

J. P. E. HARTMANNS OUVERTURER. EN ANALYTISK PRÆSENTATION

Jann Thornberg

Som megen anden dansk musik fra det 19. århundrede har J. P. E. Hartmanns (1805–1900) ouverturer for orkester gennem talrige år ført en meget tilbage-trukket tilværelse. I litteraturen om Hartmanns musik er de kun sporadisk be-handlet, skønt de udgør en betydningsfuld del af komponistens instrumentalmu-sik. En dyberegående undersøgelse savnes således stadig. Nærværende artikel er tænkt som en analytisk betonet præsentation af den samlede ouverture (ouv.)-produktion.

Hartmann komponerede følgende 12 ouverturer, her opdelt i koncert-, skuespil- og operaouverturer¹):

<i>Koncertouverturer:</i>	Koncertouv., op. 3 (1825, utrykt)	
	Koncertouv., op. 9 (1827, utrykt, "Geistlig Overture")	
	Koncertouv., op. 51 (1852, trykt)	
	Koncertouv., op. 63b (1864, trykt, "En Efteraarsjagt")	
<i>Skuespilouverturer:</i>	Ouv. til "Hakon Jarl",	op. 40 (1844, trykt)
	Ouv. til "Axel og Valborg",	op. 57 (1856, utrykt)
	Ouv. til "Correggio",	op. 59 (1858, trykt)
	Ouv. til "Yrsa",	op. 78 (1883, trykt)
	Ouv. til "Dante",	op. 85 (1888, trykt)
<i>Operaouverturer:</i>	Ouv. til "Ravnen",	op. 12 (1832, trykt)
	Ouv. til "Korsarerne",	op. 16 (1835, trykt)
	Ouv. til "Liden Kirsten",	op. 44 (1846, trykt)

Desuden en ufuldendt koncertouv. i E-dur (kompositionsår ukendt).

Skuespilouverturerne "Hakon Jarl", "Yrsa" og "Dante" bliver efterfulgt af scenemusik, mens "Axel og Valborg" og "Correggio" står alene.

Af oversigten fremgår, at 3 ouverturer kun er overleveret i manuskript. 6 af de 9 trykte foreligger endvidere kun i 2- eller 4-hændigt klaverudtog, mens 3

er trykt i partitur. Men for alles vedkommende er det håndskrevne, autografe partitur bevaret (flere er tillige daterede og signerede).

Hartmanns Ouverturner omspænder et tidsrum på 63 år (1825-1888) - det meste af hans produktionsperiode - og afspejler således komponistens udvikling fra ungdomsstadiets søgende til det sene stadiums afklarede værker. De er nogenlunde jævnt fordelt inden for denne lange årrække, med 2 pr. tiår op til 1850, 3 i 1850'erne, 1 i 1860'erne og 2 i 1880'erne. Efter 1860 svækkedes Hartmanns interesse for ouv.genren dog tilsyneladende noget - fra de sidste 40 år af hans liv har man kun tre Ouverturner.

De to tidlige Ouverturner.

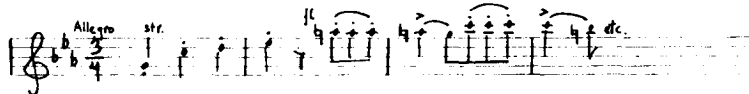
Allerede i sin ungdom beskæftigede Hartmann sig med Ouverturen. I 20-års alderen skrev han således som et af sine første værker en *concertouv. i d-mol* (op.3). Manuskriptet, en signeret autograf, er dateret "Mai 1825", og Ouverturen kom til opførelse året efter ved en koncert i Garnisons kirke.

Der indledes med en langsom del (Andante con moto), hvor strygere og basuner med et markeret, dobbeltpunkteret unisono på det gentagne d stilles over for træblæsernes lyriske indskud. Resten af indledningen beherskes af blæserne, mens strygergruppen overvejende er akkompagnerende. Harmonisk er den udstrakte brug af $D\flat^2$ påfaldende. Hoveddelens sonateform skifter til D-dur ved reprisens indtræden (s.29), og Ouverturen afsluttes med et kodalt stretto (s.39), der røber inspiration fra Beethoven (hele Ouverturens præg af "fra kamp til sejr" leder i øvrigt tanken hen på dennes c-mol symfoni²). Efter hovedtema (HT) i 1.vl. moduleres der ikke umiddelbart, men i en overledning på 20 takter berøres Es-dur (!) og g-mol. Først efter en fagot-solo i Tp's mediant, Des-dur, indtræder Tp, F-dur, kun to takter før sidetema (ST), der kommer i fløjte, horn og fagot (s.14). Herefter følger endnu et Des-dur indskud (s.17), og også i begyndelsen af gennemførigsdelen dukker denne toneart op (s.22). Der arbejdes således en del med medianttonearter. Gennemføringen er i øvrigt harmonisk vidtspændende og præget af motivisk satsarbejde i Beethovens forstand. Ouverturens instrumentation er ret tung - man mærker stor interesse for messingblæserne, især med anvendelsen af tre tromboner (hvilket ikke var helt almindeligt i 1825). I det hele taget har blæserne en vigtig rolle.

