

Indholdsfortegnelse

1. Indledning	7
1.1. Emne	7
1.1.1. Problemformulering	9
1.1.2. Metode	9
1.2. Asger Hameriks liv og værker	10
2. Hamerik-receptionen	12
2.1. Behandling af kildematerialet	12
2.1.1. Samtidsreceptionen	12
2.1.2. Receptionen i senere dansk musikhistorie	15
2.1.3. Lubov Keefer	17
2.2. Kildernes placering af Hameriks kunstneriske orientering	18
2.2.1. Wagner og Berlioz	18
2.2.2. Fra operakomponist til symfoniker	21
2.3. Kor-Symfoniens reception	22
2.3.1. Lyng, Ribers og Hove	22
2.3.2. Koncertanmeldelserne	25
3. Værkgennemgang	28
3.1. Inspirationskilder	28
3.2. Manuskripter og udgivelser	29
3.3. Revisioner og opførelser	31
3.4. Værkets identitetsafklaring fra 1898 til 1906	32
3.5. Teksten	33
3.5.1. Indledende betragtninger	33
3.5.2. Første tekstdel	34
3.5.3. Anden tekstdel	37
3.5.4. Tredje tekstdel	38
3.5.5. Sammenfatning	40
3.6. Formanalyse og tekstbehandling	41
3.6.1. Værkets dimensioner	41
3.6.2. 1. sats	42
3.6.3. 2. sats	67
3.6.4. 3. sats	70
3.7. Cyklisk brug af temadannelser og motivstof og dets ledemotiviske funktion i forhold til teksten	79
4. Kor-Symfonien som ideelt kunstværk	82
4.1. Sonateformens betydning for Hamerik	82
4.2. Symfonien som musikalsk idealform	84
4.3. Poesi kontra musik	85
4.4. Gesamtkunstwerk en miniature	86
5. Kor-Symfonien i internationalt perspektiv	88
5.1. Asger Hamerik og det moderne	88

5.2. Stilistiske betragtninger over Hamerik som 'nytysker'.....	91
5.3. Hameriks Kor-Symfonis genre-mæssige særstilling.....	92
5.4. Hamerik og Elgar.....	94
5.5. Opstandelsessymfoni – associationen til Mahler.....	95
6. Kor-Symfonien i dansk perspektiv.....	97
6.1. Tomrummet efter Niels W. Gade.....	98
6.2. Hameriks tilbagevenden til København.....	99
7. Kor-Symfonien der blev hørt, men ikke set.....	103
8. Resumé.....	105
9. Summary.....	107
10. Anvendt materiale.....	109
10.1. Arkivalier.....	109
10.1.1. Det Kongelige Bibliotek, Center for Musik og Teater (CMT).....	109
10.1.2. Musikvidenskabeligt Institut.....	109
10.1.3. Musikhistorisk Museum.....	109
10.2. Korrespondance.....	110
10.3. Litteratur.....	110
10.4. Diskografi.....	112
11. Bilag.....	113
11.1. Koncertprogram: Dansk Koncert-Forening. Første Koncert, 1.12.1903.....	113
11.2. Koncertprogram: Teaterkorets Hamerik-Koncert, 31.3.1918.....	114
11.3. Første partiturside af renskriften til Kor-Symfoniens 1906-version (MS1906c).....	115
11.4. Tekst til 1898- og 1906-versionerne af Kor-Symfonien.....	116
11.5. Nodeeksempler fra 1. sats af Kor-Symfonien.....	120
11.6. Nodeeksempel fra 3. sats af Kor-Symfonien (sidetema).....	124
11.7. Nodeeksempel fra indledningen af Symphonie sérieuse.....	125
11.8. Mellemspil i 3. sats af Kor-Symfonien.....	126
11.9. Mellemspil i 3. sats af Kor-Symfonien (ualtereret version).....	128
11.10. Formskemaer til Kor-Symfoniens satser.....	130
11.10.1. 1. sats.....	130
11.10.2. 2. sats.....	132
11.10.3. 3. sats.....	133

Forord

Asger Hameriks Kor-Symfoni - Life, Death and Immortality

Speciale ved Musikvidenskabeligt Institut, Københavns Universitet, 1. august 2005

”En monografi om Hameriks Kor-Symfoni har kandidaten kaldt sin afhandling, og gennem sin indgående tekstlig-musikalske analyse, hvor ikke mindst det teksttolkende aspekt til stadighed belyser den musikalske analyse, og gennem sin perspektivering, der viser fortrolighed med Kor-Symfoniens forskellige tilblivelsesstadier, Hameriks øvrige symfoniske produktion og samtidens danske og internationale symfoniske repertoire, er afhandlingen både det hidtil mest omfattende og mest indsigtfulde bidrag til forståelse af en komponist og et værk, der nok er kendt og har været behandlet tidligere, men her fremstår med klarere konturer end hidtil.” (fra bedømmelsesudtalelsen)

Den danske komponist Asger Hameriks såkaldte Kor-Symfoni (op. 40, 1898-1906) er skrevet for kor, orkester og mezzosopransolist til en tekst forfattet af Hamerik selv. Værket er skrevet i 1898, men revideret 1901-1906 og udgivet 1908.

Hamerik figurerer i dansk musikhistorie som en efter flere kilders opfattelse vigtig, men overset symfoniker, i hvis værk netop Kor-Symfonien indtager en hovedrolle som fuldbyrdelse af hans kunstneriske ambitioner.

I sin samtid synes Hamerik ofte at være blevet udskældt for at have været eklektisk, overfladisk og banal. Eftertidens danske musikhistorie har derimod søgt at rehabilitere ham og placere ham som en vigtig overgangsfigur mellem Niels W. Gade og Carl Nielsen, især p.gr.a. hans vægtige symfoniske produktion. Denne placering fjerner efter min opfattelse imidlertid fokus fra de kunstneriske særkender ved en stor del af Hameriks værk, ikke mindst Kor-Symfonien.

Min tese er, at dette værks tekstlige og musikalske udformning er knyttet formalt til hinanden ved brug af ledemotiver efter wagnersk og berliozsk forbillede og ved brug af symbolsk analogi mellem tekstindholdet og Hameriks specifikke brug af sonateformsprincipperne i dette værk.

Hermed søger jeg at præsentere et analytisk argument for, at Hamerik med sin Kor-Symfoni står i skarp kontrast til sit angivelige danske forbillede Gade, og at han i langt højere grad har været inspireret af den nytyske skoles ideer om et ideelt Gesamtkunstwerk, hvori komponisten udtrykker sig både tekstmæssigt og musikalsk, og de forskellige elementer er symbolsk uløseligt vævet ind i hinanden.

Kor-Symfonien har været en slags åndeligt testamente for Asger Hamerik, og teksten og dens musikalske realisering afspejler hans livssyn såvel som hans kompositoriske credo, nemlig en udogmatisk religiøsitet i slægt med samtidige unitariske tendenser og en nærmest positivistisk holdning til komposition som en kunst, der klart og entydigt skal formidle musikkens budskab.

Men budskabet i Kor-Symfonien er netop både kosmopolitisk og eklektisk, præget som det er af samtidens religiøse tendenser, som søgte at bygge bro mellem tro og viden, og tonesproget er også eklektisk med reminiscenser af Liszt og Wagner, tilføjet elementer af en art nordisk 'kunstnerisk folketone'.

Med udgangspunkt i Kor-Symfonien vil jeg opfatte det som indlysende netop at fremhæve Asger Hamerik som eklektikeren og kosmopolitten blandt det sene 1800-tals danske komponister og netop på dette grundlag se, med hvilken kunstnerisk konsekvens og sikkerhed han gav sine værker et unikt og personligt indhold.

Asger Hameriks Choral Symphony - Life, Death and Immortality

The Danish composer Asger Hamerik's so-called Choral Symphony (op. 40, 1898-1906) is written for chorus, orchestra and mezzo soprano solo to a text by Hamerik himself. This opus is written in 1898 but revised 1901-1906 and published in 1908.

Hamerik figures in Danish music history as - according to the opinion of several sources - an important but neglected symphonist, in who's opus this Choral Symphony plays a leading role in the fulfilment of his artistic ambitions.

