, artikel “Characterstück”) og *Handwörterbuch der musikalischen Terminologi*, Stuttgart u.å. (artikel “Rhapsodie”). MGG artiklen betoner i sin afsluttende sætning betegnelsens overordnede betydning: “Diese idealtypische Differenzierung des Characterstücks in Untertypen, denen hinsichtlich der Form und der Satztechnik allerdings kaum eine gattungsprägende Spezifik nachzuweisen ist, wird durch Übergangsformen stets in Frage gestellt bleiben”.

Kendte eksempler på brugen af ordet er Schumanns *Davidsbündlertänze* opus 6 med tilføjelsen *18 Characterstücke* og Mendelssohns *Characteristische Stücke* op.7.

- *Hartmann Udgaven* Nr. 8, 13.

Skitser

Umiddelbart kunne genrebetegnelsen "Skitse" pege på noget henkastet eller ufærdigt; noget sådant synes dog ikke at gælde for det 19. århundredes klavermusik. Hverken Schumanns *Skizzen* opus 58 eller Smetanas opus 4 og 5 (tilegnet Clara Schumann) lægger op til en sådan tolkning. Heller ikke Hartmanns otte skitser er mere "ufærdige" end så megen anden klavermusik af ham; fem af disse skitser bærer oven i købet særlige, karakteriserende titler: *Canzonetta* (nr. 2), *Mazurka* (nr. 3), *Scherzo* (nr. 4 og 5) og *Introduction og Mouvement de Valse* (nr. 7). Samlebetegnelsen *Skizzen* synes i denne forbindelse af være synonym med "Karakterstykker".

- *Hartmann Udgaven* Nr 10.

Tonestykker i Sangform

Hartmanns tyske betegnelse *Tonstücke in Liederform* leder først og fremmest tanken hen på Mendelssohn, som udgav 36 klaverstykker under fællesbetegnelsen *Lieder ohne Worte* i årene 1832-1845. Også betegnelser som "Canzone" og "Canzonetta" peger i samme retning.²¹ Som genrebetegnelsen antyder, er sådanne stykker karakteriseret ved en iørefaldende, sangbar melodilinje med et udpræget vokalt præg.²² En vis forbindelse mellem Hartmann og Mendelssohn understreges af forlæggeren Julius Schuberths brev til Hartmann af 7. februar 1842, hvori den tyske forlægger blandt en række Hartmann værker, som han agter at udgive, udtrykkeligt anfører "Lieder ohne Worte 1^s Heft" (efterfulgt af et "2^s Heft"); dette værk er identisk med det, der året efter blev til *Tonstücke im Liederform*, opus 37.

Allerede halvanden måned forinden havde Julius Schubert været endnu mere konkret i sine opfordringer til Hartmann om at for-

²¹ Disse to genrebetegnelser skifter netop betydning i løbet af det 17. århundrede, hvor de nærmer sig betegnelsen for en instrumentalkomposition i sangbar stil, men uden tekst.

²² Både i samtiden og eftertiden har man diskuteret, om der eventuelt har ligget egentlige tekster bag nogle af disse stykker, som komponisten efterfølgende har udeladt.

søge sig i den Mendelssohnske genre. I december 1841 hedder det i et brev fra Schubert til Hartmann:

„Schreiben Sie mir für *Pianoforte* zwey Liederhefte *ohne* Worte— & ich bin sicher Sie werden den *Mendelsohn* übertreffen. [...] Das 1^e Heft kann z.B. enthalten: 1 *Romance* 1 *Duett* 1 *Nocturn* 1 *Liebeslied* 1 *Gebet* 1 *Nationallied*. Sehen Sie – dieses sind vortreffliche Stoffe, die Sie mit Ihrem Geiste herrlich verarbeiten werden. Gelegentlich folgt dann ein 2^{tes} Heft mit einem *Walzlied*, *Bacarole*, *Kriegslied*, *Duett*, *Tyrolienne*, *Gebet* etc. etc.; die verschiedenen Charactere der Liederkomposition werden Sie noch besser & interessanter zu wählen wissen als ich”.²³

Hartmann fulgte ikke opfordringen direkte, men lod sig dog tilsyneladende inspirere af den i sine *Tonestykker i Sangform* (titlen, hvorunder de udkom i den danske udgave). I Hartmanns samling peger ikke mindst Nr. I og Nr. VI – sidstnævnte med titlen “Vekselsang” – på inspiration fra Mendelssohn.

- *Hartmann Udgaven* nr. 11.

Etudes (instructives)

Opkomsten af de mange samlinger af klaveretuder i første halvdel af 1800-tallet hænger sammen med udviklingen af klaveret som det førende husinstrument og det deraf følgende behov for musikuddannelse af amatører og professionelle, således som det er antydnet i det foregående. Genrens hovedformål ligger allerede i selve betegnelsen (“studium”, “øvelse”): systematisk opøvelse af tekniske færdigheder. Genren er rigt repræsenteret hos tidens både tyske og franske komponister – berømte, og meget forskellige, er f.eks. samlinger af Carl Czerny og Chopin.

I Danmark havde C.E.F. Weyse udgivet to samlinger med værker i denne genre, henholdsvis opus 51 og opus 60. Der er intet, der tyder på, at Hartmann specielt skulle have taget afsæt i Weyses etuder, hverken musikalsk eller på anden måde. I det hele taget lever Hartmanns etuder i ringere grad, end det er tilfældet med Weyses, op til genre-traditionen: indøvelse af bestemte tekniske færdigheder, ofte således at hvert stykke koncentrerer sig om et enkelt stiltræk eller en enkelt spilleteknisk detalje.

- *Hartmann Udgaven* nr. 15.

²³ *Breve* Nr. 126, brev af 28.12.1841, Inger Sørensen (udg.), *J.P.E. Hartmann og hans kreds*, 1999 (i det følgende *Breve*).

Novelette

Denne genrebetegnelse blev skabt af Robert Schumann med hans *Otte Novelletten* opus 21 fra 1838. Selvom Schumann giver sine stykker en vis "fortællende" karakter, har hans titelvalg efter eget udsagn ikke noget med "Novelle" at gøre, men er derimod en – måske lidt snørklet – kærlighedserklæring til hans tilkomne Clara Wieck – gennem betegnelsens lydlige forbindelse til Claras navnesøster, den engelske sangerinde Clara Novello, således som Schumann selv forklarer det i et brev til sin tilkommende, hvor disse Novelletter omtales: "Ich weiss nicht, wer mir verwehren könnte, Dir noch einmal so viel zu schreiben als Du mir. Am liebsten möchte ich es mit Musik – denn das ist doch die Freundin, die alles am besten ausgerichtet, was innen steht. Da habe ich Dir denn auch so entsetzlich viel componirt in den letzten drei Wochen – Spasshaftes, Egmontgeschichten, Familienscenen mit Vätern, eine Hochzeit, kurz äusserst Liebenswürdigen – und das ganze Novelletten genannt, weil du Clara heisst und „Wiecketten“ nicht gut genug klingt".²⁴

Gade videreførte genren i sine *Novelletter* for klavertrio fra 1853, hvilket kan have inspireret Hartmann til sin samling opus 55 med den lidt usædvanlige entalsform: *Novellette*. Disse stykkers oprindelige titel, *Børnestykker*, og de tilhørende vers af H.C. Andersen falder godt i tråd med Schumanns oven for skitserede forståelse af denne genrebetegnelse. Udover de tre nævnte komponister, Schumann, Gade og Hartmann, kendes kun ganske få eksempler på værker med betegnelsen "Novelletten" fra det 19. århundrede.