Noget videre i formal og udtryksmæssig henseende når Hartmann med sin næste ouv., *concertouv. i c-mol* (op.9), dateret 4. april 1827. Mellem de to værker ligger hans første kantate, "Orglets Priis" (op. 5a), der står temmelig selvstændigt i forhold til Weyses kantater, samt den første violinsonate (g-mol, op.8) med mindelser om Beethoven og Spohr³). C-mol Ouverturen, der gjorde stort indtryk på Weyse, uropførtes i Trinitatis kirke med den italienske sanger og konservatorie-grundlægger Siboni som dirigent, og blev senere givet ved koncerter i de

private musikforeninger "Euterpe" og "Harmonien". Den er skrevet for orkester og orgel, og kaldes også "Geistlig Ouverture". Orgelstemmen kan imidlertid udelades, idet Hartmann som alternativ hertil har noteret stiknoder i andre stemmer, som regel træblæserne. Om nogen orgelkoncert er der således ikke tale, selv om orglet undertiden fungerer musikalsk selvstændigt. Men for ouverturesens klanglige disponering synes Hartmanns erfaring som organist at være af stor betydning (han havde på dette tidspunkt allerede haft organistembede i tre år). Dette mærkes f.eks. i den langsomme indledning (Andante), hvor der skiftes mellem massive tutti-blokke og klangligt afdæmpede steder, ligesom organisten veksler mellem forskellige registreringer. Også andre af Hartmanns orkesterværker, især de tidlige, er præget af en tilsvarende orgelagtig klangkarakter, som den i øvrigt findes hos komponister som Bruckner og César Franck.

Begyndelsen af allegro-delen fører med sine tutti-akkordslag og fanfaresignaler i trompet, horn og pauke hen til en halvslutning i tonika, hvorefter HT sætter ind. Dette består af to gange otte takter (t.53-61, 61-68); i de første otte modstilles et markant, opadstigende, unisont strygermotiv (med stærke mindelser om indledningens første motiv, t.1-2) og et blidere, optaktisk præget motiv, først i træblæsere, siden i messing. Dermed stilles også strygere og blæsere op over for hinanden, ligesom i indledningen fra op.3.



Eks. 1: HT (t. 53-56)

Optaktsfiguren $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ (t.54-55) får stor betydning senere (f.eks. i t.136-154); den kan endvidere opfattes som en afledning af det nævnte fanfaresignal (t.44-45), der også optræder i andante-indledningen. Rytmefiguren ses igen allerede i begyndelsen af HT's næste otte takter, som er et kort fugato i strygerne med modstemmer i træblæserne. Den følgende overledning (t.69-100) er rytmisk prægnant og meget dynamisk i karakteren; på det tonale plan bemærkes et kort udsving til den fjerne toneart Fes-dur (t.85-88). ST (t.101-115) er den lyriske modsætning til HT og udmærker sig i øvrigt ved sit lange "åndedrag" (især i de første otte takter), noget der uddyber modsætningsforholdet til HT.



Eks. 2: ST

Umiddelbart efter den første præsentation (begyndende i klarinet og horn, fortsættende i obo) gentages ST (t.117-131), idet de sidste seks takter fremtræder i ændret skikkelse, udført af en soloviolin. Slutgruppen præges af de rytmiske motiver $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ og $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$, der begge erindres fra overledningen HT - ST, og bindes sammen af trinvis, til dels kromatiske melodistigninger.

Gennemføringen begynder med et motiv fra ouvertürens indledning (t.3-6). Derefter overtager ST føringen, idet dets første otte takter spilles fire gange af forskellige klanggrupper og i forskellige tonearter. Denne modstilling af orkestrets strygere, træblæsere og messingblæsere samt orglet kan også ses som udslag af en orgelmæssig tænkemåde. ST ledsages af et kontrapunkt bestående af kromatiske bevægelser, der er hentet fra ekspositionens slutgruppe (t.131-159). Samtidig med den fjerde gennemspilning af ST bringes HT-stof i strygerne, nemlig fugatoet fra t. 61-68 i ændret skikkelse, og i de følgende takter bearbejdes og omformes dette fugato, hvorefter gennemføringens anden del sætter ind (t.220). Her skiftes fortegn til C-dur (jf. skiftet fra d-mol til D-dur i op.3), og i forløbet frem til reprisen (t.271) sammenstilles såvel HT, ST og det kromatiske kontrapunkt som HT's to hovedbestanddele. Dette afsnit har udpræget polyfon karakter og fremviser grundigt motiv-arbejde. Som oplæg til reprisen bringer de dybe strygere det rolige motiv fra ouvertürens første, langsomme takter (t.3-4). Ligesom op.3 har også denne ouv. en stretto-agtig koda ("Piu presto"), som beherskes af HT's rytmemotiv ($\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$).

Bemærkelsesværdigt ved dette værk er det polyfone anlæg, som især er udpræget i gennemføringssdelen. En sådan tæt, kontrapunktisk skrivemåde er i det hele taget et særkende for Hartmanns musik; men mange år senere undredes han selv over at finde den i de tidlige værker, idet han mener, at den på dette tidspunkt var ham "ganske fremmed, eller rettere sagt endnu helt ubevidst."⁴) Også den udbredte anvendelse af kromatik (givetvis under påvirkning fra Spohr) samt den motiviske sammenhæng mellem indledning og hovedsats er karakteristiske faktorer i c-mol ouvertüren.

Operaouvertürerne.

