

tablåer, folkvisearrangemang m.m. Ett „National-Divertissement“ senare samma år upptog också sätermusik spelad av en kvinna. Folkmusiken hade vunnit insteg i städernas kulturliv.

*Det borgerlige musikkonsum* avhandlar till stor del den underhållningsmusik som de nya samhällsklasserna konsumerade, medan *Oppgjøret med den „fremmede“ musikkinnflytelsen* beskriver de musikdebatter och händelser som når sin höjdpunkt 1859-60. Samtidigt pågick inom politiken sådant som senare skulle betraktas som själva utgångspunkten för Norges målmedvetna väg mot unionsupplösningen.

En högtstående uttrycksform för den samtida debatten, utvecklad främst av Kjerulf, var „feuilletonen“, dvs. den tidningsdel som innehöll konst- och litteraturkritik. Men även inom det nationella fanns olika uppfattningar. När det gällde folkmusiken t.ex. menade L.M. Lindeman att denna behövde en konstnärlig bearbetning för att bilda grunden till en nationell konst. Ole Bull hävdade i stället att konsten „står fix og færdig på Fjeldet“.

I det sista avsnittet, *Musikk — kvinnens vei til likhet og frihet*, har författaren tagit fram i ljuset åtskilliga kvinnor som framför allt verkade som pianister, men även som sångerskor och sångpedagoger; detta trots att man i allmänhet ansåg att kvinnor gärna skulle vara konstnärliga men inte bli konstnärer. Många kvinnor fick smak för frihet och jämställdhet under studieår i Paris. De fick också stor betydelse då de återvände hem med radikala ideer om politik och nationell frigörelse.

Man får i de här redovisade avsnitten en ingående redogörelse för de nationella strömningar som gör sig gällande bakom och kring den norska tonkonsten under framförallt decennierna kring 1800-talets mitt. Om man saknar något så är det de mer konkreta sambanden med allmänna politiska strömningar och nationella rörelser utanför landet. Detta finns delvis i det avslutande avsnittet, kallat *Utblikk*. Här påtalas mer explicit t.ex. diktarnas påverkan från europeisk litteratur och filosofi liksom att impulserna till populärkonserterna kom utifrån. Delar av detta, och även de avgörande internationella politiska händelserna och den s.k. skandinavismens eventuella betydelse, hade man gärna haft som bakgrund i direkt samband med framställningen om de olika musikaliska och politiska händelserna i

Norge. Det gäller inte minst intresset för folkmusiken, som tydligen under lång tid gick i vågor med 10–15 års intervall. Som svensk läser man med största intresse varje detalj i programmet för „National-Divertissementet“ 1849, speciellt om den lurspelande kvinnan. Bara några år tidigare hade Richard Dybeck i Sverige på en s.k. aftonunderhållning för första gången fört fram fäbodmusiken på liknande sätt. Diskussionen om bearbetning eller ej av folkmelodierna fördes också i Sverige.

Sammanfattningsvis kan sägas att man genom Herresthals arbete lär sig åtskilligt om den musikutövning som annars ofta faller utanför de etablerade områdena „konstmusik“ och „folkemusik“, inte minst genom de många samtida och väl valda citaten ur tidningsartiklar, dokument m.m. som författaren här tagit fram. Det är en bok man säkert får anledning återvända till många gånger också då man vill ha 1800-talets musikers och diktares syn på musiken och politiken i Norge.

Margareta Jersild

*Siegfried Oechsle*: Symphonik nach Beethoven. Studien zu Schubert, Schumann, Mendelssohn und Gade. (*Kieler Schriften zur Musikwissenschaft*, XL.) Bärenreiter, Kassel 1992. IX + 404 s. ISBN 3-7618-1058-X.

Ét af de mange af Carl Dahlhaus' tankekoncentrater, som er gået hen og har erhvervet sig en mere udbredt status i den musikhistoriske diskurs, er betegnelsen *das zweite Zeitalter der Symphonie*. Begrebet betegner genopblomstringen af denne genre fra slutningen af 1860erne efter en 20-årig „tote Zeit“, hvor symfonien kunne se ud til at skulle distanceres af især den symfoniske digtning og den hertil hørende programmusikalske æstetik.