In his own time he often seems to have been blamed for being too eclectic, shallow and banal. In contradiction to this, modern Danish music history has tried to position him as an important transitional figure between Niels W. Gade and Carl Nielsen, especially due to his important symphonic production. Meanwhile, I find that this positioning conceals the unique artistic values present in a great deal of his work, especially in the Choral Symphony.

The issue in focus of this thesis is that the textual and musical structuring are formally linked to each other through the use of leitmotifs in the Wagnerian and Berliozian sense, and by creating a symbolic analogy between the content of the text and Hamerik's specific use of the principles of the sonata form in this opus.

Therefore, the central part of the thesis - the internal musical analysis - points in the direction that Hamerik with this opus takes a completely different position than his eleged Danish role model Gade, and that he to a much higher extent has been inspired by the new German school and its ideas of the Gesamtkunstwerk, where the

composer expresses himself simultaneously in music and text, and where the different elements are closely interwoven.

The Choral Symphony has served as a kind of spiritual testimony for Asger Hamerik, and the text and its musical realisation reflect his outlook on life as well as his credo of composition, which is a non-dogmatic religiousness closely related to contemporary unitarian tendencies and an almost positivist attitude to composition as an art meant to bring out the inner message of the composer.

The message in the Choral Symphony meanwhile is certainly both cosmopolitan and eclectic, influenced by contemporary religious tendencies seeking to build a bridge between faith and knowledge, and the musical language itself is eclectic with reminiscences of Liszt and Wagner, and with an addition of elements of some kind of nordic "artistic folklore".

In the light of the Choral Symphony, I find it appropriate to emphasize Hamerik as the most important eclectic and cosmopolitan composer among the late 19th century Danish composers, and based on this, examine with which artistic consequence and assurance he gave a unique and personal content to his opus.

Christian Hildebrandt, København, oktober 2005 (rev. december 2007)

Forkortelser

KB.....	Det Kongelige Bibliotek i København
MS.....	Manuskript
UG.....	Udgivelse

Tak

Bodil Carlsson, Ditte Boeg Thomsen, Fie Louise Schousbøg Thaning, Gunner Rischel, Helene Gjerding, Inken Hildebrandt, Ivar Munk, Jesper Marcussen, Kai Ole Bøggild, Karen Grubbe, Knud Ketting, Knud Martner, Mads Risum, Mette Gramstrup, min familie, Morten Hansen, Musikcafeen, Niels Martin Jensen, Peter Lindeman Jørgensen, Saul Zachs, Ursula Andkjær Olsen

Forside (layout: Morten Hansen): Første partiturside af renskriften til Korsymfoniens 1906-version (Musikvidenskabeligt Institut, Københavns Universitet)

1. INDLEDNING

1.1. Emne

Dette speciale er først og fremmest en monografi over den danske komponist Asger Hameriks såkaldte *Kor-Symfoni* (op. 40, 1898-1906). Med udgangspunkt i en analytisk gennemgang vil jeg søge at placere dette værk genre-mæssigt og stilistisk i såvel international som dansk kontekst. Desuden vil jeg på receptionshistorisk baggrund diskutere Hameriks placering i dansk musikhistorie som en efter flere kilders opfattelse vigtig, men overset symfoniker, i hvis værk netop *Kor-Symfonien* indtager en hovedrolle som fuldbyrdelse af komponistens kunstneriske ambitioner.

Asger Hamerik (1843-1923) skabte i perioden 1879 til 1898 elleve større orkesterværker, heraf en række på syv symfonier. Alle disse værker skrev han i USA, hvor han i 27 år var direktør for det såkaldte Peabody Institute i Baltimore.¹ De seks første af symfonierne bærer franske karakter-navne, som leder tanken hen på Berlioz' *Symphonie fantastique* (1830), en tanke, som yderligere støttes af, at Hamerik i sin ungdom boede en årrække i Paris og her blev hjulpet til sin internationale komponist-debut af netop Hector Berlioz.² Den syvende og sidste symfoni er *Kor-Symfonien*, og denne adskiller sig fra de tidligere ved at være et helt igennem vokalt besat værk for kor, orkester og mezzosopransolist. Værket fremkom i Baltimore i 1898 og uropførtes også her umiddelbart efter, men da Hamerik et par år senere vendte tilbage til Danmark, påbegyndte han en revision af værket, som resulterede i yderligere to komplette versioner, hvoraf den sidste, der færdiggjordes i 1906, blev stående som den autoriserede og udgaves i 1908. I hele det 19. århundrede findes blandt danske komponister kun hos Niels W. Gade (1817-90) en symfonisk produktion, der i omfang kan måle sig med Hameriks.³ Alle Hameriks større værker opførtes i hans levetid, de fleste med stor succes, dog primært i udlandet.

Som mange af sine samtidige danske kolleger sank Asger Hamerik imidlertid efter århundredskiftet hen i glemsel. I de sidste par årtier af det 20. århundrede har interessen for senromantisk kunst og musik imidlertid igen været til stede, hvilket bl.a. har udmøntet sig i kulturtemaer som f.eks. festivalen Golden Days in Copenhagen,⁴ hvorunder flere af de glemte komponister fra slutningen af det 19. århundrede har fundet en renæssance. Hermed er også Asger Hamerik igen dukket op på koncertrepertoire og cd-indspilninger. I midten af 90'erne planlagde pladeselskabet dacapo en samlet indspilning af Asger Hameriks syv symfonier. De seks første udkom således fra 1997 til 2002 på tre cd'er med to på hver.⁵ Herefter var planen, at den fjerde og sidste cd i rækken skulle indeholde *Kor-Symfonien* og et andet af Hameriks store korværker, hans *Requiem*. requiet blev indspillet i efteråret 2002,

¹ The Peabody Institute grundlagdes i 1857 af George Peabody og er i dag en del af Johns Hopkins University.

² Hamerik hævdede senere i sit liv at have været Berlioz' eneste elev (kilde: NG).

³ Schousboe 1968. Gade skrev otte symfonier. Hamerik skrev også i alt otte værker benævnt "symfoni", hvoriblandt også regnes et unummereret og i øvrigt bortkomment ungdomsværk. Nærmeste "konkurrent" var Emil Hartmann med syv symfonier.

⁴ Festivalen har siden 1994 været afholdt hvert andet efterår.

⁵ Helsingborg Symfoniorkester, dir. Thomas Dausgaard, København 1997-2002, dacapo nr. 8.224076 – Symfoni nr. 1-2; 8.224088 – Symfoni nr. 3-4; 8.22416 – Symfoni nr. 5-6.

Kor-Symfonien i maj 2004. Udgivelsen er planlagt til marts 2006.⁶

De seks symfonier fremstår i indspilningerne med storladne pragt og iørefaldende melodisk prægnans. Der er ikke sparet på patetisk retorik i de musikalske og instrumentatoriske virkemidler, hvor smægtende stryger-unisono ofte veksler med tunge messingpartier. Sammenlignet med Gades symfonier forekommer Hameriks generelt noget banale, både i tematik og orkestral konstruktion, men til gengæld indeholder de nogle hos Gade ukendte dramatiske elementer, som kan lede tanken hen på programmusik. Skønt form og harmonik er meget klassisk og inden for denne ramme endda generelt noget forudsigelig, er der alligevel i alle symfonierne karakteristiske passager, som er tilsat et yderst raffineret harmonisk krydderi, hvormed Hamerik distancerer sig markant fra sine jævnaldrende danske kolleger.

En dagbladsanmeldelse af den første cd i rækken kalder symfonierne ”storladne” og betegner Hamerik som ”syret”.⁷ Anmeldelsen er desuden et introducerende portræt af Asger Hamerik og et interview med Thomas Dausgaard om arbejdet med Hameriks symfonier, som efter hans opfattelse med drama og patos kommer ud over kanten på en mere direkte måde end Niels W. Gades, som Dausgaard forinden har arbejdet med. Han fremhæver, hvordan det er befriende at slippe de store følelser løs oven på Gades nedtonede udtryksregister. I interviewet lægger Dausgaard vægt på Hameriks musikalske dannelse i Paris hos Berlioz og opholdet i USA som afgørende for dette befriende udanske og jantelovsfornægtende udtryk i hans musik. I USA fandt han et spirende, ukonventionelt og musikhungrende publikum, som kunne gøtere de store armbevægelser. Berlioz, ”tidens store flaneur og provocateur”⁸, passer ifølge Dausgaard perfekt ind i denne sammenhæng som modsætning til det af Mendelssohns klassiske ånd dominerede Leipzig, hvor det i Hameriks ungdom efter Gades anvisning var kutyme, at unge danske musikere tog deres uddannelse.