- *Hartmann Udgaven* nr. 17 og 19.

Albumsblad (Stambogsblad)

Genren "Albumsblad" er ofte synonymt med "Stambogsblad", omend Schumanns bidrag med sine 20 *Albumblätter*, opus 124 (hvor hvert stykke er forsynet med en programmatisk titel eller karakterbetegnelse) går langt ud over formatet for det karakteristiske stambogsblad.

Hartmanns bidrag til genren består – med et par enkelte undtagelser (nr. 42 og 50) – af ubetydelige lejlighedskompositioner i forskellige anledninger.²⁵

²⁴ Brev fra Robert Schumann til Clara af 6.2.1838, her citeret efter Berthold Litzmann: *Clara Schumann. Ein Künstlerleben*, 1, 1925, s. 178.

²⁵ I den legendariske førsteudgave fra 1938 af *Oxford Companion to Music* af Percy A. Scholes karakteriseres genren således: "A fairly frequent title for a brief and not very

- *Hartmann Udgaven* nr. 37, 41, 46, 49, 51, 52, 55.

Marsch

- *Hartmann Udgaven* nr. 56.

Rondeaux

- *Hartmann Udgaven* nr. 6.

Mazurka

Mazurkaen er en polsk dans fra o. 1600, som i stiliseret form først og fremmest kendes fra Chopin og Szymanowski. Anvendes af Hartmann som overskrift for det tredje stykke i hans *Otte Skitser* opus 31, uden at der i dette stykke kan påvises nogen særlig form for polsk kolorit.

- *Hartmann Udgaven* nr. 10 (tredje stykke).

Caprices

Genrebetegnelsen går tilbage til midten af 1500-tallet og har gennem hele musikhistorien fastholdt grundbetydningen af "indfald" eller "lune". Blandt Hartmanns samtidige komponister kan nævnes Mendelssohn (Capriccioer opus 33 fra 1836) og Brahms (en række betydelige capriccioer for klaver fra 1870'erne og senere). I det 19. århundrede er genren vel nærmest at sidestille med *Fantasi*.

I forbindelse med den intense korrespondance mellem den tyske forlægger Julius Schuberth og Hartmann omkring årsskiftet 1841-42 opfordrede førstnævnte Hartmann til at skrive endnu en samling Capricer (udover den samling han allerede havde trykt som opus 18 fire år forinden). I et brev fra Schuberth lyder opfordringen:

„Neben den Liedern ohne Worte – reflektire ich auf Capricen f Pfte Solo. Ob Sie die einzelnen N^o des Heftes: *Scherzo, Masurque, Menuet* etc nennen ist ganz Ihre Sache; nur immer Original mit Melodie & Harmonie”.²⁶

Det er interessant, at Robert Schumann ikke fandt genrebetegnelsen for Hartmanns opus 18 særlig velvalgt; i sin anmeldelse af det andet af de to hefter med capricer bemærkede Schumann om dette:

important instrumental composition, such as, in the days when the autograph album was one of the fashionable nuisances of life, a complaisant composer might write for a lady friend.”

²⁶ *Breve*, Nr. 126.

„Auch möchte ich die stücke nicht ‚Capricen‘ nennen: sie sind dazu in der Form zu dicht, manchmal liederartig abgeschlossen“.²⁷

- *Hartmann Udgaven* nr. 7.

Canzonetta

Se ovenfor under “Sang uden Ord”.

- *Hartmann Udgaven* nr. 31.

Vals, Menuet

- *Hartmann Udgaven* nr. 25, 36, 39, 43.

Enkeltværker (programmatisk titler)

Egentlig programmusik møder vi ikke i Hartmanns klaverproduktion. Det nærmeste, man kan komme noget sådant, er samlingerne til tekster af H.C. Andersen og Carl Andersen; det drejer sig om følgende værker (alle omtalt ovenfor under *Karakterstykker*):

- Nr. 13 *Seks Karakterstykker* opus 50 (HCA)
- Nr. 17 *Novellette* opus 55 (HCA)
I Hartmanns manuskript er Andersens tekster ikke anført. Nogle af stykkerne er forsynet med titler, “Mazurka” (nr. 3), “Tagfat” (nr. 4), “Morgenbøn” (nr. 5) og “Eventyr” (nr. 6), ligesom der til overskriften “Børnestykker” er tilføjet “Lykønskning til en Fødselsdag”.
- Nr. 14 *Tre Klaverstykker* (HCA)
- Nr. 18 *Klaverstykker* (HCA og Carl Andersen)

I samtlige disse tilfælde – måske med undtagelse af opus 50 – er der så ubetydelig forbindelse mellem digtene og musikken, at man næppe kan tale om programmusik i ordets egentlige betydning. Ydermere er der vidnesbyrd om, at digtene i flere tilfælde blev tilføjet *efter* at musikken blev komponeret.

Listen af værker med egentlige programmatisk titler, der for langt den overvejende del forblev utrykte, omfatter følgende; den konkrete baggrund for valget af titel er kun kendt i de to nævnte eksempler nedenfor:

²⁷ *Neue Zeitschrift für Musik* (7), 48, 15.12.1837.

- *Bellmanske Billeder* (Nr. 45)
- *Vinteren* (Nr. 35)
- *Svanerne* (Nr. 54; markering af, at svanen på Fuglsang har produceret fem unger)
- *Hjemvee, Sang uden Ord* (Nr. 33)
- *Om Foraaret* (Nr. 34)
- *Gamle Minder* (Nr. 29)
- *Ballo Militaire* (Nr. 12)
- *Cantilena elegica* (Nr. 12)
- *Aftenstemning* (Nr. 47)
- *'Den 20 januar 1848'* (Nr. 38; markering af Kong Christian 7.s død)

Som det fremgår af det foregående, udviser Hartmanns klavermusik et uhyre broget billede, når det gælder valget af stil og genre, helt i tråd med det fremherskende "poetiske" ideal for det 19. århundredes klavermusik, som det ikke mindst kommer til udtryk i Robert Schumanns skrifter fra 1830'erne og 40'erne. Lothar Brix fremhæver i sin disputats, at Hartmann ofte selv har været i tvivl om, hvilke titler, han skulle anvende til sine klaverstykker.²⁸ I denne sammenhæng hæfter han sig ved et brev fra Hartmann til hans tyske forlægger Julius Schuberth fra januar 1842, hvori det i forbindelse med forhandlingerne om trykning af *Otte Skizzer*, opus 31, bl.a. hedder: „Capricen kann ich sie nicht nennen, weil der Bau der einzelnen Stücke eben den Nahmen, Skizzen hier charakteristisch macht, aber sie sind übrigen ganz und gar von demselben Genre, wie Sie selbst sehen werden, und nicht zu gross, nicht zu schwer und haben Kennern und Laien, denen sie hier bekannt sind, sehr gut gefallen”.²⁹

Konkluderende må det her understreges, at det 19. århundredes karakterstykker, på trods af det omfattende og forskelligartede repertoire af poetiserende titler, ligger meget langt fra den egentlige programmusik, der som bekendt også er en vigtig del af århundredets musikæstetik. Trods de poetiserende titler og de tilføjede digteriske vignetter og sentenser er det stadig absolut-musikalske traditioner og normer (reprise-form, rondoform, traditionel ABA-form o.lign.), der bestemmer den musikalske formning og ikke diverse udenoms-musikalske forhold. Egentlige, ekstramusikalske referencer findes ikke i Hartmanns klavermusik; man fristes her til – nok engang – at citere Beethovens ad-

²⁸ Brix 1971, s. 72ff.