Denne historiografiske konstruktion er, siden den blev lanceret af Dahlhaus, blevet kritiseret i flere omgange. Også Oechsles doktor-dissertation fra 1989, der er denne anmeldelses objekt, lader sig læse – uden at den i øvrigt rummer nogen polemik mod eller reference til ovennævnte skandering af genrens udviklingshistorie – som en form for problematisering af det 19. århundredes „to tidsaldre“ efter Dahlhaus' retningslinier. Hovedsigtet med

dette arbejde er nemlig at afdække, hvorledes der i årene omkring 1840, fra tre forskellige komponisters side: hos Schumann, Mendelssohn og Gade, blev arbejdet på et nyt grundlag for etableringen af en symfonisk "processualitet". Ved 'nyt grundlag' skal forstås: uden primært afsæt i Beethovens symfoniske type med dens særlige forhold mellem motivisk prægning, udviklingsproces og monumentalitet i resultatet. Det sker i Schumanns B-dur- ("Forårs"-symfoni), Mendelssohns a-mol- (den "skotske") og Gades 1. symfoni.

Som fælles reference for disse kompositioner betragter Oechsle Schuberts sidste, "store" C-dur symfoni (D. 944) fra 1828, fremdraget af Schumann i 1839 og uropført af Mendelssohn året efter. Og grundlaget for en sådan markant impulsfunktion i Schuberts værk er forekomsten dér af et indledningsstof – der som sådant er af "prætematisk" art i formprocessual sammenhæng – der er behæftet (på problematisk vis) med en melodisk sluttet, selvberørende kvalitet, men til gengæld udrustet med en umiddelbar, individuel og "attraktiv" karakter (i romantisk, projektionsbetonet forstand).

Udfordringen, som den ses i de tre ovennævnte værker fra omkring 1840, med hensyn til at opstille et sådant lyrisk/episk udgangspunkt for et symfonisk forløb, der vel at mærke ikke har til hensigt at ofre den procesbetonede grundkarakter i den "store" symfonitradition (først og fremmest hos Beethoven), består i at finde individuelle løsninger på en formal integrering af dette i sig selv "usymfoniske" prætematiske stof. Og heri ser Oechsle hovedkriteriet for at operere med tanken om en "symfonisk musik på en ny basis". Dette er da samtidig indirekte et postulat om denne værkgruppe som indicium for en "symfoniens 2. tidsalder", som den første periode med en efter-Beethovensk "stor" symfoni.

Som grundlag for at operere med denne nye basis for videre symfonisk komponeren, med Beethoven som ideel norm, men ikke som konkret udgangspunkt, opridses Oechsle i sit indledende kapitel grundigt og samtidig plastisk genrens teori, som den er udviklet fra J.A.P. Schulz og Heinrich Koch via de romantiske filosoffer og til 1820ernes og -30ernes musikæstetikere, H.G. Nägeli, A.B. Marx, G.W. Fink og Ferd. Hand. Robert Schumann heller ikke at forglemme, for det er i dennes kritikker af det, der i en vis forstand allerede her, i 1830erne, udgør en "død periode" i sym-

foniens historie: Spohrs, Lachners, Kalliwodas, Onslows, Reissigers m.fl.s værker, at det dobbeltbundne forhold til Beethoven som ledefigur for videre symfoniske bestræbelser først træder mere klart frem.

Allerede disse 50 indledende sider indgyder læseren den største respekt for forfatterens vide horisont og store grundighed. Det er to egenskaber, som går igen i hele den digre afhandling, og som kan få en én generation ældre (dansk) kollega til at misunde folk som Oechsle deres omfattende og dybtgående skoling hos en mand som Friedhelm Krummacher.