Musikhistorikeren Richard Hove fremhæver i en artikel⁹ fra 1957 *Kor-Symfonien* som Asger Hameriks kunstneriske testamente, både ved dens musikalske udformning og ved dens tekstlige grundlag. Teksten til værket havde Hamerik nemlig selv skrevet, ligesom han 30 år tidligere havde skrevet operaer til egen tekst, øjensynlig med Wagner som forbillede.¹⁰ Hove påpeger, at *Kor-Symfonien* er kulminationen på Hameriks værk, idet den samler trådene fra og fuldender to linjer i hans produktion; vokalværkerne og symfonierne. Hove anskuer desuden Hameriks symfonier som et fortløbende projekt, hvori han udvikler en stadig større grad af cyklisk sammenhæng i værkerne, idet han med Berlioz som forbillede indfører en art tematisk idé fixe-teknik, som kommer til at spille en stadig større rolle i løbet af produktionen. I *Kor-Symfonien* skulle denne teknik ifølge Hove være videreudviklet til noget, der minder om metamorfoseteknik, og han drager paralleller til Mahler.

⁶ Dacapo 6.220509. Indspilningerne af *Requiem* og *Kor-Symfonien* har fundet sted i Danmarks Radio med Radiosymfoniorkestret og Radiokoret, begge gange under ledelse af Thomas Dausgaard

⁷ Michael Bo: *En syret dansker vender hjem*, i 'Politiken' 30.11.1997

⁸ do

⁹ Hove 1957

¹⁰ Ribers 1923, s. 110

1.1.1. Problemformulering

Jeg vil i nærværende undersøgelse lægge hovedvægten på den værkinterne analyse af *Kor-Symfonien*.¹¹ Herigennem vil jeg først og fremmest redegøre for to aspekter, som begge knytter sig til begrebet form, og i denne sammenhæng inddrager jeg en musikteori-lærebog fra samme tid som *Kor-symfonien*, skrevet af Asger Hamerik selv,¹² hvori han giver udtryk for æstetiske synspunkter, der kan medvirke til at belyse de kompositoriske valg, han har truffet i værket:

For det første fremhæves ”symfoni” af Hamerik – i god overensstemmelse med det 19. århundredes traditionelle opfattelse – som den absolutte musiks idealform. Samtidig påpeger han – ligeledes efter traditionen – vokalmusikkens ofte tekstfortolkende bundethed til de sproglige udsagn. Efter disse opfattelser synes en vokalsymfoni at frembyde et dilemma. Hvorledes sætter Hamerik sig med sin *Kor-Symfoni* ud over dette dilemma? Er der en særlig formal pointe i at behandle *Kor-Symfoniens* tekst i netop en symfonisk form?

For det andet vil jeg undersøge arten og brugen af den af Richard Hove omtalte idé fixe-teknik, i det omfang den forekommer i *Kor-Symfonien*. Også med hensyn til dette aspekt er det oplagt at sætte tekstens indhold i centrum. Er tekstens begrebsindhold i *Kor-Symfonien* behandlet med en sådan motivisk konsekvens, at man kan betragte det som en decideret ledemotivisk behandling, og kan man heraf spore bestemte generelle tendenser i Hameriks musikalske symbolsprog, som kan genfindes i andre værker med samme tematik? Richard Hove drager en parallel fra *Kor-Symfonien* til finalen af Mahlers 2. symfoni, ikke kun på grund af musikalske ligheder mellem de to korsymfonier, men vel i høj grad på grund af deres fælles tematik som ”opstandelseshymner”. Denne tematik vil jeg undersøge nærmere, og i denne forbindelse vil jeg inddrage Eva Maria Jensens afhandling ”*Aufersteh'n, ja aufersteh'n!*” - *Død og evighed i musikken i tiden 1890-1920*,¹³ som netop tager udgangspunkt i en tematologisk genrebestemmelse af musikken og behandler Mahlers 2. symfoni særskilt.

Den generelle genreplacering af *Kor-Symfonien* må også grunde sig på en betragtning af tekstens indhold. Er budskabet religiøst, og i så tilfælde: Hvordan forholder det sig til Hameriks kristne baggrund, både det danske ophav i faderens grundtvigianisme og hans egne angiveligt katolske tilbøjeligheder, der tidligere i Baltimore var kommet til udtryk gennem to andre store korværker; *Kristen trilogi* (1882) og *Requiem* (1887).

1.1.2. Metode

Som udgangspunkt for den analytiske gennemgang vil jeg bruge den klassiske formlæres terminologi og skematiske formtypologi for den symfoniske genre i den klassisk-romantiske tradition. Specifikt vil jeg mht. tonal analyse

¹¹Jeg har haft mulighed for 12. maj 2004 at overvære dele af den nævnte cd-indspilning, som også repræsenterer den første klingende gengivelse af værket i nyere tid. DR har venligst overladt mig en kopi af den første rå-redigering, som jeg derfor har kunnet inddrage som auditivt grundlag for analysen af værket.

¹²Hamerik 1895

¹³E.M. Jensen 2005

henholde mig til Teresa Waskowska Larsens og Jan Maegaards *Indføring i Romantisk harmonik*,¹⁴ og mht. værkets formtypologi vil jeg tage udgangspunkt i de skematiske symfoni- og sonateformsprincipper, således som Hamerik også selv fremhæver dem i sin lærebogs afsnit om form. Jeg vil i analysen anskue både tekst og musik ud fra den tese, at selve værkets form udnyttes til at iscenesætte tekstens indhold. I øvrigt vil jeg henviser til afsnittene 3.5.1, 3.6.1 og 4.1., hvor jeg nøjere redegør for analysens mål og grundlag.

1.2. Asger Hameriks liv og værker

Herunder vil jeg give en kort kronologisk præsentation af Asger Hamerik og hans kompositioner. Denne bygger jeg væsentligst på en omfattende nekrolog af Kristian Ribers fra 1923. Hamerik efterlod sig omkring 120 kompositioner, hvoraf han opusnummererede de 41.¹⁵ Hameriks egen værkfortegnelse, som angiver disse 41 opus, er gengivet af Ribers i nævnte nekrolog.

1843: Asger Hammerich (AH) fødes 8. april i København som ældste søn af Julie Hammerich f. Scheuermann (1806-79) og den anerkendte forfatter og kirkehistoriker Frederik Peter Adolph Hammerich (1809-77).

1856: Første kompositioner. De næste par år et dusin småstykker for 2-3 instrumenter, sang eller kor.

1859: Påbegynder regelmæssig musikundervisning ved Gottfred Matthison-Hansen¹⁶ (1832-1909) (musikteori), Ernst Haberbier¹⁷ (1813-69) (klaver) og både J.P.E. Hartmann (1805-1900) og N.W. Gade (1817-90) (komposition).

1860-62: Opus 1-7 er alle mindre, karakterprægede orkesterstykker samt kammermusik. Fremhæves skal dog opus 6, en klaverkvintet i c-mol (1862), som inden for de senere år er indspillet på cd to gange.

1862: AH rejser ud af Danmark, først til London (1862), derefter til Tyskland (1862-64), hvor han i Berlin på Gades anbefaling bliver elev af den berømte dirigent Hans von Bülow (1830-94) (klaverspil og direktion) samt Richard Ferdinand Wüerst (1824-81) (musikteori). I Berlin møder han gennem Bülow bl.a. Richard Wagner (1813-82).

1864: Den dansk-tyske krig får AH til at forlade Tyskland. Han rejser til Paris med en anbefaling fra Bülow til Hector Berlioz (1803-69). Denne antager nu i sine sidste leveår AH som komponist-lærling og fører ham i løbet af det første år frem til en debutkoncert kun med egne værker (6.5.1865). Denne koncert gør med ét slag AH berømt i både Paris og København. De følgende år dyrker AH dog især den musikdramatiske genre og skriver operaerne *Tovelille* (opus 12, 1863-65) til egen tekst, *Hjalmar og Ingeborg* (opus 18, 1866-68) til tekst af Ludvig Josephson,

¹⁴Maegaard 1981

¹⁵Af disse 41 opus er de tidligste uudgivne. Før opus 1 skrev Hamerik en del småstykker, hvoraf de fleste opførtes under mere eller mindre private former. Næsten alle Hameriks manuskripter opbevares på KB.