²⁹ *Breve*, nr. 128.

varende ord fra hans sjette symfoni, "Mehr Ausdruck der Empfindung al Mahlerey". Eller som W. Kahl præcist har formuleret det: musikken udtrykker "... nur das Zuständliche, nicht das Gegenständliche ..."³⁰

IV. UDBREDELSEN I SAMTIDEN – OPFØRELSE, MUSIKKRITIK OG UDGIVELSER

I det følgende skal udbredelsen af Hartmanns klavermusik belyses på baggrund af nogle punktnedslag indenfor følgende tre hovedområder: opførelser, anmeldelser, udgivelser.

Opførelser

Når man tager repertoirets omfang og udbredelse i betragtning, er det påfaldende, hvor lidt man ved om, hvornår og i hvilke konkrete sammenhænge musikken er blevet opført. Offentlige klaveraftner i vores forstand af ordet forekom næppe i Hartmanns levetid, og såfremt klaverværker skulle have optrådt som en del af programmet ved en "blandet" koncert, er dette ikke dokumenteret i det materiale, der har været tilgængeligt for nærværende undersøgelse.³¹ Det er vanskeligt at forestille sig, at ingen af de tre store klaversonater, d-mol sonaten opus 34 (den såkaldte "Pris-Sonate")³², den utrykte F-dur sonate og ikke mindst den store a-mol sonate opus 80, har været fremført offentligt i komponistens levetid. Ingen af de eksisterende monografier om de forskellige kammermusikforeninger i tiden omtaler sådanne opførelser. Og selvom opførelser *skulle* have fundet sted, ville de næppe være anmeldt i dagspressen, idet egentlige, regelmæssige koncertanmeldelser hører en senere tid til. Endelig skal det nævnes, at der i de mere end 1700 breve, der er gengivet i Hartmann Brevudgaven, kun findes en eneste

³⁰ "Seine [i.e. Karakterstykkets] Welt kann immer nur das Zuständliche, nicht das Gegenständliche sein, seine Aufgabe nie eine musikalische Vergegenständlichung von etwas Aussermusikalischem, von Dingen, Vorgängen, Handlungen, nicht Nachbildung einer Wirklichkeit, wie es in Dichtung und Malerei möglich ist, sondern stets nur das Bewusstwerdenlassen ihrer Wirkung auf den Menschen im Bereich der Seelichen ganz im Sinne der von Beethoven gemeinten 'Empfindung'". W. Kahl: Das Charakterstück, (*Das Musikwerk*, 8, u.å.), s. 4.

³¹ Dermed være ikke sagt, at der ikke eksisterer trykte koncertprogrammer fra koncerter i den omhandlede periode, der ville kunne belyse dette spørgsmål nærmere.

³² Således betegnet, fordi den indgik i den tyske konkurrence om bedste klaversonate – og vandt tredjeprisen.

omtale af en fremførelse af et klaverværk af Hartmann, nemlig en opførelse i Vordingborg i 1844 af A-dur capriccioen fra første hæfte af *Capricen* opus 18 i en privat sammenhæng – spillet “med Færdighed og megen Elegants i Foredraget”.³³

Et enkelt eksempel – ganske vist isoleret og uden nogen dækkende gyldighed – viser, hvordan Hartmanns klavermusik tilsyneladende har haft vanskeligt ved at blive udbredt, endda i kredse, hvor man netop ville vente, at den ville dominere repertoireet. Det er velkendt, at der i årtierne før og efter 1900 på godset Fuglsang på Lolland udspandt sig et rigt musikliv. Hver sommer samledes en række danske og udenlandske musikere og komponister hos den generøse værtinde, Bodil Neergaard, Hartmanns barnebarn, og i sommerens løb afholdtes koncerter flere gange om ugen med et meget ambitiøst program udført af de gæster, der nu måtte være der på det pågældende tidspunkt. Der var tale om “saloner” i ordets oprindelige betydning, altså lukkede koncerter, hvor man så at sige spillede “for hinanden” – og derefter indtog en celeber middag. Adskillige erindringer og breve fra tiden har skildret dette rige musikliv på Fuglsang, og i 2011 dukkede en samling håndskrevne programmer op, dækkende perioden 1893-1916, med nøje angivelse af programmet for hver eneste af disse sommerkoncerter, undertiden med angivelse af, hvem der spillede og undertiden med angivelse af den efterfølgende menu.³⁴ Koncerterne fandt som regel sted i sidste uge af juli og de første uger af august. Repertoiret bestod af klaver- og kammermusik af Beethoven, Brahms, Schumann, Mendelssohn og mange andre af det 19. århundredes både større og mindre komponister. I netop denne sammenhæng spillede Hartmann familien en meget fremtrædende rolle, både når det gjaldt værtskabet, og når det gjaldt kredsen af musikalske gæster. Man kunne således forvente, at “gamle” Hartmann måtte være rigt repræsenteret i koncertprogrammerne. Men det er han ikke. Faktisk er det påfaldende, så lidt musik af familiens overhoved, der optræder: et par af de store dramatiske værker blev opført i forskellige arrangementer over et par aftner,³⁵

³³ Se *Breve*, No. 216, brev fra Fr. Wilh. Andersen til Hartmann af 26.11.1844.

³⁴ Håndskrevne programmer i privateje. Mappen med disse programmer har været i Hartmann familiens eje frem til i dag: den dækker hele den nævnte periode komplet og fortsætter derefter med visse huller helt frem til 1978. Programmerne fra sommeren 1914 bærer på forsiden det karakteristiske motto *Inter arma non silent Musae*. De pågældende programmer afventer endnu en nøjere – statistisk – behandling.

³⁵ Det gælder f.eks. *Thrymskvíden*, der blev opført over fire aftner i august 1906. Det hyppigst opførte værk af Hartmann er *Fantasi for Violin og Klaver* fra 1889.

men de knap 600 nodesider for klaver er stort set fraværende. Bortset fra en enkelt opførelse af prissonaten opus 34 (31. august 1899) leder man forgæves efter Hartmanns klavermusik på de mange programmer fra den nævnte periode. Man kunne være fristet til at mene, at hvis end ikke Hartmanns klavermusik kunne vinde indpas i *denne* kreds og under *disse* omstændigheder, er det ikke overraskende, at den ikke har sat sig mange synlige spor i det københavnske musikliv i mere bred forstand i det trekvarte århundrede, som musikken dækker.³⁶

Musikkritikken

Som det er nævnt ovenfor, var en egentlig koncertkritik endnu ikke det normale hverken i Danmark eller i Tyskland i det 19. århundrede; til gengæld havde det været skik i hvert fald siden Beethovens "midterste" værker, at udgiven musik blev omtalt i fagtidsskrifter eller kulturelle periodika. Eller sagt på en anden måde: det velkendte skift fra værk-kritik til interpretations-kritik havde endnu ikke fundet sted. Således finder vi også nogle få omtaler – undertiden ligefrem anmeldelser – på dansk og tysk grund af Hartmanns klavermusik efterhånden som værkerne udkom, dog fortrinsvis i perioden *før* 1850, mens det bliver sjældnere *efter* 1850. Når vi kommer frem til a-mol sonaten opus 80, Hartmanns største og mest dybe klaverværk og i det hele taget et hovedværk i den danske klaverlitteratur, kendes ikke en eneste samtidig omtale.