Hartmanns tre operaer, "Ravnen", "Korsarerne" og "Liden Kirsten" er fra årene 1832, 1835 og 1846, og kronologisk kommer deres ouvertürer således ind her⁵). *Ouvertüren til "Ravnen"* (op.12) låner sine motiver fra selve operaen og illustrerer dens handling. Bl.a. som følge heraf mener Schumann i sin anmeldelse af operaen i "Neue Zeitschrift für Musik", 1840⁶), at ouvertüren næppe vil gøre stor virkning, hvis tilhøreren ikke kender operaen. Ikke desto mindre blev den i 1862 opført separat i Musikforeningen, og i dag er den det eneste fra "Ravnen", der ikke er helt glemt. I denne ouv. har Hartmann tydeligt fået større hold på sin kompositionsteknik: det polyfone element er udpræget og behandlet med stor sikkerhed, især i den fugerede gennemføring. Som i de to foregående ouvertürer er der stor kontrast mellem HT og ST, idet HT er uroligt, energisk opad-

stræbende og introduceres af strygerne, mens ST kommer i træblæserne og er blidere udformet i længere nodeværdier. ST korresponderer endvidere med operaens slutkor.

På dette tidspunkt af Hartmanns *ouv.*produktion er det tydeligvis Spohr og Marschner samt (som fremhævet af Richard Hove⁷⁾) italieneren Spontini, der står som de udenlandske forbilleder, snarere end Mozart og Beethoven. Schumann nævner tillige Weber som en forudsætning og beklager sig i øvrigt over den megen kromatik og de hyppige harmoniskift.

Ouverturen til "Korsarerne" (op.16) er let og elegant musik. Som "Ravnen"-ouverturen er den indholdsmæssigt forbundet med den efterfølgende opera. Der indledes med en "Moderato-Marziale"-del, hvor det første motiv straks introducerer de vilde korsarer, dog i noget stiliseret, teatermæssig form. Med allegro-delen skiftes fra d-mol til D-dur; det fanfareagtige HT føres frem af trompet, hvorefter det bearbejdes af forskellige instrumenter i den efterfølgende overledning, der har et vist gennemførigsagtigt præg. ST bringer en valseagtig stemning med sig, der vel ikke direkte refererer til noget i operaen. I gennemførigsdelen arbejdes der med begge temaer, i særdeleshed dog ST.

Inden Hartmann i 1846 komponerede sin tredje opera, var han på flere rejser i udlandet for at udvide sin musikalske horisont. Men mærkede man udenlandsk indflydelse i de to første operaouverturer, synes *ouverturen til "Liden Kirsten"* (op.44) paradoksalt nok i høj grad at undgå denne til fordel for et tonesprog, som man har fornemmet som specielt dansk. Ouverturen hører ikke til Hartmanns bedste; den er bygget på motiver fra selve operaen og søger at etablere dennes musikalsk-poetiske grundstemning. Harpeakkorderne i begyndelsen af den langsomme indledning (Moderato) fører straks tilhøreren tilbage til den danske middelalder, hvor operaens handling foregår – allerede sammenstillingen af de to første takters fire akkorder g-mol, F-dur, B-dur og Es-dur i hovedtonearten g-mol virker arkaiserende. I de to næste takter følger en kadance til g-mol, og disse fire takters harmoniskema danner grundlaget for det følgende klarinettema (t.5-8), der kommer igen i allegro-delen. Klarinetten er i øvrigt et fremtrædende instrument i operaens orkester. Et eksempel på den tidligere nævnte modstilling af klanggrupper (f.eks. i op. 9) ses her i allegroens HT, hvor det sidste af strygernes totakts-motiv gentages ritardando i træblæserne som et ekko. Ouverturen må som helhed siges at være lidt løst sammenføjet, med de mange tempoforskydninger og taktartsskift, og den kræver, som Hove udtrykker det "et smidigt Rubato-spil for ikke at falde i Stumper"⁸⁾.

Skuespilouverturerne og de sene koncertouverturer.

Ouverturen til "Hakon Jarl" (op.40) fra 1844 er Hartmanns første store, egentlige skuespilouv. Fra årene forinden findes dog mindre omfattende indledninger (kaldt "Introduktion" eller "Forspil") til skuespillene "Olaf den Hellige" (1838, tekst Oehlenschläger), "Syvsoverdag" (1840, tekst J.L. Heiberg) og "Undine"

(1842, tekst C. Borgaard), alle tre med efterfølgende skuespilmusik. Til "Syvsoverdag" komponerede Hartmann i 1872 en ny ouv. som erstatning for den tidligere, potpourri-agtige. Indledningen til "Undine" er programmatisk og indgår i skuespillets handling, beskrivende "Undinernes Leg ved Flodbreden" og derefter et voldsomt uvejr. Endvidere går den direkte over i det første kor.

Men musikken til "Olaf den Hellige" er begyndelsen til en række værker, der er komponeret til Oehlenschlägers dramaer. Denne række fortsættes med musik til "Knud den Store" (1839) og "Fiskeren og hans Børn" (1840), begge dog uden nogen egentlig ouv. ("Knud den Store" indledes med en kort march), senere med ouverturer til "Hakon Jarl", "Axel og Valborg" (1856), "Correggio" (1858) og "Yrsa" (1883), der for alle fires vedkommende ikke er komponeret direkte til teaterbrug, men snarere som symfoniske digtninge af dramaet, beregnet for koncertsalen.

Ouverturen til "Hakon Jarl" er således en musikalsk gendigtning af Oehlenschlägers skuespil fra 1806. Den blev uropført ved Det kgl. Teaters mindeforestilling for Thorvaldsen den 9. april 1844, kun tre dage efter manuskriptets datering. Oktober samme år spillede den i Leipzig ved en af Gewandhaus-orkestrets koncerter (rimeligvis på foranledning af Niels W. Gade, der på dette tidspunkt netop havde tiltrådt sin stilling som Gewandhaus-dirigent). Hartmann ledede selv opførelsen, der forløb godt og resulterede i en pæn kritik i "Allgemeine Musikalische Zeitung". Året efter blev ouverturen opført i Musikforeningen. I 1857 fødte Hartmann mellemaktsmusik til mellem alle fem akter, idet man dog før femte akt benytter hans musik til "Slaget ved Stiklestad" fra "Olaf den Hellige". Den samlede "Hakon Jarl"-musik kom til opførelse 1858 og 1863, i Musikforeningen.