¹⁶En af tidens betydeligste organister, også komponist for dette instrument, påvirket af Liszt, Wagner og Franck (Schjørring 1978, s. 32f).

¹⁷Højt estimeret tysk/russisk pianist, som en periode underviste i København (SK, bind 10, s. 616).

La Vendetta (opus 20, 1868-70) til egen tekst og *Den rejsende* (opus 21, 1871) til egen tekst. Det bliver dog med det tresatsede orkesterværk *Jødisk trilogi* (op. 19, 1868), at AH skal komme til at opnå et internationalt gennembrud.¹⁸

1871: Rejser til USA og indtager stillingen som direktør for Peabody Institute i Baltimore. Under hans ledelse blomstrer musiklivet i byen, og især det af Hamerik dannede *Peabody Orchestra* udvikler et højt niveau og får et stort, internationalt repertoire, hvilket ikke mindst skyldes AH's gode kontakter til de centrale europæiske musikcentre, hvorfra mange nye partiturer indhentes.¹⁹ Hans officielle ry i Baltimore er permanent indskrevet i historien som ”The man credited with transforming the city's musical life”.²⁰ AH sørger for at placere den nordiske musik centralt i det ellers tyskdominerede repertoire i Baltimore. Komponerer således selv 5 *Nordiske suiter* (opus 22-26), hvoraf især den femte høster stor succes.

1879: Påbegynder sin 1. symfoni, der fik tilnavnet *poetique*.²¹ 1880'erne blev AH's arbejdsmæssigt mest stabile årti, og herfra stammer de fem første symfonier (opus 29, 32, 33, 35 og 36) og dertil orkesterværket *Opera uden ord* (opus 30), oratoriet *Kristen trilogi* (opus 31) og hans *Requiem* (opus 34), altså i alt otte store, orkesterbesatte værker, hvoraf de fleste kort efter færdiggørelsen opføres i Baltimore og udgives internationalt.²²

1894: Gift med Margaret Williams (1867-1942), tidligere kompositionselev af AH.²³ Får med hende fire børn: Gerda (1897), Ebbe (1898), Valdis (1903) og Manfred (1910).²⁴ Udgiver lærebogen *Theory of Music* (1895) samt skriver de sidste to symfonier, *Symphonie spirituelle* (opus 38, 1895-96) og *Choral-symphony*²⁵ (opus 39, 1897-98). Forlader 1898 Baltimore og drager på turné med egne værker, bl.a. til Paris og flere større tyske byer.

1900: Vender tilbage til København. Reviderer *Kor-Symfonien* 1901-06 og lader den udgive som opus 40. Sidste opus bliver nr. 41, *Variationer over en Folkevis*²⁶ for strygeorkester og harpe (1912), men dette værk forbliver uudgivet.

1923: Død d. 13. juli i sit hjem på Frederiksberg.

¹⁸Bülow 1882, s. 420, og Keefer 1962, s. 176

¹⁹Ketting 1997-2001

²⁰Schaaf 2001

²¹Men som oprindeligt var planlagt som en sjettes ”nordisk suite” (*Arctic suite*) (Keefer, s. 202).

²²Asger Hameriks værker fra Baltimore-tiden udgaves (alle fra og med opus 23 (1873)) hos enten Johann André i Offenbach eller Breitkopf & Härtel i Leipzig.

²³Margaret Hamerik komponerede i Baltimore bl.a. en strygekvartet, som fik anerkendelse af Tjajkovskij. Hun står desuden som oversætter af Knud Jeppesens afhandling om palestrinastilen til engelsk (H. Milford, Oxford University Press, London 1927).

²⁴Inge Bruland i Dansk Kvindebiografisk Leksikon: <http://www.kvinfo.dk/side/170/bio/49/query/hamerik/> (18.6. 2005)

²⁵*Kor-Symfoniens* danske version opstod først ved revisionen.

²⁶*Jeg gik mig ud en sommerdag*: Denne melodi havde Hamerik tidligere brugt som motivstof i andensatsen af *Jødisk trilogi*.

2. HAMERIK-RECEPTIONEN

2.1. Behandling af kildematerialet

Det danske kildemateriale til Asger Hamerik er meget begrænset. Han er i reglen ikke egentlig omtalt, men blot nævnt i bøger om periodens danske musik. Mere fyldigt behandlet er han dog i Gerhard Lynges *Danske Komponister i det 20. Aarhundredes Begyndelse* (2. udgave, 1917), Kai Aage Bruuns *Dansk Musiks Historie* (1969) og Nils Schiørrings *Musikkens Historie i Danmark*, bind 3 (1978). Disse omtaler afspejles i leksika fra William Behrends artikel i *Salmonsens Konversationsleksikon*²⁷ (1920), Erik Abrahamsens i *Dansk Biografisk Leksikon* (1936),²⁸ *Musik in Geschichte und Gegenwart*²⁹ (1956), *Riemanns Musik Lexikon* (1959), *Sohlmans Musiklexikon* (1976) til de nutidige standardværker *MGG* (2002) og *New Grove* (2001).³⁰ Dertil kommer forskellige artikler i fagtidsskrifter, heraf især Kristian Ribers' artikler i "Musik": *Asger Hamerik in memoriam* (1923) og "Dansk Musik-Tidsskrift": *Asger Hamerik* (1926) samt Richard Hoves artikel i "DMT Nordisk Musikkultur": *Asger Hamerik – En dansk symfoniker* (1957). Endelig findes der en del samtidige anmeldelser af Hameriks værker. Den omstændighed, at Hamerik udfoldede sit livsværk i Baltimore, har afstedkommet, at han findes beskrevet i kilder derfra. Således findes på Johns Hopkins University en analytisk gennemgang af Hameriks Nordiske suiter,³¹ og ikke mindst er der i den eneste samlede fremstilling af Baltimores musikhistorie en fyldig beskrivelse af Asger Hameriks rolle gennem et kvart århundrede som ledende drivkraft i byens musikliv.³²

2.1.1. Samtidsreceptionen

De tidligste trykte kilder, som nævner Hamerik, stammer fra 1880'erne. Hans lærer fra ungdommen Hans von Bülow nævner ham i sine selvbiografiske *Skandinavischen Concertreiseskizzen*. Den gamle mester plæderer for Hameriks musik og bemærker, at han af kendere i Tyskland står som komponisten af 4 *Nordiske Suiter* og *Jødisk trilogi*, altså som orkesterkomponist, men at man også burde interessere sig for hans operaer.³³ I førsteudgaven af det svenske opslagsværk *Nordisk familjebok* (1883) formuleres derimod en tydelig kritik af Hameriks kunst: Hans kompositioner "utmärka sig mindre genom melodirikedom och originell stil än genom en kraftigt verkande instrumentering".³⁴ En kritik, som går igen i den senere *Uggleupplagen*.³⁵ Denne kritik viser sig nært beslægtet med en samtidig dansk reception af Hameriks musik: I vinteren 1865-66 opholdt Asger Hamerik sig et halvt år i Stockholm, hvor han bl.a. skrev kantaten *Frihetshymne* (for solo, kor og orkester) til fejringen af den svenske forfatning. Dette værk blev siden opført i København af *Musikforeningen*, hvor Christian Richardt som anmelder

²⁷SK, 2. udg. bind 10, s. 771f

²⁸3. udgave, København 1979-84. Selve artiklen genoptrykt fra 2.-udgaven, København 1933-44

²⁹MGG 1956, bind 5, s. 1422f

³⁰Forfattet af John Bergsagel. Artiklen om Hamerik findes desuden i *The New Grove Dictionary of American Music*.

³¹Linda Whitesitt Claus (f. 1951): *A style analysis of the Nordiske suites of Asger Hamerik*, Baltimore 1975

³²Keefer 1962

³³Bülow 1882, s. 420

³⁴C. Rosenberg: *Nordisk familjebok*, första utgåvan, bind 6 s. 646 (1883)

³⁵*Nordisk familjebok*, Uggleupplagen, bind 10 s. 1263 (1909)

for 'Dagbladet' advarer Hamerik mod at ”nippe for meget til den berliozske Ekstravagances stærke Bæger, saa han henfalder til som han at drapere spinkle Motiver med en prunkende Instrumentation”.³⁶ Man forstår, at Hameriks tilknytning til Berlioz i sig selv har givet ham potentielle modstandere i Danmark.