På dansk grund kendes kun to professionelle omtaler af klavermusikken. Den tidligste vedrører de to *Rondeaux Brillants* opus 6, skrevet af den kun 25-årige og på det tidspunkt endnu ukendte komponist, og stod at læse i *Kjøbenhavns Flyvende Post* (1830) No.11. Den anonyme anmelder påpeger en vis indflydelse fra Kuhlau og roser temadannelsen i det første af stykkerne (t. 132 ff.). Der er dog også kritiske anmærkninger i anmeldelsen: "Ønskeligt var det, om Componisten havde været mere sparsom med dristige Modulationer, der vel hører til Tidens, men ikke til den gode Smag".³⁷

³⁶ Det skal parentetisk bemærkes, at det om muligt er endnu mere overraskende, at Niels W. Gade stort set er helt fraværende på Fuglsangprogrammerne; han var dog medlem af Hartmannfamilien som forhenværende svigersøn til J.P.E. Hartmann og havde været dansk musiklivs ukronede konge gennem adskillige årtier, ligesom han – i modsætning til Hartmann – havde bevaret et stort navn i udlandet lige til sin død.

³⁷ Det skal understreges, at en af de passager, anmelderen peger på i sin kritik, faktisk indeholder en meningsforstyrende trykfejl i form af forkerte nøgler, som anmelderen

Den anden anmeldelse på dansk findes i Immanuel Rée's *Tidsskrift for Musik*. Faktisk nævnes klavermusik af Hartmann kun en eneste gang i dette toneangivende tidsskrift³⁸ (en af årsagerne kan være, at tidsskriftet fokuserer på Rée's egne udgivelser på eget forlag), nemlig i det allerførste nummer af første årgang. Det drejer sig om *Novelette* opus 55, komponeret et par år forinden. Anmeldelsen indgår sammen med anmeldelser af en række andre værker under følgende overskrift: *Anmeldelse af udkomne Musikalier. Meddeelt af W.S. og P.I. Musikalier, bestemte for Underviisningen*. Om Hartmanns samling hedder det bl.a., at det er en "... fordringsløs Composition, der aander Ædelhed og Reenhed i Stil og Tanke, men derfor ogsaa ganske staaer i Modsætning til de mange uheldige Pianofortestykker, som alt for meget benyttes ved Underviisningen ...". Og anmeldelsen slutter: "Af de færreste vil Noveletten imidlertid kunne nydes ved flygtigt at gjenemspilles, men den har af denne Aarsag ogsaa saameget mere blivende Værd".³⁹

Så er der mere kød på anmeldelserne i tyske tidsskrifter, og her var det først og fremmest Robert Schumann, der i det af ham redigerede og stærkt trendsættende *Neue Zeitschrift für Musik* levede Hartmann ganske betydelig opmærksomhed i 1830'erne og 40'erne. Som det fremgår af omtalen af de trykte udgaver nedenfor, havde Hartmann gode og personlige relationer til et par tyske forlæggere, og det er naturligvis på baggrund af de tyske udgaver – og Hartmanns egne rejser i 1830'erne til Tyskland –, at Schumanns interesse for Hartmann skal ses.

Ligesom det var tilfældet med Niels W. Gade, fik også Hartmann sit helt store gennembrud i Tyskland med et værk skrevet til en priskonkurrence, nemlig, som nævnt ovenfor, klaversonaten opus 34. Hartmann vandt ikke førsteprisen, sådan som Gade havde gjort det, men dog tredjeprisen, og for Hartmanns vedkommende endda ved en konkurrence udskrevet i Tyskland af Norddeutscher Musik Verein.⁴⁰ Den omfattende brevveksling mellem Hartmann og lederen af den tyske musikforening, Julius Schuberth, beretter om de nærmere omstændigheder omkring konkurrencen, om Hartmanns problemer med at nå

ikke er opmærksom på, hvilket unægtelig gør harmonikken i den pågældende passage yderst "dristig"!

³⁸ Her ses bort fra opregningen af et par af klaverværkerne i en større portrætartikel af Hartmann, der udkom i tidsskriftets *Feuilleton* som afslutning på den første årgang.

³⁹ *Tidsskrift for Musik*, 1, s. 4.

⁴⁰ Niels W. Gade vandt førsteprisen ved den københavnske Musikforenings konkurrence om en programouverture med sin *Efterklang af Ossian* i 1841.

at få sin sonate færdig til den fastsatte indleveringsfrist, om resultatet af priskomiteens vurdering samt om de efterfølgende aftaler om at få værket trykt på Schubert's tyske forlag.

Robert Schumann omtalte konkurrencen og anmeldte de tre prissonater i en længere artikel i sit tidsskrift i 1842. Han sammenfatter sit indtryk af de tre prissonater i nedenstående karakteristik, der samtidig er et mildt angreb på bedømmelseskomiteens vurdering:

“Wenn wir in der ersten (von Vollweiler) einen *Clavierspieler* erkennen, der sich mit Talent auch der Composition zugewendet, in der andern (von Leonhard) einen *Musiker*, der sich den Weg zur Vollendung durch Verstandesspiele in etwas zu erschweren scheint, so spricht aus der von J.P.E. Hartmann der *Künstler* zu uns, der uns versöhnt durch die harmonische Ausbildung seiner Kräfte, der, Herr der Form, kein Slav seiner Gefühle, uns überall zu rühren und fesseln versteht.

Dies ist *unsere* Meinung, und weicht sie einigermaßen von der der Preisrichter ab, so sei damit in keinem Falle ihr guter Wille in Zweifel gezogen, das Verdienst nach Würden zu belohnen. Aber es ist schwieriger, aus fünfzig Menschen die besten herauszufinden, als aus dreien. Und dann – auch wir können irren, unsere Absicht aber war die beste”.⁴¹

Forinden havde Schumann anmeldt Hartmanns *Capricer* opus 18 og *Deux Pieces Characteristiques* opus 25 i henholdsvis 1837 og 1839, ligesom han, som det sidste værk, anmeldte *Otte Skitser* opus 31 i 1843. Herefter vendte han ikke siden tilbage til Hartmann klavermusik.⁴²

Klavermusikken på tryk

Med henvisning til foregående to punktnedslag i udbredelsen af klavermusikken, opførelser og musikkritik, må vi således konstatere, at langt det vigtigste punkt i denne sammenhæng er forlagsudgaverne af musikken såvel i Danmark som i Tyskland. Som det ses af efterfølgende skema, og som der kort er gjort rede for i det foregående, tegner der

⁴¹ *Neue Zeitschrift für Musik*, (16), 45, 3.6.1842. Hele historien omkring prissonaten er indgående beskrevet hos Inger Sørensen (s. 204-206, 589), i de udgivne breve (*Breve*, nr. 121, 122, 125-128, 133, 141) samt i indledningen til klaverbindene i *Hartmann Ud-gaven*.