Det historiske stof til sin tragedie hentede Oehlenschläger fra Snorres Heimskringla og Schiønings Norgeshistorie. En samtidig påvirkning er udgået fra Schillers skuespil-trilogi "Wallenstein" (udgivet 1800). Oehlenschlägers drama handler om, hvordan den hedenske, upålidelige og karaktersvage Hakon Jarl forsøger at erobre Norges trone fra den rette tronarving, Olaf Trygvason, der er kristen. Han planlægger at myrde Olaf, men det lykkes ikke, og efter en stærk indre kamp ofrer Hakon sin søn til de hedenske guder for at få hjælp. Men guderne hører ham ikke, og efter en kamp med Olaf må han flygte til en tidligere elskerinde, hvor han lider en uværdig død for sin tjeners hånd.

Skuespillets sammenstilling af og opgør mellem hedenskab og kristendom, Hakon og Olaf, mørke og lys, genfindes i Hartmanns ouv. Denne består af to hoveddele: Moderato (Allegro non troppo i det trykte partitur) og Allegro molto (t.73). Første del indledes i hovedtonearten c-mol med et mørkt og dystert tema (i fagotter og dybe strygere), der leder tanken hen på det kommende drama (hvis man kender det!). Efter modulation til g-mol sætter et nyt tema ind (t.14), bestående af et tretakts- og et totaktsmotiv, hvoraf det første kommer tutti, fortissimo og marcato, mens det sidste, der gentages, er mere afdæmpet og bevægeligt. Umidtbart derefter dukker indledningens tredje tema op i klarinet og cello (t.22), se-

nere bredt ud i alle strygerne. Tonalt gås nu tilbage til c-mol, og de næste 17 takter (fra t.31) er behersket af det sammensatte tema to, der afløses af tema ét (t.48). Forløbet t.1-56 er således symmetrisk bueformet:

tema:	1	2	3	2	1
takt:	1-13	14-21	22-30	31-47	48-56

I t.57 indtræder et "Poco piu moderato" med et fjerde, koralagtigt tema. På grund af sin lyse og venlige stemning, og sin dur-toneart (As-dur) står dette tema som en skarp modsætning til de tre mørke moltemaer, og det synes givet, at det her er den retskafne Olaf Trygvason, der med kristendommen stilles over for Hakon Jarl og gudetro. Koraltemaet bringes karakteristisk nok i fløjte med harpeakkompagnement.



Eks. 3: Moderato-delens fire temaer.

Allegro molto-delens HT er skarpt formuleret, rytmisk accentueret og ligger væsentligst i strygerne. Det er stærkt fremadrettet og strømmer energisk af sted indtil t.96, hvor et tutti sætter ind.



Eks. 4: HT

Temagruppen starter med et totaktsmotiv i de dybe strygere. Herefter sætter de høje strygere ind med samme motiv, der samtidig imiteres og vendes om af de dybe. Altså en modstilling af forskellige klanggrupper, som det er set i andre af Hartmanns Ouverturner. Efter selve HT arbejdes der med HT's første lille motivstump ($\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$), tonalt gående over b-mol (t.100-103), og ligesom i op.3

kommer overgangen til ST's toneart kun ganske kort, før det selv indtræder; her fire takter før, idet der fra to $D\bar{D}_7^9$ -akkorder i c-mol (t.115-116) pludselig gås til den tilsvarende funktion i Es-dur (t.117-120), hvorefter der med en kraftig, nedadgående ledetonevirkning (ces - b) lægges op til ST's begyndelse.



Eks. 5: ST

Det lyriske ST er en tydelig modsætning til HT, og det ligger lige for hånden at knytte de to temaer til dramaets to hovedpersoner, idet de belyser disses grundkarakter på samme måde som i ouverturens indledning; ydermere er der en tydelig strukturel lighed mellem indledningens tema fire og allegro molto-delens ST. Er man interesseret i et sådant forsøg på programmatisk tolkning af musikken, vil man tillige kunne konstatere, at de temaer, der skulle tildeles Hakon Jarl (og alt, hvad han repræsenterer), står i moltonearter (HT, indledning tema 1,2,3), mens Olafs står i dur (ST, indledning tema 4). I t.137 afbrydes ST-gruppen pludselig af et indskud på fire takter, indeholdende en afledning af HT's første frase (fra overledningen HT-ST, t.96-120) (er det Hakon Jarl, der stikker hovedet frem her?). Slutgruppen (t.153-175) kombinerer indledningens fjerde tema (koraltemaet) med samme afledning af HT. Noget lignende ses i gennemførlingsdelen (t.176-247), der begynder med et motiv fra indledningens andet tema, i f-mol, men fortsætter med et dobbelt fugato (t.184 ff), hvor HT og koraltemaet fortsætter "kampen" (mellem Hakon og Olaf?) fra ekspositionens slutgruppe (også HT's inversion deltager). Dette fugato varer ved det meste af gennemføringen. Mod slutningen afløses det af motivstof fra HT i faldende bevægelse og aftagende styrke (t.232-237), måske illustrerende Hakon Jarls undergang.