Endelig findes i Henrik Vissing Schyttes musikleksikon fra 1888 den første danske biografiske artikel om Asger Hamerik. Heri fremgår, at Hamerik som ung var ”stærkt optaget af det nye Musikdrama og de nye Musikformer af Richard Wagner og Berlioz”, under henvisning til de to store operaer *Tovelille* og *Hjalmar og Ingeborg*. Videre hedder det, at operaerne grundet ”den nyere stil” ikke vandt gehør i København, skønt de dog egentlig udviste ”kjendelig Vedhængen ved de ældre Former”.³⁷ En lignende biografi er givet af S.A.E. Hagen i førsteudgaven af *Dansk Biografisk Leksikon* (1892³⁸). Her er hovedvægten også lagt på beskrivelsen af Hameriks pariseretid, og beskrivelsen af hans virke i Amerika koncentrerer sig, ligesom hos Schytte, primært om hans advokatur for den skandinaviske musik i koncertrepertoiret.

Walter Niemann

Eneste samtidige kilde med ambitioner ud over det biografiske er en lille 'Musik-Führer', som den tyske komponist og musikskribent Walter Niemann (1876-1953) udgav i 1906, *Die Musik Skandinaviens*. Det er nærmest et musiksociologisk studie af skandinaviske komponisters liv og gerninger. Hans agt var at råde bod på den forvirring, der i Tyskland herskede om, hvem der var hvem af de skandinaviske tonekunstnere, og nøjagtig hvor de kom fra. Niemann var uddannet i Leipzig under Reinicke (komposition) og Riemann (musikvidenskab). Som kritiker var han tilhænger af den klassicistiske æstetik, hvor han søgte at placere de fremtrædende komponister som f.eks. Sibelius og Brahms som eksponenter for national egenart. Niemann var til gengæld stærk modstander af kosmopolitisk sindede komponister som f.eks. Mahler og Schönberg, hvis musik han anså for ”patologisk”.³⁹ De skandinaviske komponister søger han i denne bog at placere i forhold til deres nationale tilhørsforhold ud fra betragtninger over folkenes og deres kunsts særlige nationalkarakterer. Niemann sætter således udviklingen af den romantiske musik i Danmark i sammenhæng med billedkunstens udvikling og dens afspejling af landets milde og lyse geografi. Han omtaler, hvorledes de danske guldaldermalere i midten af århundredet som pendant til Hartmanns og Gades uprætentiøse og diskrete musikstil afbilder venlige, bakkede sommerlandskaber og ”ingen stolte tinder”.⁴⁰ Heroverfor står næste generation som en kortvarig og dunkel periode af utilpasset storladenhed:

Dem das grosse Historienbild bevorzugenden Kolorismus der 50'er Jahre mit Zahrtmann, Helsted, Carl Bloch, Rosenstand, Schou, mit Thomsen, Christensen, Jerndorf, Bache u.a. lässt sich die Geburt der dänische Neuromantik unter unaufhaltsam eindringenden Einflüssen der neudeutschen Wagner-Liszt-Berliozschen Schule als Parallelerscheinung zur Seite setzen, und hier ist Asger Hamerik, eine dänische Selmer-Natur, der erste, gleich jenen Malern stark kosmopolitische

³⁶Ribers 1923, s. 117

³⁷Schyte 1888, s. 315

³⁸Bind 6, s. 537f

³⁹Rose Mauro: 'Niemann, Walter', *Grove Music Online* ed. L. Macy, <<http://www.grovemusic.com.ez.proxy.kk.dk:2048>> (23.4.2005).

⁴⁰Niemann 1906, s. 46

und im Zurücktreten nationaler Bodenständigkeit den ersten leisen Rückschritt bedeutende Kolorist und musikalische "Historienmaler" der dänischen Musik.⁴¹

Her får netop Asger Hamerik den tvivlsomme ære at være den tidligste eksponent for dansk nyromantisk musik. Han sammenlignes med den jævnaldrende nordmand Johann Selmer, som Niemann dog i øvrigt omtaler fyldigt og næsten ligeværdigt med Edvard Grieg som dennes modstykke i norsk nyromantik.⁴² Niemann runder omtalen af Hamerik af med følgende dom:

Allein nur verschwindend wenig von diesen grossen Werken wird sich noch einige Zeit halten. Denn seine im Grunde geringe Originalität und nicht genügende Beherrschung der grossen Formen, seine bald gemässigte, bald bizarre eklektische, kosmopolitische Tonsprache und ihre Gedanken stehen leider nicht im rechten Verhältnis zu den aufgewandten aussergewöhnlichen Mitteln.⁴³

Niemann fælder, ud over den æstetiske, også en teknisk dom over Asger Hamerik; hans "utilstrækkelige beherskelse af de store former". At Niemann tager afstand fra den kosmopolitiske Hamerik er i udgangspunktet ikke overraskende, men hans konkrete kendskab til Hameriks musik må dog have været ringe, eftersom han betegner Hameriks internationalt mest kendte orkesterværk, *Jødisk trilogi*, som et korværk. Derfor er det rimeligt at antage, at hans kritik bygger på sekundære kilder, hvis reception han har forladt sig på. Niemanns kritik kommer da også naturligt i forlængelse af de tidligere citerede kilder: *Nordisk familjebok* havde kaldt Hamerik uoriginal, og Schytte antyder vel det samme i den citerede sætning. Niemann anser Hameriks *Nordiske suiter* for at høre til hans heldigste værker;⁴⁴ disse er ikke så belastet af den tunge retorik, som kunstnerens format ikke tålte at bære. Asger Hamerik repræsenterer altså med sine mere monumentale værker i Niemanns fremstilling den ikke-levedygtige korte overgangstid mellem guldalder (hvortil han endnu også regner C.F.E. Horneman⁴⁵) og ægte national nyromantik med navne som August Enna (som får den fyldigste omtale), Otto Malling og Peter Erasmus Lange-Müller, de to sidste kun hhv. 5 og 7 år yngre end Hamerik. Kritikken handler netop om den rodløse mangel på national egenart i denne periode, som gav den karakter af stilepigoneri. Denne ægte danske nyromantik finder Niemann atter rensat for de koloristiske tilbøjeligheder, som fik kunstnerne til eklektisk at smykke sig med lånte og prangende fjer; den tør atter udtrykke det ægte danske, som er lyst og let, nærmest som en dansk impressionisme.⁴⁶ Det kan forekomme ejendommeligt, at Niemann netop fremhæver Enna som ægte dansk nyromantiker, eftersom denne både af sin danske samtid (trods relativt stor succes som operakomponist) og i egen opfattelse distancerer sig fra den specifikt dansk-nationale tradition.⁴⁷ Guldalderen står dog tilbage som højdepunktet for Niemann, den periode, hvor komponisterne i højeste grad formåede at udtrykke deres ægte danskhed, og han konstaterer, at

⁴¹Niemann 1906, s. 46

⁴²Niemann 1906, s. 82-84. betegnelsen "nyromantik" dækker her musik, der lægger sig efter den nytyske skole, hvis repræsentanter primært var Berlioz – Liszt – Wagner.