Ca. 300 ud af denne bogs 400 tætrykte sider er gået til analyser af ialt fire – ikke værker, men satser! For afhandlingen belyser overhovedet alene førstesatserne i de førnævnte fire symfonier. Hertil kommer dog en række kortfattede analyser, hhv. analytiske henvisninger til forskellige ouverturer fra samtiden (ikke mindst naturligvis Gades "Ossian"-ouverture). Disse sideblikke kan betragtes som velmotiverede alene ud fra den forøgede status, som især koncertouverturen var på vej til at erhverve sig i 1830erne. Men det synes dog alligevel som om denne genre er kommet ind i Oechsles synsfelt ud fra nogle overvejelser om formanlægget i 1. sats af Gades 1. symfoni som et muligt, latent 4-satset sonateanlæg inden for rammerne af enkeltsatsen (jf. Will. S. Newman's begreb om en "double-function form").

Selvom disse elementer i undersøgelsen synes at være endt uden resultater, der lader sig konstruktivt applicere på den "problemhistoriske" fremstilling som bogens hovedcorpus udgør, så skal de dog ikke her hverken forkastes eller betragtes som uvæsentlige: Et negativt resultat er også en slags resultat, når det gælder om at kaste lys over en kompliceret kompositionshistorisk problematik som denne.

Derimod synes jeg, der er langt mere grund til at diskutere betimeligheden af så minutøse enkeltsats-analyser – ubønhørligt fortløbende (men dog også tilbagereflekterende), formafsnit for formafsnit – som dem, der her er tale om. Store mængder af enkeltagttagelser virker, på det høje niveau som fremstillingen i øvrigt befinder sig på, trivielle eller oftere: pedantiske. Som et eksempel kan henvises til slutningen af den 130 sider lange analyse af Mendelssohn-satsen (s. 370-71). Men dertil kommer – og det er nok så vigtigt – at det

meget "overflødige" materiale i analyserne virker mere afledende end underbyggende i forhold til det, der så klart er udmøntet som afhandlingens hovedsigte: i fire forskellige tilfælde at demonstrere integrationen af et "ekstern", men tillige *selfcontained* og derigennem "modstandskraftigt" musikalsk materiale i en regulær symfonisk formproces. Ofte, med andre ord, spærrer træerne for udsigten til skoven.

Til de slørende momenter i afhandlingen hører ligeledes, at fremstillingen har en tendens til at fortabe sig i lange digressioner af født af enkeltheder, der i det større perspektiv er af mindre væsentlig karakter. Som eksempler: indledningstemaet i Mendelssohns a-mol symfoni bliver undersøgt for dets mulige tilhørsforhold til satstypen *Lied ohne Worte*, og baggrunden for Gades indledningstema i den 1. symfoni, hans sang "På Sjolunds fagre sletter" fra Berggreens *Samling af Melodier til fadrelandshistoriske Digte*, er underkastet en lignende selvstændig gennemgravning. Hangen til at gå ud i petitesser er i begge tilfælde ikke til at overse; men man kan også konstatere en tendens hos forfatteren til at overfortolke elementer i en sådan udflugt

Ét er nu i denne forbindelse, at bogen er et typisk eksempel på den "dissertationshypertrofi", der synes at blive stadigt mere udtalt, ikke mindst i Tyskland. Men væsentligere end at fremføre det ønske at afhandlingen måtte være blevet slanket betydeligt (i hvert fald i sin trykte udgave), må dog være at gøre opmærksom på at forfatterens kræfter i dette tilfælde kunne have været anvendt mere hensigtsmæssigt.

Hermed mener jeg først og fremmest, at Oechsles argumentation til fordel for disse symfoniske værker som en fornyelse af den "store" symfoni efter Beethoven kommer til at lide unødigt meget under *fraværet* af analyser, der gælder især finalesatserne i de selvsamme værker, og sekundært: analyser vedrørende den cyklisk sammenføjende karakter (eller *fraværet* af en sådan). Hvor mange dementerende eller modificerende momenter kan der ikke gemme sig, i forhold til afhandlingens hovedtese, i de fire gange tre satser, som overhovedet ikke er blevet analytisk tilgodeset?