Ouverturen slutter med en kort, pompøs koda i C-dur, der erstatter reprisen og uden tvivl betegner Olaf Trygvasons sejr. Den domineres således af indledningens koraltema og allegro-delens ST. En lignende apoteose-agtig slutning med tonalt skift fra mol til dur ses i op.3.

Hakon Jarl-ouverturen er den tematisk mest righoldige af Hartmanns ouverturer, især indeholder indledningen næsten for mange temaer. I øvrigt bemærkes den udprægede tematiske sammenhæng mellem indledning og hoveddel samt den ofte forekommende kombination af forskellige temaer. Det kontrapunktiske anlæg er udpræget. Instrumentationen er meget fyldig, næsten voldsom, navnlig er der sørgeligt godt for messingblæserne. En orgelmæssig orkestrering fornemmes også her, ligesom i de tidlige ouverturer.

Koncertouverturen i C-dur (op.51) fra 1852 minder en del om finalen fra Hartmanns egen symfoni i E-dur (op.48) fra 1848, og er vel nok den mest problemfri i genren. Den er lys og let i karakteren, festlig i klangen og strømmer af sted fra

først til sidst, med undtagelse af moderato-indledningen, hvor strygerne er den rolige grundstamme, mens træblæserne kvikker op med muntre staccato-figurer. Allegroens HT og ST er af samme natur, idet de begge er lystige. Endvidere bliver begge temaer præsenteret i 1.vl. Tonalt nås der ikke særlig vidt omkring, parallelområderne benyttes en del. En kort, sammenfattende koda afrunder værket.

Tolv år efter ouverturen til "Hakon Jarl" fortsætter Hartmann med at omsætte Oehlenschlägers dramatik til den musikalske ouv.form. I 1856 er det tragedien "Axel og Valborg" fra 1807-1808, han har valgt. Emnet til denne hentede Oehlenschläger fra folkevisen om Aslag Tordsøn og Skøn Valborg, som han kendte fra Peder Syvs samling. Situationen i skuespillet er den, at Axel og Valborg ønsker at gifte sig og har fået tilladelse dertil af paven, på trods af deres slægtskab. Men da de er blevet døbt sammen, kan ægteskabet ikke realiseres alligevel. Dette finder den norske konge, Hakon, ud af. Også han elsker Valborg, og han ser nu en mulighed for at vinde hende for sig. Da dukker en af Hakons fjender op, og i denne situation anser Axel det for sin pligt at hjælpe kongen, der foruden at være hans rival også er hans foresatte. Men i kampen for kongen mister Axel livet, hvorpå Valborg dør sammen med ham.

Hartmanns ouv. (op.57) er bredt anlagt og står med sin ekspressive kraft og dystre udformning som en modsætning til den foregående lyse C-dur-ouv. Den langsomme indledning fører tilhøreren hen i skuespillets sidste akt, hvor Axels ven, Vilhelm, fremfører Oehlenschlägers folkevisepastiche "Det var Ridder Herr Aage", idet Weysses melodi hertil (fra 1818) benyttes som indledningens dominerende tema, også i bearbejdet form. Allerede på begyndelsens mørke og bedrøvede stemning mærkes, at ouverturen er helliget beskrivelsen af sørgespillets tragiske slutning, og også Allegro non troppo-delens HT med den kromatisk prægede eftersætning ligger på denne linje. Foruden kromatik er også synkopen karakteristisk for HT, og det er derfor naturligt, at disse to virkemidler præger resten af ouverturen. ST kan med sin milde, lidt vege udformning ses som udtryk for den kvindelige hovedperson, Valborg. Gennemføringsdelen er tonalt og harmonisk temmelig vidtspændende, og i den afsluttende og konkluderende koda genoptages Weysses temaet sammen med HT.

"Axel og Valborg" er Hartmanns store tragiske ouv. Den afløses to år efter af ouverturen til "Correggio" (op.59), igen komponeret til et drama af Oehlenschläger. Sørgespillet, der blev uropført 1811 med scenemusik af F.L.Æ. Kunzen, tager sit historiske udgangspunkt i den italienske maler, arkitekt og skribent Vasaris biografi af (bl.a.) 1500-tals maleren Antonio Correggio, der fremstilles som den fordringsløse, autodidakte og fattige kunstner. I en anekdote fortæller Vasari om, hvordan Correggio dør af overanstrengelse, idet han forsøger at slæbe en sæk med kobbermønter hjem.

Ouverturen er dateret 1. juni 1858 og førsteopførtes 1860 i Musikforeningen. Til denne opførelse havde Hartmann udarbejdet følgende program for værket:

”Indledningen skildrer Correggios sværmerisk-melankolske Stemning afbrudt ved Aabenbarelses af hans Kunsts hellige Idealer, – Allegroet hans Livs Forhaabninger, snart formørkede af Mismod, snart oplivede ved nye indre Aabenbarelses – Slutningen Correggios Død og hans kommende Storhed.”⁹⁾

Et sådant forklarende program har Hartmann kun benyttet denne ene gang. Her må det vel begrundes med, at publikum ikke kendte skuespillet særlig godt.