⁴² Disse forskellige anmeldelser af Schumann sammen med en enkelt anmeldelse i det tyske musiktidsskrift *Iris* (1837) er nærmere dokumenteret i min indledning til klavermusikken i *Hartmann Ud-gaven*.

sig et ganske klart billede: førsteudgaverne udkom i de tidlige år på tyske forlag og senere på danske forlag (fortrinsvis C.C. Lose og hans forskellige samarbejdspartnere). Efter Wilhelm Hansens opkøb i slutningen af 1870'erne af hovedparten af de danske forlag, påbegyndte dette forlag i 1880'erne en næsten systematisk genudgivelse af Hartmanns klaverværker, undertiden trykt efter de oprindelige trykplader, men oftest stukket på ny.⁴³ Hertil kommer i 1885 den (næsten) komplette udgave af den hidtil trykte klavermusik i fire bind hos Wilhelm Hansen.⁴⁴ Hartmanns position i 1880'erne må således have været af en sådan art, at der stadig var marked for disse tidligere udgivne værker. Som det fremgår af oversigten, er opus 74, *Klaverstykker fra ældre og nyere Tid*, den eneste samling, der ikke blev genudgivet som selvstændigt værk af Wilhelm Hansen; forklaringen på dette kan være netop dette værks blandede indhold af genbrug og nytillkommet stof (jf. titlens ordlyd), eller den kendsgerning, at førsteudgaven var kommet så forholdsvis tæt på "bølgen" af Hartmann-genudgivelser hos Wilhelm Hansen og kun et år før Hansen overtog Loses forlag.

Det har næppe givet de store juridiske problemer for Wilhelm Hansen at genoptrykke de mange Hartmann værker efter tidligere udgaver fra danske og tyske forlag, hvad enten det skete fra eksisterende, af Hansen nu opkøbte, kobberplader eller fra nystukne plader; dog er der et enkelt vidnesbyrd om, at en vis regulering har været forsøgt, også inden den egentlige konvention om copyright blev vedtaget i 1886 (se note 46 nedenfor). Tre år forinden var spørgsmålet om rettigheder nemlig fra tysk side blevet rejst direkte over for en række navngivne danske komponister (Gade, Emil Hartmann og J.P.E. Hartmann); det skete i et brev fra lederen af den tyske musikforlæggerforening i Leipzig (og leder i firmaet Breitkopf & Härtel), hvori det bl.a. hedder:

"Eftersom det har vist sig presserende ønskværdigt, at det måtte komme til en aftale mellem Danmark og Tyskland om beskyttelse af den intellektuelle ejendomsret, [og] eftersom dette behov er kommet til udtryk i udtrykkelige skriftlige erklæringer fra de to hovedmusikallieferhandlere i København, den Kgl. Danske Hofmusikalliehandel og *Wilhelm Hansen*, synes det dokumenteret, at begge landes Indbyggere på samme vis går ind for et sådant kontraktforhold. Den undertegne-

⁴³ Se Dan Fog, *Musikhandel og Nodetryk i Danmark efter 1750*, 2, s. 210. Fra o. 1880 var Wilhelm Hansen stort set enerådende som musikforlægger på det danske marked, en position som forlaget bevarede helt frem til midten af 1990'erne.

⁴⁴ *J.P.E. Hartmann. Klaverstykker*, 1-4. Wilhelm Hansens Musikforlag (1885).

de foreningsformand, samtidigt medlem af firmaet *Breitkopf & Härtel* i Leipzig, retter derfor anmodning til Dem som danske komponisters ærværdige Nestor om at tilslutte Dem disse bestræbelser.

Eftersom den tyske musiks hovedværker er blevet nytrykt det være sig fri ejendom eller [trykt] i Danmark, og eftersom der på den anden side er kommet en kompositionsskole i stand i Danmark, som har god brug for retsbeskyttelse overfor udlandet, så burde intet længere stå i vejen for en gensidig beskyttelsesaftale, sådan som der allerede tidligere på den materielle rets område er kommet en sådan i stand i form af en varemærkeaftale”.⁴⁵

Det er i denne forbindelse interessant at erindre om, at med indførelse i Danmark af reglen om forfatter- og komponistbeskyttelse for en periode på 50 år efter kunstnerens død⁴⁶ kunne Wilhelm Hansen og Hartmanns arvinger i fællesskab indkassere opførelsesafgifter for Hartmanns klavermusik helt frem til 1951, herunder musik, der var udgivet mere end 120 år forinden!⁴⁷ I øvrigt er det værd at bemærke, at den mere personlige kontakt mellem Hartmann og Wilhelm Hansen synes at have været ret begrænset og slet ikke at have været på højde med Hartmanns kontakter med Hansens danske forgængere i branchen og med de tyske forlæggere. Denne manglende kontakt viser sig f.eks. i det forhold, at der blandt Hartmanns talrige breve kun er yderst få, som er udvekslet mellem komponisten og Wilhelm Hansens musikforlag.⁴⁸ De manglende vidnesbyrd om en sådan kontakt bevirker også, at det ikke lader sig afgøre, i hvilket omfang Hartmann selv var involveret i Wilhelm Hansens mange genudgivelser af tidligere værker, som er nævnt ovenfor. På mange af Wilhelm Hansens tryk er det udtrykkeligt anført, at det pågældende værk er “forsynet med fingersætning af Aug. Winding” (Hartmanns svigersøn), hvilket kunne tyde på, at Hartmann i hvert fald har godkendt udgivelsen, men kun et par af disse genudgivelser bærer påskriften “gennemset af komponisten”.

⁴⁵ Dansk oversættelse af Axel Teich Geertinger efter tysk original af 27.6.1883, i *Breve*, No. 971

⁴⁶ Den såkaldte Bernerkonvention, grundlagt i 1886 og tiltrådt af Danmark i 1903, der fastsætter minimumskrav omkring beskyttelse af kunstneriske rettigheder.

⁴⁷ Normalt efter fordelingsnøglen to tredjedele til komponisten og en tredjedel til forlaget.

⁴⁸ Dette i stærk modsætning til den løbende, i perioder venskabelige, kontakt der var mellem Carl Nielsen og lederne af Wilhelm Hansens musikforlag frem til Carl Niensens “brud” med forlaget i en forholdsvis moden alder.

Efterfølgende oversigt viser også en anden interessant tendens: i årene mellem 1837 og 1845 udkom samtlige Hartmanns nye klaverværker på tyske forlag, og først efter 1848 begyndte værkerne at komme på danske forlag.⁴⁹ Hvorvidt dette skyldtes, at Hartmann i disse år var et særligt fremtrædende navn i Tyskland, eller om det afspejler, at der endnu ikke i Danmark var et marked for hans klavermusik, lader sig ikke entydigt afgøre. Der er ingen tvivl om, at Hartmann på sine dan-nelsesrejser til Tyskland i 1836 og 1839 havde etableret en række gode kontakter både til tyske komponistkolleger (bl.a. Marschner, Mendelssohn og Spohr) og til den blomstrende tyske forlagsverden. Specielt Marschner synes at have spillet en afgørende rolle for Hartmanns berømmelse i Tyskland, og i et brev optræder han ligefrem som en slags mentor for sin ti år yngre danske kollega. I det meget hjertelige brev til Hartmann skriver han om betydningen af gode forlagskontakter og dermed sikringen af et fremtidigt ry:

„Die Freuden des Nachruhms sind herber als der Genuss der Gegenwart. Deshalb wünschte ich Sie mir heraus, damit Sie erndten könnten, was Sie gesaet! Es ist in allen Arbeiten so viel Eigenthümliches, so viel Wissen und Können, dass Anerkennung Ihnen nicht entgehen kann. Aber, haben sie Verbindungen mit Verlegern angeknüpft, so erhalten Sie dieselben. Ediren Sie fort u fort, dass durch neue Erscheinungen Ihr Name immer öftrer genannt u dem Gedächtniss fester eingepägt wird, und koste es was es koste. Hartmann, u immer wieder Hartmann, das ist vorerst Ihre Hauptsorge; dann kommen die Haupt= u Herzensfreuden!”⁵⁰

Kontakten til de tyske forlag afspejler sig også i de bevarede breve mellem Hartmann og et par af forlæggerne; det fremgår specielt af et brev, som Hartmann skrev fra Dresden til svigerfaderen Johann Friedrich Zinn i København, hvori han med stor begejstring beretter om de mange tyske forlagskontakter, han har sluttet, nogle af dem efter anbefaling fra Marschner (brevet nævner Hofmeister, Kostner, Mathiesens, Haarth & Comp. samt Enslin).⁵¹ Dog med den portion malurt i bægeret, at Breitkopf og Härtel vil han ikke have noget at gøre med; disse herrer “ere ligesom Olsen,⁵² ja værre”, som det hedder i brevet.

⁴⁹ Efter dette år er det kun Fantasiestykkerne opus 54, der første gang udkom på et tysk forlag.

⁵⁰ Brev fra Heinrich Marschner til Hartmann af 11.5.1838, *Breve*, nr. 83.

⁵¹ Brev af 15.6.1836, *Breve*, nr. 60.

⁵² Det danske forlag C.C. Lose og Olsen, som Hartmann i øvrigt senere benyttede sig af.

Det skal dog tilføjes, at Hartmann dagen efter dette begejstrede brev til svigerfaderen modtog en skrivelse fra forlægger Kistner med en forsikring om, at man glædede sig til at udgive en sonate for violin og klaver, dog under den udtrykkelige forudsætning at Hartmann ikke ville gøre krav på noget honorar!⁵³ Lidt lysere ser det ud rent økonomisk et årstid senere, hvor Kistners forlagskollega Friedrich Hofmeister skrev følgende forsigtige opmuntring til komponisten i forbindelse med forlagets udgave af *Capricerne opus 18*: “Mit den Exemplaren des zweiten Heftes Ihrer Capricen werde ich Ihnen einen kleinen Ehrensold überreichen, wobei Sie mehr auf den guten Willen des Gebers, als auf die Grösse der Summe sehen wollen”.⁵⁴ Trods alt et lille fremskridt i forhold til de mange snustobaksdåser som Haydn og Mozart fik for deres arbejde godt et halvt århundrede tidligere. Det skal dog i sandhedens interesse siges, at Hartmann tre år senere *post festum* modtog 3 louisd’or for udgivelsen af opus 18.⁵⁵ Endnu bedre blev det efter yderligere et år, hvor Julius Schubert i forbindelse med den kommende udgivelse af *Tonestykker i Sangform opus 37* beder Hartmann sende manuskriptet “... mit Angabe des Honorars;⁵⁶ der er nu næsten tale om en blanco check, som Hartmann blot skulle udfylde.

I det hele taget lader det til, at Hartmann omkring 1850 havde nået en sådan position, at han – komponisten – ikke behøvede at rende forlagene på dørene for at få udgivet sin musik, idet f.eks. et forlag – nemlig Lose & Delbanco – faktisk bad Hartmann om materiale til et hæfte alene med klavermusik af ham selv. Selvom Hartmann lovede at efterkomme ønsket senere, lader det dog ikke til at planerne om et sådant klaverhæfte blev til noget.⁵⁷ På det tidspunkt var det intense samarbejde med tyske forlag ved at ebbe ud, og de resterende 50 år af Hartmanns liv er kontakten med den tyske forlagsverden betydelig mindre – i takt

⁵³ Brev af 16.6.1836, *Breve*, nr. 61.

⁵⁴ Brev af 23.5.1837, *Breve*, nr. 77. I samme brev lover forlæggeren i øvrigt at ville trykke et fihændigt arrangement af Hartmanns symfoni i g mol, komponeret to år forinden; han indfrieede dog aldrig dette løfte og symfonien forblev utrykt indtil den i 2002 blev publiceret af undertegnede i *J.P.E. Hartmann, Udvalgte Værker I/1*, 2002.

⁵⁵ *Breve*, nr. 110.

⁵⁶ *Breve*, nr. 155.

⁵⁷ Jf. *Breve* nr. 436 fra Hartmann til Lose & Delbanco, hvori det hedder: “... at da der iblandt de forskjellige Claveerstykker, jeg har skrevet, endnu ikke findes tilstrækkeligt Stof til et Hefte, som tilfredsstill mig selv, og som jeg derfor vil byde Dem, maa jeg endnu i nogen Tid forblive i Deres Gjæld for det lovede Hefte; dog haaber jeg ret snart at kunne tilbyde Dem ... et saadant Hefte ...”

med at samarbejdet med danske forlag bliver mere intens, kulminerende med de mange genudgivelser af tidligere udkomne værker hos Wilhelm Hansen.⁵⁸ I et enkelt tilfælde synes det dog at være gået galt med Hartmanns forhandlinger med de tyske forlag, idet han tilbød nogle af sine sange til udgivelse på to forlag samtidig. Den komplette brevveksling om sagen synes ikke at være bevaret, men et par breve fra Breitkop & Härtel tyder på en vis misstemning parterne imellem, som dog til sidst fandt en mindelig afslutning, hvorefter Breitkopf fik overdraget retten til udgivelsen.⁵⁹

Tabel: Hartmanns trykte klavermusik med angivelse af de forskellige udgaver (Wilhelm Hansens udgave fra 1885 af den samlede, hidtil trykte klavermusik er udeladt; ikke-danske forlag anført i kursiv):

<i>Titel</i>	<i>Førsteudgave</i>	<i>Titeloplæg</i>	<i>Ny udgave, WH</i>
Deux Rondeaux, op. 6	Odeon, 1829, 1830	Lose, 1830	Wilhelm Hansen, 1888
Fantasi, op. 7	Odeon, 1831	Lose, 1831	Wilhelm Hansen, 1888
Caprices, op. 18	Hofmeister, 1836, 1837		Wilhelm Hansen, 1878 og 1886
Deux Peices, op. 25	Hofmeister, 1839		Wilhelm Hansen, 1885
Introduction et Andante, op. 26	Hofmeister, 1840		Wilhelm Hansen, 1876, 1882
Hamburger-Skotsk	Lose, 1841		
Canzonetta	Gebauer, 1842		
Sonate i d mol, op. 34	Schuberth, 1842		Wilhelm Hansen, 1880
Acht Skizzen, op. 31	Schuberth 1842		Wilhelm Hansen, 1877 og 1886
Sechs Tonstücke, op. 37	Schuberth, 1843		Wilhelm Hansen, 1882

⁵⁸ Dette fremgår klart af Inger Sørensens udgave af Hartmanns breve, hvor breve mellem Hartmann og de tyske forlæggere optræder i rigt mål op til o. 1850, mens der efter 1850 kun er få breve – de fleste til og fra forlaget Breitkopf & Härtel.