En anden ting i den analytiske argumentation har generet mig, trods min beundring for Oechsles store talent for at fremdrage dybde og bredde – perspektiver med ét ord – i en mu-

sikalsk kompositionssammenhæng. Det er hans tilbøjelighed til i en vis forstand at stille sig i komponistens eget sted og navnlig i dén forbindelse så at sige postulere en nødvendighed i det enkelte, givne moment af den formale proces. Synspunktet er på en måde dette: "was nicht [andere] sein kann, weil's nicht [andere] sein darf". Det som postuleres har med andre ord sin retfærdiggørelse, eller rettere sagt *selvopfyldelse*, i den omstændighed, at partituret udsiger netop, "hvad der ikke kunne være anderledes".

Og dog lod det sig nok i visse tilfælde gøre at operere hypotetisk med en anden løsning, uden at denne nødvendigvis var dårligere end partiturets givne. Lad mig konkret foreslå: at Mendelssohn straks efter repetitionstegnet ca. midt i 1. sats af sin a-mol-symfoni lod det unisone *e* gå, via den eksisterende *cis*-mol-akkord, over til en anførelse af hovedtema-*Kopfen* i denne "fjernt" virkende toneart, i stedet for (som han gør) blot at antyde dele af dets kontur. I tilfælde af at komponisten var gået sådan til værks, er det klart at Oechsle aldrig ville have påstået (s. 331, med indirekte reference tilbage til s. 328), at "die Durchführung nicht auf dem Niveau thematischer Prozessualität beginnt. [...] Ein Neubeginn muß erfolgen, die jedoch auf Grund des Rückfalls in eine Temporalität ohne prospektive Tendenzen nicht direkt beim Hauptthema ansetzen kann, um im Klima thematisch-motivischer Arbeit die Durchführung zu eröffnen." (Min fremhævelse.)

Men er den blotte antydning af hovedtemaet et tilstrækkeligt kriterium for at fortolke, som forfatteren her gør? Problemet er m.a.o. det velkendte: hvor grænsen går, ved en given motivisk reference (som indiskutabelt foreligger her), mellem hvad der hører til "dem Niveau thematischer Prozessualität", og hvad der residerer på et præprocessuelt tematisk niveau

Jeg vil mene, at vi her har at gøre med et højst intrikat spørgsmål om erkendelseskriterier. Derimod vil jeg slet ikke drage i tvivl eller forsøge at problematisere, at Oechsle så at sige *reelt* har hørt og set, kort sagt: forstået (i betydningen interpreteret) den givne sammenhæng sådan, som han fremstiller den – men som han også *må* fremstille den for at kunne få sit analytiske hovedperspektiv til at fremstå med fornøden klarhed. Her, som i en del andre sammenhænge, er jeg tilbøjelig til at anse analysen som *overdetermineret* af hovedtesen i af-

handlingen. Det samme forhold finder jeg, måske blot mere indiskutabelt, når det drejer sig om at bestemme, på hvilket punkt i Schuberts C-dur-symfoni (1. sats) et indledende tematisk materiale fra indledningen tidligst gør sig gældende inden for Allegro-hoveddelen (jf. s. 174 ff.). Selv kan jeg ikke registrere et sådant "indbrud" før ved basunerens replikker langt henne i gennemførelsesdelen (jf. s. 180, hvor Oechsle selv synes at artikulere en vis tvivl om holdbarheden af sin opfattelse af substansfællesskab mellem indledningstema og Allegro-tema).

Oechsles afhandling har mange fortrinlige kvaliteter, som også viser sig i en sleben og præcis sprogbrug (der måske nok er lidt vel *bildungsbeftissen*). Dissertationen er et i mange henseender interessant og perspektivrigt bidrag til forståelsen af det 19. århundredes symfoni i dens komplicerede *Auseinandersetzung* med hovedtraditionen. Men samtidigt et foreløbigt bidrag. Det sidste ord om den udvikling og herunder den nyansats, som Schumanns, Mendelssohns og Gades her behandlede symfoniske værker indiskutabelt betegner i symfoniens historie, er ikke sagt endnu. Specielt ikke så længe disse værker kun er anskuet på så nært et hold, at væsentlige dele af deres helheder er faldet uden for betragtning.