Hartmann deler altså ouverturen i tre afsnit, en indledende Moderato-del, en hurtigere del (Tempo piu moto, t.44–348) og en koda (Con anima, t. 349–430). Den langsomme indledning beherskes af et seks takters tema (t.1–6), hvorefter det synkopiske motiv i de to første takter får betydning som motivisk grundsubstans for hele resten af ouverturen. Men også de fire næste takters motiv med triolrytmik anvendes senere, idet det i Tempo piu moto-delen benyttes på ST's plads. Hele ouverturen udspringer således af de seks første takter. I t.26 skifter hovedtonearten fra f-mol til F-dur, og et nyt tema sætter ind, tydeligt afledt af indledningens første tema. Også HT i den store, centrale piu moto-del er udformet med udgangspunkt i ouverturens første takter, idet synkopen går igen som en væsentlig bestanddel. Den 100 takter lange gennemføring (t.147–246) behandler såvel HT som indledningens andet tema (fra t.26–29). Der moduleres kraftigt, f.eks. på et tidspunkt fra G-dur til As-dur, hvorefter tonen as omtydes til gis i en E-dur klang (t.186–189). Reprisen fremviser et tilsvarende ryk fra Des-dur til D-dur (t.323–326); også Des-dur tonearten indføres meget overraskende med et tutti-sted i forte og nyt tempo efter den rolige ST-gruppe. Med kodaen, der især anvender indledningens andet tema, indvarsles Correggios ”kommende Storhed” – som i Hakon Jarl-ouverturen en udpræget apoteose.

Skønt ”Axel og Valborg” og ”Correggio” er komponeret med et bestemt skuespil i tankerne, uropførtes de som koncertouverturer, og først i henholdsvis 1863 og 1909 blev de benyttet på Det kgl. Teater.

Koncertouverturen op.63b er slutdateret den 30. januar 1864. Originalmanuskriptet, der er signeret, bærer kun titlen ”Concert – Overture for Orchester”, men ouverturen kaldes (bl.a. i det firehændige klaverudtog fra 1874) ”*En Efteraarsjagt*”. Den indledes med et motiv i subdominant-tonearten c-mol (t.1–4); først i t.5 nås g-mol, og efter otte tunge tutti-takter bringes indledningsmotivet i de dybe strygere, hvorpå det flyttes op i de høje træblæsere: endnu et eksempel på modstilling af forskellige klanggrupper (jf. eks. fra op. 3, op. 9 og ”Hakon Jarl”). Allegroens første otte takter anslår en frisk stemning, og herefter sætter det yndefuldt bølgende HT ind, helt ballet-agtigt i karakteren. Danse-præget fortsætter i det følgende, og efter 30 takters forløb indfører klarinetten et stille, lyrisk ST (t.64), kendetegnet ved trioler i forsætningen og lette synkoper i eftersætningen. ST-gruppen efterfølges af otte takter med HT-stof (t.86–93), hvor tonikas parallel (B-dur) berøres, og en virkningsfuld modbevægelse lægger med et massivt crescendo op til gennemføringen (t. 108–168). Jagtsituatio-

nen fornemmes her tydeligt, bl.a. ved fanfaresignaler i horn og trompet. Et vigtigt virkemiddel i "En Efteraarsjagt" (som i "Liden Kirsten" og "Correggio") er de hyppige skift mellem forskellige tempi (Moderato, Allegro vivace, Meno allegro, Poco piu animato, Tempo meno allegro, Allegro vivace, Meno allegro, Lento).

I de følgende 19 år komponerede Hartmann ud over balletterne "Thrymskviden" (op.67, 1968) og "Arcona" (op.72, 1875) ikke ren orkestermusik, men derimod en del vokalmusik, bl.a. kantater. Først i 1883, da han var 78 år (!), kom det næste egentlige orkesterværk, *ouv.* og scenemusik til "Yrsa" (op.78). Oehlenschlägers tragedie fra 1814 tilhører trilogien "Helge," hvor den forudgå af de to romancecykler "Frodes Drapa" og "Helges Eventyr", der sammen fortæller forhistorien til "Yrsa": Dronning Oluf i Saxland har uden at ville det fået en datter, Yrsa, med den danske kong Helge, efter at have afvist hans frieri. Helge ved dog ikke, at hans voldtægt af Oluf har haft følger, og i selve skuespillet "Yrsa" rejser han til Saxland 16 år efter. Her møder han Yrsa, som han gifter sig med, uvidende om, at hun er hans datter. Den hævngherrige Oluf venter nemlig med at fortælle sandheden til efter brylluppet, men fortryder det senere og ser ingen anden udvej end at drukne sig. Helge søger en tilsvarende løsning på problemerne, idet han lader sig indemure levende; men da også Yrsa vil dø, stoppes hun af gudinden Freja, som overtaler hende til at føde det barn, hun nåede at få med Helge, nemlig Hrolf Krake.

Ouverturen indledes med en kort Andante (17 takter), hvis motivstof antyder den følgende Allegro-dels HT og ST (jf. "Correggio"). Første motiv, der er kort og stacceret, fremføres af horn og imiteres af strygere og træblæsere. Herefter overtager trombonen, som dog straks afbrydes af l. vl. og et nyt totaktsmotiv, der peger frem mod allegroens ST.

Dennes HT er skarpt og myndigt udformet, marcato assai i udførelsen. Efter to takters oplæg følger i hovedtonearten d-mol et motiv, der sekvenseres til B-dur, og de følgende takter er fortspinnung over samme motiv. Efter første gennemspilning af HT kommer det med stor virkning i dobbelte nodeværdier i orkestrets dybe instrumenter, mens de høje har hurtige triolpassager i staccato.



Eks. 6: HT

Som en tydelig kontrast hertil står ST (t.46), hvor harpen introduceres og med sine trioler akkompagnerer klarinet, horn, trompet og bratch. Skønt temaet står

i F-dur, er molpræget stort, idet g-mol tonearten berøres flere gange, og dette følger dunkle nuancer til det ellers lyse og lyriske tema. ST-gruppen afbrydes pludselig af et voldsomt citat fra HT i F-durs mediant, Des-dur (t.66-67), men der går hurtigt til en rolig kadance i F-dur.