⁴³Niemann 1906, s. 47

⁴⁴Niemann 1906, s. 47

⁴⁵Niemann 1906, s. 45

⁴⁶Niemann 1906, s. 47

⁴⁷Lynge 1917, s. 257

”førsterangs talenter som Gade og Hartmann fremstår ikke længere i Danmark”.⁴⁸ Carl Nielsen bliver f.eks. af Niemann betegnet som en eklektiker, primært influeret af tysk musik.⁴⁹

Gerhard Lynges

I den århusianske musiklærer Gerhard Lynges store biografiske fremstilling fra 1917 (2. udgave) af samtidens betydeligste danske komponister udbygges den biografiske omtale fra Schyttes leksikon væsentligt, men i lighed med flertallet af de øvrige omtalte komponister bliver Hamerik her beskrevet i lutter rosende vendinger. Hos Lynges bliver Niemanns førnævnte kritik af Hameriks ”snart middelmådige, snart bizart eklektiske, kosmopolitiske tonesprog” vendt til, at ”man paa én Gang gribes af Modernismens og Klassicismens Hænder”.⁵⁰ Nærmest som direkte modsvar på Niemanns kritik beskriver Lynges Hameriks

lettilgængelige, ukunstlede Tonesprog, hans overlegne Beherskelse af Midlerne, hans sikre Blik for Klangeffekter, saavel for Farveblanding som for Behandling og Udnyttelse af de enkelte Instrumenters individuelle Omraade.⁵¹

Nogleordet er ”beherskelse”. Niemann fælder Hamerik på manglende beherskelse af de store former, men Lynges fremhæver tværtimod hans ”overlegne Beherskelse af Midlerne”. Også det kosmopolitiske ved Hamerik bliver hos Lynges afbøjet med det kompromissøgende: ”Klædedragten har sit eget Snit, men Aanden er saa hjemlig Dansk”.⁵² Hos Gerhard Lynges bliver Asger Hamerik fuldt ud annekteret som en værdig dansk komponist. Indflydelsen fra Berlioz benægtes ikke, men det er fremfor alt Hameriks danske sindelag, som skinner igennem. Man kan sige, at Lynges optager Hamerik i sit glørværdige danske 'guldalderportræt'.

2.1.2. Receptionen i senere dansk musikhistorie

Kristian Ribers og Richard Hove

Når Asger Hamerik op gennem det 20. århundrede er behandlet i artikler i aviser eller tidsskrifter, har det ofte været med henblik på at gøre opmærksom på ham som en med urette overset og glemt komponist. Jeg vil fremhæve to forfattere, som synes at have haft Hamerik særlig nær ved hjertet: Kristian Ribers og Richard Hove. Begge har som dirigenter opført musik af Hamerik: Ribers dirigerede opførelsen af *Kor-Symfonien* i 1918, og Hove har dirigeret *Jødisk trilogi* i 1922.⁵³ Ribers' første bidrag er en omfattende biografisk nekrolog i tidsskriftet ”Musik” i 1923. Som biograf afviger Ribers ikke væsentligt fra Lynges populariserende og idylliserende stil. Og forherligelsen skrues endda et niveau op i beskrivelsen ”af den gudbenaadede Mester, hvis 'Kunstnerprofil tegner sig i fornem Ro og

⁴⁸Niemann 1906, s. 49 (MO)

⁴⁹Niemann 1906, s. 57

⁵⁰Lynges 1917, s. 294

⁵¹Lynges 1917, s. 293

⁵²Lynges 1917, s. 293-294

⁵³Hove 1957, s. 110

viser Slægtlighed med de store Klassikere”.⁵⁴ Artiklen er stærkt anekdotisk, og kan delvis kan være stykket sammen af programnoter, anmeldelser, breve og personlige samtaler med Hamerik.⁵⁵ Ribers berører Hameriks nedvurdering i den danske samtid og kæder den sammen med forholdet til Berlioz, idet han anfører, at der i Hameriks ungdom ”havde været nogen kølighed”⁵⁶ mellem ham og Gade, eftersom Hamerik havde valgt at opholde sig hos ”den stærk forkætrede Berlioz”,⁵⁷ og at dette ville ødelægge den unge Asgers musikalske dannelse. Tre år senere skriver Ribers en kortere artikel, hvori han ud over at resumere den første efterlyser en rehabilitering af Hamerik og nærmest beder om en undskyldning for, at denne blev forbigået i forbindelse med dirigentskiftet i Musikforeningen efter Gades død.⁵⁸

Richard Hove (1892-1965) præsenterer i artiklen ”Asger Hamerik, en dansk symfoniker” (DMT, nordisk musikkultur, 1957) komponisten som en først overset og siden glemt mester, hvis hovedværk og væsentligste bidrag til musikhistorien er rækken af symfonier, som krones af *Kor-Symfonien*.⁵⁹ Hove søger at påvise sammenhængen og konsekvensen i Hameriks symfonirække, idet han beskriver symfonierne som et fremadskridende projekt, hvori komponisten udvikler sin stil og sine kompositionstekniske virkemidler mod stadig større fuldkommenhed. Centralt for Hove er påvisningen af, at Hamerik annekterer og måske endda videreudvikler Berlioz' idé fixe-teknik, men at han ikke er 'nyttysker', men fortsætter af symfonitraditionen på dansk nationalromantisk grund, blot i internationale rammer. Han nævner her Dvorak og Tjajkovskij som andre eksempler på et sådant forhold til det nationale.⁶⁰ Endelig ser Hove Hameriks musik som stilistisk beslægtet med fætterten C.F.E. Hornemans, selvom denne aldrig skrev en symfoni.

Kai Aage Bruun

I Bo Wallners (f. 1923) *Vår tids musik i Norden* (1968) bemærkes, at Asger Hamerik var ”onekligen en av den danske senromantikens största begåvningar”⁶¹ - måske en provokation af efterkrigstidens danske musik-establishments manglende interesse for denne periodes komponister. Året efter udkom så i Danmark Kai Aage Bruuns (1899-1971) *Dansk Musiks Historie* i to bind, og i andet bind levnes Asger Hamerik en sides omtale lige efter Jørgen Malling, en anden særpræget og udlændig skikkelse i dansk musikhistorie. ”Der er et præg af rodfæstet kultur og musikalsk gedigenhed over Asger Hameriks værker”.⁶² Sådant indledes omtalen, der i øvrigt er præget af superlativer i fremhævelsen af både hans instrumentalsymfonier, *Requiem* og gennembrudsværket *Jødisk trilogi*. Men Bruun omtaler ikke *Kor-Symfonien*. Han nævner ud over Gade overraskende og tilsyneladende umotiveret den svenske komponist Franz Berwald (1796-1868) som symfoniker-forbillede for Hamerik, til gengæld forbigår han i

⁵⁴Ribers 1923, s. 135 (Karakteristikken, som Ribers selv bringer som citat, går desuden igen hos Bruun)

⁵⁵Artiklen er ikke forsynet med kildeangivelser.

⁵⁶Ribers 1923, s. 120

⁵⁷Ribers 1923, s. 109

⁵⁸Ribers 1926

⁵⁹Richard Hove trådte i karakter som musikhistoriker i 1934 med en biografi over J.P.E. Hartmann. En bog, hvis ærinde bl.a. var at fremhæve Hartmann som en stor kunstner, der stod i skyggen af Gade.

⁶⁰Hove 1957, s. 108

⁶¹Bo Wallner: *Vår tids musik i Norden. Från 20-tal till 60-tal*, Stockholm-København-Oslo 1968, s. 42. Asger Hamerik falder uden for bogens område, men han er nævnt som fader til Ebbe Hamerik.

⁶²Bruun 1969, s. 209

denne forbindelse Berlioz! Berwalds symfonier fra 1840'erne bærer alle franske titler, der minder om Hameriks, hvilket kan have fået Bruun til at hævde sammenhængen. Der er dog næppe en sammenhæng mellem Berwald og Hamerik, eftersom Berwalds symfonier først efter århundredskiftet blev kendt i en videre kreds.⁶³

Nils Schiørring

Endelig findes Asger Hamerik behandlet i Nils Schiørrings (1910-2001) *Musikkens Historie i Danmark* (bind 3, 1978) efter artiklen om Emil Hartmann i kapitlet ”I skyggen af de Store” (N.W. Gade og J.P.E. Hartmann).⁶⁴ Schiørring placerer Hamerik i musikhistoren som den dansker, der ”tidligst, men uden for Danmarks grænser, følte sig inspireret af Berlioz’ og Wagners kompositoriske landvindinger”.⁶⁵ Og han understreger, at det netop var Hameriks mangeårige udlændighed, der gjorde, at hans indflydelse på dansk musikliv ikke kom til at spille større rolle. Der er måske i denne udtalelse en snert af undskyldning for, at Danmark overhørte Hamerik. Schiørring anser orkesterværkerne fra Baltimore som centrale i Hameriks produktion, og han fremhæver explicit de sidste tre symfonier, *spirituelle*, *sérieuse* og *Kor-Symfonien*. Til gengæld nævner han slet ikke de øvrige korværker, og altså heller ikke Hameriks *Requiem*, hvorved hans fremstilling af værkerne står i kontrast til især Lynges, men også Bruuns. Schiørring har i lighed med Hove flyttet fokus til at beskrive Asger Hamerik som primært symfoniker.⁶⁶ Men han er gået et skridt videre end Hove, idet han placerer *Kor-Symfonien* som alene hørende til den symfoniske produktion. Overraskende er det også, at Schiørring ender med at placere Hameriks tonesprog som beslægtet med halvfætteren Emil Hartmanns, mens Hove antydende sammenlignede med fætteren Horneman. Disse to Hameriks slægtninge er der næppe nogen, som vil se udprægede musikalske lighedstræk mellem. Bortset fra denne sammenstilling af Hamerik og Hartmann er Schiørrings omtale af Hamerik så at sige stadfæstet som den officielle, da den i kortfattet version går igen i såvel NG som MGG helt til de seneste udgaver.