⁵⁹ Jf. *Breve* 241, 244 og 247.

Drei Klavierstücke, op. 38	Schuberth, 1845		Wilhelm Hansen, 1884
Den 20 Januar 1848	Lose & Delbanco, 1848	Hofmeister XIX, april 1848 nævner en tysk paralelud- gave med titlen "Trauer-Fantasie"	Wilhelm Hansen, 1879
Tre Klaverstykker	Lose & Delbanco 1848-50		Wilhelm Hansen, 1886, 1895
Seks Karakterstykker, op. 50	Lose & Delbanco, 1849	Kistner, 1869 (iføl- ge <i>Hofmeister XIX</i> , juni 1869 ; udgaven kendes ikke)	Wilhelm Hansen, 1882 og 1896 ⁶⁰
Etudes Instructives, op. 53	Lose & Delbanco, 1852	Wilhelm Hansen, 1852 (?)	Wilhelm Hansen (årstal ukendt) [Carl Simon ⁶¹]
Fantasiestücke, op. 54	Kistner, 1855		Wilhelm Hansen, 1876
Novelette, op. 55	Lose & Delbanco, 1855		Carl Simon, 1877 (?) ⁶² og Wilhelm Hansen, 1896
Bellmanske Billeder	Horneman & Erslev, 1859		Wilhelm Hansen, 1885
Sct. Hansaften Vals og Reel	Horneman & Erslev 1860	Horneman & Erslev 1872	
Sonatine i G dur	Horneman & Erslev, 1863		Wilhelm Hansen, c. 1885
Fire Klaverstykker	Horneman & Erslev, 1864		Wilhelm Hansen, 1895 og 1896
To Klaverstykker	u. forlag, 1866		Wilhelm Hansen, 1880
Studier og Novellet- ter, op. 65	Emil Erslev, 1866	Wilhelm Hansen, 1866 (?)	

⁶⁰ Ny engelsk/tysk udgave hos Wilhelm Hansen, 1912.

⁶¹ Ifølge Hofmeister XIX (maj-juni 1877 og maj 1882) udkom samlingen også hos forlaget Simon i Berlin; denne udgave synes ikke at være bevaret. Hofmeister kan have forvekslet denne med opus 55, der netop udkom hos forlaget Simon i Berlin.

⁶² Hofmeister XIX: "1878" og 1 og 4 "1889".

Aftenstemning	Foreningen Fremtiden, u. forlag, 1869	Wilhelm Hansen, 1880, 1895
Fantasistykke i G dur	Foreningen Fremtiden u. forlag, 1871	Wilhelm Hansen, 1880
Albumsblad i F dur	Immanuel Rée, 1871	
Fantasistykke i C dur	Foreningen Fremtiden u. forlag, 1875	Wilhelm Hansen, 1880
Klaverstykker ..., op. 74	Lose, 1878	
Sonate i a mol	Wilhelm Hansen, 1885	

Datering af Hartmanns klavermusik

Dateringen af Hartmanns klavermusik bygger på tre kilder: (a) komponistens egenhændige datering i manuskripterne, (b) Dan Fogs dateringer i hans trykte Hartmann katalog⁶³ samt (c) Friedrich Hofmeisters trykte kataloger over udkomne musikaler.

Langt den overvejende del af Hartmann egne manuskripter er forsynet med hans egenhændige datering, ofte tillige med angivelse af det sted, han opholdt sig, da han fuldførte værket. Dette fortæller naturligvis kun noget om, hvornår de pågældende værker er komponeret, ikke noget om, hvorvidt og i givet fald hvornår de blev trykt. De tilfælde, hvor et trykt værk også er overleveret som manuskript, viser, at der sjældent gik mange måneder fra værket blev afsluttet i manuskript, til det forelå på tryk. Måske kan man heraf forsigtigt tolke, at de værker, som *ikke* blev trykt i Hartmanns levetid, ikke levede op til Hartmanns egne kvalitetskrav

Dan Fogs dateringer i hans *Hartmann-Katalog* er resultatet af et langt livs omhyggelige indsamling af trykte udgaver af musikken, ordnet kronologisk værk for værk – en samling, som dels udmøntede sig i den nævnte katalog over Hartmanns trykte musik, dels, og navnlig, i opbygelsen af en komplet samling af trykte udgaver af Hartmanns musik,

⁶³ Dan Fog: *Hartmann-Katalog. Fortegnelse over J.P.E. Hartmanns trykte kompositioner*, 1991. Om datering af trykte noder i det 19 århundrede i det hele taget, se Dan Fog: *Musikhandel og Nodetryk i Danmark efter 1750*, 1-2, 1984.

som i 1993 blev erhvervet af Det Kongelige Bibliotek. Eftersom nodetryk i det 19. århundrede stort set aldrig var dateret, bygger Dan Fogs dateringer i alt væsentligt på annoncer i københavnske aviser (ikke mindst *Adresseavisen*) og i enkelte tilfælde på referencer i Hartmanns breve. Det må formodes, at de også er afstemt efter Hofmeisters kataloger omtalt nedenfor.

En væsentlig kilde til datering af Hartmanns trykte klavermusik og dens udbredelse i Tyskland er de meget omhyggeligt udarbejdede kataloger, som Leipziger forlæggeren Friedrich Hofmeister udarbejdede fra 1829 og gennem resten af århundredet.⁶⁴ Projektet, bestående af månedlige hæfter og årlige kumuleringer, omfattede musik fortrinsvist tryk i de tysktalende lande men også med stof fra bl.a. Danmark. Hofmeister registrerede således meget andet end stof trykt på hans eget forlag – også stof som øjensynligt engang var i handelen men af en eller anden grund ikke er bevaret i dag.

Erfaring viser, at en optagelse af et musiktryk i et månedshæfte hos Hofmeister sjældent fandt sted senere end tre måneder efter, at trykket rent faktisk var udkommet – uanset om dette var sket på Hofmeisters eget forlag eller på et andet tysk eller dansk forlag. En kombination af disse tre kilder til datering giver et ganske klart billede af kronologien for Hartmanns klavermusik – både den del, der blev trykt og den del, der kun kendes som manuskript.⁶⁵

Hartmanns renommé i udlandet

Hartmanns mange kontakter i udlandet til forlæggere, komponister og musikere, ikke mindst etableret i forbindelse med hans dannelsesrejser i 1830'erne, er flygtigt beskrevet i det foregående og indgående beskrevet i Inger Sørensens Hartmann monografi. Denne side af Hart-

⁶⁴ Det af Hofmeister påbegyndte projekt fortsatte helt frem til 1942, hvorefter registranten fra 1945 blev opløst af den tyske nationalbibliografi. Hofmeisters kataloger fra perioden 1829-1900 (just den periode, der er relevant for Hartmanns klavermusik) er i løbet af de seneste ca. 20 år blevet digitaliseret og gjort søgbare via det såkaldte *Hofmeister XIX* projekt, initieret og gennemført under den internationale musikbiblioteks-organisations JAML's auspici www.hofmeister.rhul.ac.uk/2008/index.html. Katalogernes opbygning og betydning er grundigt beskrevet i Rudolf Elvers og Cecil Hopkinson: *A Survey of the Music Catalogues of Whistling and Hofmeister*, *Fontes*, XIX (1972), s. 1-7.