Gennemføringen er ganske kort (31 takter) og indledes med et strygerfugato over et nyt totaktsmotiv. Herefter følger en meget polyfont præget sammenstilling af dette motiv i de høje instrumenter og begyndelsen af HT i de dybe. På det melodiske og harmoniske område er sekvensen meget anvendt (f.eks. t.84-87, hvor progressionen Es-dur - f-mol sekvenseres til F-dur - g-mol).

Bortset fra en forkortelse i HT-gruppen forløber reprisens første 40 takter nogenlunde som ekspositionen, idet ST dog af hensyn til sin dur-identitet i første omgang kommer i B-dur i stedet for d-mol. Men efter ekspositionens stof er "brugt op", dukker ST op endnu en gang (t.150), denne gang i D-dur, beliggende en sekst højere end i ekspositionen og fremført af 1.vl. og fløjte med harpens trioler flyttet ned i fagotten og de dybe strygere. Dette leder over i et kodalt "Poco piu moto"-afsnit (t.167), hvor HT og fugato-motivets rytmefigur med de fire staccerede 16.dele (fra t.74 ff) er smeltet helt sammen. Også 8.dels-trioleerne er vigtige nodeværdier i den motorisk prægede koda, der er en syntese af det meste i ouverturen. Kort før slutningen hamres HT's kærnebevægelse ud, unisont i næsten hele orkestret. Tubaen spares dog, så den få takter senere med større styrke kan bringe HT's indledningsmotiv for sidste gang, sammen med de øvrige basinstrumenter, og som flere gange før i dobbelte nodeværdier (t.183).

Ouverturen til "Yrsa" er et højdepunkt for Hartmanns ouv.produktion. Bag dens sikre formgivning og afklarede tonesprog mærker man den modne komponist; men helt forbløffende er det, at en mand på 78 år kan skrive så frisk og energiladet musik som her. Formen er ret knap - det er, som om Hartmann, der ikke var den store symfoniker, på dette tidspunkt har erkendt, at en sådan koncentration af formatet var det rigtige for ham.

Den sidste ouv. (op.85) er komponeret 1888 til det middelmådige skuespil "Dante" af Chr. K. F. Molbech (der også leverede tekstudkastet til Gades "Elverskud"). Den forsøger ikke at skildre Danteskikkelsen, men fungerer som generel forberedelse til dramaets begyndelse. Skønt velklingende og poetisk har den ikke "Yrsa"s mesterskab.

Konklusion.

Som afslutning meddeles en kort oversigt over nogle formale, tonale og instrumentatoriske karakteristika for Hartmanns ouverturer.

De indeholder alle en mere eller mindre langsom indledning, som Hartmann synes at tillægge stor formel betydning, idet dens tematiske stof ofte anvendes i den hurtigere hoveddel (f.eks. "Hakon Jarl", "Yrsa"), ja måske indeholder kimen til hele ouverturen ("Correggio"). Flere ouverturer afsluttes med en koda (op.3, op.9, "Axel og Valborg", op.51, "Yrsa"), der opsummerer og sammenfat-

ter ouverturen's temaer og motiver ("Yrsa") eller benyttes som afsluttende apo-teose ("Hakon Jarl"). I nogle ouverturer er en symmetrisk bueformning karakteristisk, enten i hele forløbet ("Axel og Valborg"), eller i indledningen ("Hakon Jarl"). Af formal betydning er endvidere den metamorfose-teknik, Hartmann anvender i f.eks. "Yrsa" samt i "Correggio", hvor hele tematikken udvikles af synkopemotivet i første takt.

Tonalt og harmonisk er J. P. E. Hartmann vel nok sin generations mest fremadrettede danske komponist (i sammenligning med f.eks. Henrik Rung (1807-1872) og Niels W. Gade (1817-1890)). Ofte er hans modulationer temmelig vidtgående, ja de kan være af helt eksperimentel karakter. Undertiden er der i stedet for egentlige modulationer tale om overraskende tonale ryk (f.eks. i "Correggio" t.323-326: Des-dur - D-dur, og i "Yrsa" t.66-67: F-dur - Des-dur). Mediantforbindelser er forholdsvis hyppige (f.eks. "En Efteraarsjagt" t.86-93). Noget andet, der ikke sjældent ses hos Hartmann - og også hos andre danske komponister fra det 19. årh. - er sammenstillingen af dur og mol, både fra akkord til akkord og fra afsnit til afsnit. Udviklingen fra en begyndelse i mol til en slutning i dur bruges i flere skuespil-ouverturer til at understrege den programmatisk "handling" (tydeligst i "Hakon Jarl" og "Correggio").

Hvad instrumentationen angår, mærker man især stor forkærlighed for messingblæserne, som allerede i de tidlige værker gør sig stærkt gældende. Koncertouverturen op.3 har således tre tromboner med, og i "Hakon Jarl" samt senere "En Efteraarsjagt" og "Yrsa" er orkestret udvidet med en tuba. Endvidere stilles forskellige klanggrupper ofte op over for hinanden, f.eks. høje og dybe stemmer eller strygere og træblæsere (udpræget i f.eks. op.9). Denne måde at komponere og instrumentere på kan siges at udspringe af en helt orgelmæssig tænkemåde: tilsyneladende betragter Hartmann i mange tilfælde orkestrets instrumenter næsten som stemmer på et orgel.