*Bo Marschner*

*Tore Mortensen*: Otto Mortensen – en værkfortegnelse. *Dan Fog Musikforlag, København 1993. 80 s. ISBN 87 87099 357. Kr. 125,-.*

Otto Mortensen har engang udtalt, at han sammen med sin generation søgte bort fra romantikkens „bratte syner, subjektive rørelser, genidrykelsen og inspirationsdyrkelsen“. Man kan i det hele taget næppe forestille sig en komponist, der i højere grad end Otto Mortensen levede op til den ny tids idealer, som de tegnede sig i begyndelsen af 1930erne. Det var dengang Povl Hamburger skrev, at den moderne komponist tjente sig selv og sin kunst bedre ved at skrive filmmusik, skolemusik og amatørmusik end ved at skrive symfonier. Otto Mortensen skippede koncertmusikken mere konsekvent end både Finn Høffding, Jørgen Bentzon og de jævnaldrende kolleger. Af egentlig koncertmusik skrev han kun en halv

snes værker, hvoraf den diverterende blæserkvintet fra 1944 nok er det kendteste.

Otto Mortensen var fra starten i sit komponistvirke engageret i brugsmusik. Han skrev til Arbejdernes Teater og skrev gymnastikmusik, for blot at nævne et par ting. Og så var det ellers sange, det drejede sig om, først og fremmest folkelige fællessange, gerne skrevet til tekster af jyske digtere som Thøger Larsen og Jeppe Aakjær. Det fremgår altså af Tore Mortensens interessante værkfortegnelse.

Det fremgår også, at Otto Mortensens første og nok største „hit“ er „Du danske sommer, jeg elsker dig“ fra 1932 til tekst af Thøger Larsen. Værkfortegnelsen viser nemlig hvilke sange, der er slået folkeligt igennem, idet den bringer henvisninger til alle genoptryk i sangbøger, melodibøger, korantologier osv. Et register giver omvendt besked om hvilke sange, der findes i hver enkelt af disse udgivelser. Folkehøjskolens Melodibogs 9. udgave (1993) rummer således 17 af Otto Mortensens sange, det hidtil største antal i denne publikation. Mortensens mest udbredte sange, ud over „Du danske sommer“, er „Septembers himmel er så blå“ og „Kringsatt af fender“, og derefter følger sange som „Hun er sød, hun er blød“, „Du gav os de blomster“, „Det store hav, som omspænder jorden“ og „Den grønne, søde vår“.

Med den enestående evne, Mortensen havde til at skrive gode melodier, er der ingen tvivl om, at han gjorde rigtigt i at vie sit liv til det folkelige og pædagogiske. Havde han koncentreret sig om koncertmusik, ville hans kunst selvsagt ikke i dag være kendt og værdsat af enhver dansker – og den danske sangskat ville have været en række perler fattigere.

Inden for Mortensens særlige felt er der meget at vælge imellem, og med Tore Mortensens værkfortegnelse i hånden kan man se, hvilke arrangementer de enkelte sange foreligger i, og hvor de er offentliggjort.

Tore Mortensen er ikke i familie med Otto Mortensen (1907-86), men har haft komponisten som lærer på Århus Universitet i 1970erne. Forfatteren har imidlertid haft et nært samarbejde med familien omkring udarbejdelsen af værkfortegnelsen, ikke mindst Otto Mortensens hustru, der døde i 1991, og som var meget engageret i registreringen og udbredelsen af sin mands værker. Otto Mortensen selv medvirkede til udarbejdelsen af en nødtørfvig værkliste omkring 1980, og en søn kom efter komponistens død et spadestik dybere med