⁶⁵ I min udgave af Hartmanns samlede klavermusik kan denne kronologi studeres nøjere (*J.P.E. Hartmann, udvalgte Værker*, III/2, 2012, s. 652).

manns biografi skal derfor ikke yderligere beskrives i nærværende sammenhæng. En enkelt *case*, som ikke er behandlet andetsteds, skal dog kort omtales.

Det er i det foregående blevet fremhævet, at Hartmanns store gennembrud i Tyskland i 30erne og 40erne efterhånden blegnede noget. Det er derfor overraskende, at i hvert fald en enkelt kilde viser, at han også – så sent som i 1865 – må have haft et vist navn i Frankrig. Det drejer sig om en bog af den franske komponist, musikkritiker og krigskorrespondent for tidsskriftet *Siècle*, Oscar Comettant, med titlen *Le Danemark. Tel qu'il est*, Paris 1865, en rapport om Danmark skrevet mens Comettant var udsendt som reporter af det franske tidsskrift for at dække krigen i 1864.⁶⁶ Bogen indeholder et kort, men ganske interessant, kapitel om musikken i Danmark (s. 316 ff.) De to første sætninger i kapitlet lyder: "Y a-t-il une musique danoise? A cette question très-nette je n'hésite pas à répondre par une affirmation absolue: Non"! Forfatteren fortsætter til gengæld med at understrege, at der findes et klaver på hver eneste etage af de danske huse, men altså ikke nogen speciel dansk musik. Synspunktet præciseres, da han når frem til en nærmere omtale af Hartmann (sammen med Gade den eneste komponist, der nævnes ved navn.) Det viser sig dog, at hans kendskab til Hartmanns musik er yderst begrænset, men dog nok tilstrækkeligt til, at han i stærke vendinger fordømmer Hartmanns brug af *mélodie infinie*, som han mener, man burde overlade til fænomenets opfinder, "M. Richard Wagner". Mere konkret anklager han Hartmanns *Dryadens Bryllup* for at være en ulykkelig efterligning af stilen i *Tannhäuser* og slutter af med ordene: "Je suis de ceux qui pensent que c'est assez d'un Wagner en musique". Altså her heller ikke noget om Hartmanns klavermusik, men nok om mængden af klaverer i København!

Eftertidens reception af Hartmanns klavermusik

Som det er antydnet i det foregående, har eftertidens dom over Hartmanns musik i almindelighed og hans klavermusik i særdeleshed været forholdsvis hård, så snart man bevægede sig væk fra de få monografier og artikler, som udkom i de første årtier efter hans død. Ganske vist er det ofte fremhævet, at en komponist som Carl Nielsen stod i gæld, ikke så meget til den europæisk berømte Gade men til "vidunderoldingen"

⁶⁶ Oscar Comettant fik sågar udgivet en to-siders klaversats hos Lose & Delbanco i København med titlen *Adieux au Danemark. Mazurka*.

Hartmann, ikke mindst når det gjaldt klavermusikken, hvor et af Nielsens tidligste større værker, *Symfonisk Suite* opus 8, har træk, der kunne pege tilbage mod Hartmanns a-mol sonate opus 80.⁶⁷ Men ellers var det ikke meget man "hørte" til Hartmanns klavermusik gennem det 20. århundrede, hverken på tryk, i koncertsalene, på cd eller – efter alt at dømme – i de private hjem. Musikken repræsenterede en æstetik og en funktion, som blev forladt efter århundredskiftet. På trods af den enestående position, Hartmann havde opnået i det forrige århundrede i kraft af sin alder, sit væsen, sit værk og sine hverv, blev han glemt af den brede, musikforbrugende offentlighed efter sin død. Et vist opgør følte vel tiltrængt efter Gade-Hartmann æraen, repræsenteret af Carl Nielsen og alt, hvad han med eller mod sin vilje kom til at betyde. Her godt 100 år efter Hartmanns død er der mulighed for en revurdering i kraft af de tre store Hartmann satsninger: udgivelsen af de mange breve, den omfattende monografi om Hartmann dynastiet (begge ved Inger Sørensen) samt den filologiske udgave af udvalgte værker, senest den samlede klavermusik ved undertegnede. Sidstnævnte genre er oppe mod hårde odds, når det gælder et fremtidigt gennembrud i musiklivet; men med de nævnte projekter er der mulighed for en vurdering af såvel tilblivelses-vilkårene for musikken som musikken selv.

Spændvidden i vurderingen af Hartmanns klavermusik fremgår af efterfølgende to udsagn, der stammer fra de to mest omfattende fremstillinger om klavermusikken i nyere tid.

Efter en konstatering af, at Hartmann kun yderst sjældent anvender den ellers så ofte brugte karakterbetegnelse "Brilliant", fortsætter Lothar Brix:

"Trotz einer fehlenden brillanten Note sind Hartmanns Characterstücke indessen gelegentlich nicht frei von den trivialen Sentiments der zeitgenössischen Salonmusik. Das Nebeneinander von Gehaltvollem und oft Banalem, von ‚künstlerischem Bereich und nicht künstlerischem Bereich‘,⁶⁸ wie es in einigen Sammlungen und manchmal auch innerhalb einer Komposition auftritt, ist bezeichnend für die Unsi-

⁶⁷ Brix 1971, s. 322 hævder – uden nærmere præcisering – at Hartmanns indflydelse kan høres i Carl Nielsens klaverværker opus 3, 9 (formentlig fejlskrivning for opus 8), 11, og 32.

⁶⁸ Lothar Brix's note: Imogen Fellinger: *Studien zur Trivialmusik des 19. Jh.*, Regensburg 1967, s. 141.

cherheit, die Hartmann in geschmacklicher Hinsicht häufig erkennen lässt”.⁶⁹

Godt 20 år senere lyder Inger Sørensen vurdering således:

“Med sine klaverværker placerede Hartmann sig som den dominerende danske romantiske komponist inden for denne genre. Ingen anden skrev så mange og så forskelligartede klaverværker af en så høj kvalitet. Til trods for hans åbne øre for strømningerne i især den tyske romantik, var Hartmanns klaverkompositioner langt mere personlige end Gades mere direkte Mendelssohninspirerede stil, der var væsentlig blegere. Hartmann udviklede sig langt mere, og da han lagde klaverkompositionen på hylden i midten af 1880erne stod den unge Carl Nielsen parat som den, der skulle løfte arven”.⁷⁰

Begge positioner kan nu underlægges en nærmere vurdering på baggrund af den samlede udgave af klaverværkerne.

SUMMARY

NIELS KRABBE: *J.P.E. Hartmann's Piano Music and its Spread in his Lifetime*

With the collected edition of J.P.E. Hartmann's piano music in *The Hartmann Edition* of Danish Centre for Music Publication at The Royal Library (edited in two volumes in 2012 by the author), the article discusses the role of Hartmann's piano music in the Danish musical life of the 19th century, included its relation to general trends in piano music of the time outside Denmark. The article focuses on the scope and genres of the composer's more than 50 piano works including the dissemination of the music in Hartmann's time, both in the form of published editions and of public and private performances. It is concluded that there is a conspicuous disproportion between the number of published editions (Danish and German) and the lack of fingerprints from the music in the actual music life.

⁶⁹ Brix 1971, s. 189.

⁷⁰ Sørensen 1999, s. 279.