Hartmanns ouverturer er en væsentlig del af hans produktion, navnlig på orkesttermusikkens område, hvor der ikke foreligger særlig meget andet: to symfonier (g-mol, 1835 og E-dur, 1848) og noget balletmusik (især "Valkyrien" og "Thrymskviden"). I modsætning til svigersønnen Niels W. Gade har han tydeligt foretrukket den énsatsede ouverture frem for den mere omfattende, flersatsede symfoni.

Noter.

1. En gruppering som denne synes rimelig for genren, jf. art "Overture" i: Groves Dictionary of Music and Musicians, I-IX (suppl.vol.X).Ed. by Eric Blom. London 1954-61, VI,p. 469-472.
2. Beethovens musik var ikke særlig kendt i Danmark på dette tidspunkt. De fleste af hans symfonier var dog opført, og af ouverturer blev især "Egmont" og "Prometheus" spillet. Se også: V. C. Ravn: Koncerter og musikalske Selskaber i ældre Tid (Festskrift i Anledning af Musikforeningens Halvhundedaarsdag, I). Kbh. 1886, p. 179-181.
3. I Hartmanns tidlige værker mærkes tydelig påvirkning fra Ludvig Spohr (1784-1859 bl.a. operaen "Jessonda", 1823), med hvem den danske komponist følte sig kunstnerisk beslægtet. I modsætning til Niels W. Gade synes Hartmann imidlertid næsten at være upåvirket af Mendelssohn og Schumann.
4. Angul Hammerich: J. P. E. Hartmann. Biografiske Essays. Kbh. 1916, p. 28.
5. Der gøres opmærksom på, at operaouverturen ikke anses for at være central for ouverturegenren, idet den er komponeret som indledning til en opera, oftest i tæt forbindelse med denne, og ikke tænkt som et autonomt stykke musik.
6. Se: R. Schumann: Gesammelte Schriften uber Musik und Musiker, I-II. Leipzig 1871, II, p. 276 ff.
7. R. Hove: J. P. E. Hartmann. Kbh. 1934, p. 17.
8. Ibid., p. 57.
9. Citeret efter ibid., p. 79.

SUMMARY

The Danish composer J. P. E. Hartmann (1805-1900) wrote 12 orchestral overtures (4 concert overtures, 5 overtures to stage plays, the most important being dramas by Oehlenschläger, and 3 opera overtures). Of these 3 survive only in manuscript, and of the 9 which were printed only 3 were issued in score. The manuscripts of all of them are preserved in the Music Division of the Royal Library in Copenhagen.

Hartmann's overtures span a period of 63 years (1825-88), nearly the whole of his creative life.

All have a more or less slow introduction. The tempo of this opening section is often *moderato* or *andante*; very slow tempi do not occur. There seems, furthermore, to be a tendency for Hartmann to invest the introduction with considerable formal significance since it often contains thematic material which is used in the faster main section ("Hakon Jarl" (1844), "Yrsa" (1883)), indeed may contain the germ of the whole overture ("Correggio" (1858)). Several overtures end with a coda (Op. 3 in d minor (1825), Op. 9 in c minor (1827), "Axel og Valborg" (1856), Op. 51 in C major (1852) and "Yrsa"), which gathers up the themes and motives of the overture ("Yrsa") or serves as a concluding apotheosis ("Hakon Jarl", in which the coda also replaces the recapitulation). In some overtures a symmetrical bow-form appears, either as regards the whole piece ("Axel og Valborg") or only in the opening section ("Hakon Jarl"). Also of formal significance is the metamorphosis technique Hartmann adopts in, e.g. "Yrsa" and in "Correggio", where all the thematic material is developed out of the syncopated motive in the first bar.

Tonally and harmonically J. P. E. Hartmann is no doubt the most forward-looking Danish composer of his generation (as compared with, e.g. Henrik Rung (1807-72) and Niels W. Gade (1817-90)). His modulations are often quite extreme, even entirely experimental in character. Sometimes a startling tonal shift takes the place of an actual modulation (e.g. in "Correggio", bars 323-326: D flat major - D major, and in "Yrsa", bars 61-67: F major - D flat major). Third-relationships are frequent (e.g. "En Efteraarsjagt" (1864), bars 86-93). Another characteristic which is not infrequently encountered in Hartmann's music - and that of other Danish composers as well - is a juxtaposition of major and minor, both from chord to chord and from section to section. A progression from a minor beginning to a conclusion in major is used in the apotheosis-overtures "Hakon Jarl" (c minor - C major) and "Correggio" (f minor - F major) in order to emphasize the programmatic "story", and is also seen in, e.g. "En Efteraarsjagt" (g minor - G major) and "Yrsa" (d minor - D major).

With regard to instrumentation, a fondness for brass instruments is especially noticeable, even in the early works. Concert overture Op. 3 calls for three trombones, and in "Hakon Jarl" as well as the later "En Efteraarsjagt" and "Yrsa", a tuba is added to the orchestra. Hartmann also often sets different sound-groups against each other, e.g. high and low voices or strings and winds, as can be seen in Op. 9 and "Liden Kirsten" (1846), among others. This manner of composing and using instruments can be regarded as stemming from an organist's way of thinking: Hartmann (who worked as an organist from the age of 20) seems in many cases to have regarded the instruments of the orchestra as if they were the pipes of an organ (cf. Bruckner and César Franck).

Hartmann's overtures are an important part of his production, especially as regards orchestral music, of which there is not a great deal else: two symphonies (g minor and E major from 1835 and 1848, respectively) and some ballet music. In contrast to his son-in-law, Niels W. Gade, he obviously preferred the one-movement overture to the more extensive symphony in several movements.

Translated by John Bergsagel.