2.1.3. Lubov Keefer

Som nævnt findes et antal amerikanske kilder, som behandler Asger Hamerik. Jeg vil blot fremhæve en af disse, som må betragtes som en af hovedkilderne til Hamerik overhovedet. *Baltimore's Music, The Haven of the American Composer* af Lubov Keefer blev udgivet i 1962 som den første og, som det hedder i forordet af Kemp Malone, længe ventede præsentation af byens musikkulturelle udvikling. At netop Baltimore blev Hameriks skæbne, synes ifølge Keefer nøje at være vævet ind i hans udlændigheds begyndelse med studierne hos Hans von Bülow og Hector Berlioz. Både Bülow og Berlioz anså ifølge Keefer Amerika for at være fremtidens land, og nye impulser skulle komme enten herfra eller fra Rusland som Amerikas store modpol med de dybe rødder. Den centraleuropæiske kultur derimod, specifikt den tyske, spåede de begge hverken fremtid eller historisk glorieværdighed. Hamerik fremhæves som advokat for den spirende amerikansk-komponerede musik. Ved en

⁶³Bruun er da også den eneste, som hævder denne sammenhæng.

⁶⁴Schiørring 1978, s. 95-112. I dette kapitel behandles i rækkefølge: Barnekow, Fabricius, Grandjean, Frederik Rung, Bartholdy, Rosenfeld, Jørgen Malling, Emil Hartmann, Asger Hamerik, Otto Malling og Victor Bendix.

⁶⁵Schiørring 1978, s. 105

⁶⁶Hvilket han gentager i artiklen i MGG s. 478-79

spektakulær koncert 26.1.1876 programsatte han orkesterværker af amerikanskfødte komponister som Sterndale Bennet (1816-1875), John Knowles Paine (1839-1906) og Otis Bardwell⁶⁷ Boise (1844-1912), sidstnævnte bosat i Berlin og discipel af Liszt.⁶⁸ Den lokale kritik var hård mod landsmændene, men Hameriks tiltag blev lovprist, og han blev selv flere steder nævnt som ”den førende amerikanske komponist”.⁶⁹ Af Keefers beretning får man indtryk af, at årene omkring 1880 har været højdepunktet i Hameriks karriere, og at succesen kom med overvældende styrke i midten af 70’erne.⁷⁰ Digteren, fløjtespilleren og musikkritikeren Sidney Lanier (1842-1881), der af Hamerik i 1873 optoges som førstefløjtenist i det spirende Peabody Orchestra, satte sin arbejdsgiver på stjernehimlen sammen med Copernicus, Galilei, Newton, Bach og Beethoven,⁷¹ og allerede den første *Nordiske suite* (1872) anså han for et mesterværk.⁷² I 1878 arrangerede Hamerik den første såkaldte Maryland Music Festival, hvor programmet i høj grad bar præg af symfonisk musik. Ved denne første festival opførtes således både Beethovens 7. og 9. symfoni(!), dertil Niels W. Gades 1. symfoni og Hameriks *Jødisk trilogi* – sidstnævnte stod ifølge Keefer for Lanier som festivalens højdepunkt.⁷³ Denne komposition, ”by far his most representative work”,⁷⁴ anser Keefer nærmest for at have været Hameriks varemærke de første år i Baltimore. Asger Hamerik fremstår hos Keefer som en fejret institution i Baltimore, hvor hans symfonier og oratorier ofte blev modtaget med overvældende succes, således som også Ribers og Hove fortæller. Men fra midten af 1890’erne synes Hameriks stjerne at være hastigt dalende, og *Kor-Symfonien* omtales nærmest parentetisk: Keefer daterer ikke engang uropførelsen, hvilket hun ellers omhyggeligt har gjort med alle Hameriks andre værker fra Baltimore-tiden.⁷⁵

2.2. Kildernes placering af Hameriks kunstneriske orientering

2.2.1. Wagner og Berlioz

Samtidskilderne fra 1880’erne, Schytte og Hagen, var enige om at placere Asger Hamerik som den unge, begejstrede komponist, der kom under indflydelse af Wagner og Berlioz. Hans lyse og lette sind afspejledes i de lyriske og poetiske værker, som oftest med et karakteristisk indhold, uden dog at være decideret programmatisk. Også Niemann deler 20 år senere opfattelsen af Hamerik som bedst i den lette genre, hvor musikkens umiddelbare charme ikke tynges af fremtvinget alvor. Hamerik beskrives af alle tre som dyrker af effektiv instrumentation, men med en ringe originalitet i indholdet. Denne reception synes at være grundlagt på hans optræden i 1860’erne, måske særlig de to festkantater *Frihedshymne* (1866) og *Hymne a la paix* (1867) samt *Jødisk trilogi* (1868); alle tre værker præget af effektiv instrumentation, og alle tre værker, som gjorde Hamerik kendt. Til gengæld må man formode, at operaerne, især de to store, *Tovelille* (1863-65) og *Hjalmar og Ingeborg* (1866-68), har været Hameriks

⁶⁷Keefer skriver Boswell, men det korrekte mellemnavn er Bardwell.

⁶⁸Keefer 1962, s. 206

⁶⁹Keefer 1962, s. 210

⁷⁰Keefer 1962, s. 179-181

⁷¹Keefer 1962, s. 200

⁷²Keefer 1962, s. 185

⁷³Keefer 1962, s. 199

⁷⁴Keefer 1962, s. 176

⁷⁵Keefer 1962, s. 235

eget hovedanliggende i disse år, selvom de ikke nåede ud til publikum. Hameriks musik fra 60'erne bar præg af hans omflakkende tilværelse, endnu uden fast forlægger, koncertsal og publikum. Under disse forhold kunne disse to femaktere ikke forventes tilfredsstillende manifesteret i sin helhed, og dette kan ikke være kommet bag på eller have taget modet fra Asger Hamerik, især ikke når man tænker på, at han i øvrigt havde succes med sin musik, hvor han kom frem.⁷⁶ Hameriks uomtvisteligt stærke interesse for musikdramaet i 60'erne har sikkert været inspireret af Wagner, og i arbejdet med *Tovelille* og *Hjalmar og Ingeborg* har den unge komponist fundet sin kunstneridentitet, både som komponist og som digter. Men de tidlige kilder fortæller ikke meget om denne inspiration. Det gør til gengæld eftertidskilderne, og de deler sig i to meninger. Ribers antyder, at mødet med Wagner ”ikke skulde forblive uden Betydning for hans Kunst”,⁷⁷ og denne betydning synes naturligt at henvise til *Tovelille*, hvortil Hamerik selv havde forfattet teksten:

Gennem dette Arbejde faar Hamerik lejlighed til at præcisere sit Standpunkt med Hensyn til Operaens Opgave og den Form, hvorunder den bør optræde, idet han i Tilslutning til Wagner forkaster den gamle italienske og franske Form med dens trivielle Operalibretto og lader Teksten fremtræde som selvstændig Digtning, hvortil Musiken i inderlig Sammenslutning slutter sig.⁷⁸

Richard Hove fastslår til gengæld, at ”Wagner og Liszt er uden indflydelse på Hameriks stil, og bortset fra princippet med 'idée fixe' er Berlioz' indflydelse overraskende ringe”.⁷⁹ Hoves bemærkning kan opfattes som en art forsvar for Hameriks nationale tilhørsforhold. For netop formspørgsmålet er det vel, at Hove hentyder til; i symfonierne, som er Hoves anliggende, lægger han vægt på, at Asger Hamerik holder sig til de klassiske formprincipper.⁸⁰ Hove lader stå klart, trods en vis ironi over 1800-tallets københavnske musiklivs afvisning af Wagner, at han holder Asger Hamerik for god til at have været en dansk nytysker:

Hans von Bülow indførte Hamerik i Wagners musik, som selvfølgelig gjorde det stærkeste indtryk på den unge dansker, men alligevel aldrig fik nogen afgørende indflydelse hverken på hans kompositionsstil eller instrumentation, selvom man herhjemme straks opfattede ham som forskrevet til den datidige musiks onde ånd, og aldrig tilgav ham, at han var gået udenfor den fastslåede danske vej til at lære musikkens rette udøvelse.⁸¹

Hvad angår den omdiskuterede indflydelse fra Berlioz må det endelig slås fast, at Hamerik allerede inden, han mødte Berlioz var stærkt optaget af ham og formodentlig havde et vist kendskab til hans musik. Det viser en række breve, som for nylig er dukket op i København.⁸² D. 3.3.1864 skriver han fra Berlin følgende til sine forældre:

⁷⁶*Tovelille* uropførtes i sin helhed først i 1980 af Sønderjyllands Symfoniorkester under ledelse af Per Dreier og med solister fra Danmarks Radios Kammerkor (Bendt Vinholt Nielsen: Uropførelser af danske værker 1980, Dansk Musik Tidsskrift, 1981/1982, bind 56/3, s. 130-131).

⁷⁷Ribers 1923, s. 109

⁷⁸Ribers 1923, s. 110

⁷⁹Hove 1857, s. 111

⁸⁰Hove 1957, s. 108

⁸¹Hove 1957, s. 106

⁸²Follet 2005

Berlioz er det eneste jeg rejser til Paris for, at jeg må lære ham at kjende, på en eller anden måde få ham til at interessere sig for mig; når det sker, da har jeg ikke flere ønsker uopfyldte [...] Får Berlioz interesse for mig da er min bane brudt. Jeg elsker ham gennem hans værker og jeg ved at når jeg lærer ham at kjende, at jeg da først bliver til noget.⁸³

I et senere brev indrømmer Hamerik dog, at han faktisk ikke kendte ”så uhyre meget” til Berlioz’ musik,⁸⁴ men dette skulle han hurtigt komme efter, og han erklærer allerede september samme år:

Hector berlioz er min lærer nu! Hvad jeg så længe har attrået, er opfyldt, han har taget sig af mig af egen frie vilie, jeg kommer nu stadigt hos ham, næsten som en søn; denne mand, som aldrig nogen har forstået, som har kæmpet til hans hår blev hvide [...] Denne mand har antaget sig mig, jeg arbejder hos ham, han giver mig store partiturer med hjem efter at have gennemgået dem med mig i forvejen; kort sagt, han er min lærer, jeg hans elev [...]⁸⁵

Hameriks lidenskabelige opslugthed af Berlioz og hans musik (og Berlioz’ på sin side øjensynligt tydeligt gengældte interesse) førte på et år til det omtalte gennembrud for Hamerik d. 6.5.1865 i Salle Pleyel. Hameriks musik ved denne koncert må have været under overordentlig stor indflydelse fra Berlioz, og det er umuligt at forestille sig, at denne ungdomsforelskelse, som man nærmest må kalde det, ikke har sat sig et dybt og varigt spor i komponistens kunstneriske åre. Det er dog Richard Hoves ærinde at forsøge at aflede opmærksomheden herfra. I Hoves beskrivelse er den unge ærkeromantiske sværmernatur øjensynlig renset bort hos den modne, alvorlige symfoniker Asger Hamerik. Hove, som repræsenterer det mest rendyrkede fokus på Asger Hamerik som symfoniker *par excellence*, har endda en særlig pointe med at hjemføre ham som netop en overset *dansk* komponist, idet han ser ham som den symfoniker, hans fætter C.F.E. Horneman kunne have været, men aldrig blev.

Allerede Schytte konstaterer kun få år efter Hameriks emigration hans stigende fokus på orkestermusikken og begrundet dette med komponistens større succes med denne genre:

Den Mangel på Opmuntring, der ledsagede de større dramatiske Compositioner af Hamerik, er rimeligvis Grunden til, at han senere særlig har skrevet Instrumentalmusik.⁸⁶

Tydeligt adresseret til det danske musiklivs øjensynlige manglende interesse for hans scenemusik. Hove viderefører denne opfattelse og understreger, at operaerne var decideret rettet til den skandinaviske scene både ved tekstvalg og deres nationalhistoriske handlinger,⁸⁷ men da man ikke

interesserede sig det bitterste for dem, opgav Hamerik den dramatiske form, hvor han havde så udprægede og

⁸³Follet 2005 (dette og følgende citeret fra manuskriptudkastet)

⁸⁴Follet 2005

⁸⁵Follet 2005

⁸⁶Schytte 1888, s. 315. Af symfonierne er kun de to første, *poetique* og *tragique*, kommet med (den tredje opførtes ikke før 1889), og det endda i forkert rækkefølge, idet Schytte fejlangiver *tragique* til at have opus nr. 22 i stedet for 32.

⁸⁷Dette kan dog kun siges om de to første: *Tovelille* og *Hjalmar og Ingeborg*

upåskønnede evner, og skrev ikke mere for scenen.⁸⁸

Altså en drejning over mod talen om den forsmåede komponist, miskendt i sit hjemland. Af de danske omtaler, Hamerik får op gennem det tyvende århundrede, tegner der sig et stadig tydeligere billede af den oversete og forbigåede komponist, som dog også selv udskrev sig af sin danske samtid. Det er derfor iøjnefaldende, at to udenlandske kilder Niemann og Keefer netop levner ham en unik musikhistorisk plads som hhv. en degeneration af den danske guldaldermusik og en saltvandsindsprøjtning til musiklivet i USA.

2.2.2. Fra operakomponist til symfoniker

Der synes i Hameriks eftertid at indtræde en generel omvurdering af hovedvægten i hans værk. Erik Abrahamsen omtaler i artiklen i *Dansk Biografisk Leksikon* således hans symfonier som ”en række lødige symfoniske værker”.⁸⁹ Lødigt var det altså, at Hamerik vendte sig fra udstyrsstykkerne og den programmatisk prægede musik til den klassiske symfonigenre. Her styrkede de klassiske former musikkens indhold, mens instrumentationens effektivitet nedtonedes til en passende glød, en smagfuld reminiscens af ungdommens sværmerier. Hos Abrahamsen og Schiørring er indflydelsen fra Wagner og Berlioz således fastslået som en uafviselig, men – fristes man til at sige – ikke ødelæggende kolorit i et ellers grundlæggende nordisk tonesprog:

Hameriks musik, der næppe er blevet tilstrækkelig påskønnet i Danmark, vidner om en usædvanlig kompositorisk begavelse og særegen klangsans. Hans værker røber indgående kendskab til alle sider af kompositionens væsen, og hans instrumentation er meget effektiv, uden tvivl påvirket af den franske læremester Hector Berlioz, indholdsmæssigt ikke i ringe grad afhængig af Richard Wagner. [...] Over megen af hans musik hviler en dybt alvorlig, søgende tone der giver hans værker en særegen profil i dansk musikhistorie.⁹⁰

Gennem Hameriks produktion, der tæller så mange omfangsrige værker, får man indtryk af hans sikre og musikermæssige evner for at skrive for orkester. Årene i Tyskland hos [...] Bülow, mødet med Wagner selv og ganske særligt tiden i Paris hos Berlioz har sat spor i hans værker [...]. Gennemgående er Hameriks kompositioner præget af en vis patetisk alvor [...]. [D]e syv symfonier [...] placerer Hamerik som en af tidens betydeligste danske komponister for orkester.⁹¹

Også Bruuns ord om ”rodfæstet kultur” henviser til de symfoniske værkers tyngde og seriøsitet.

Således kan man sige, at den tidlige receptions kritik af Hameriks ubeherskede optræden bliver sat på plads af den senere reception, hvor netop beherskelse og alvor bliver nye nøgleord, og hvor de symfoniske værker fra tiden efter 1880 angives som kernen i produktionen. Helt præcist går skellet mellem Niemanns og Lynges omtaler: Mens Niemann samler trådene fra Hameriks ungdoms dom over den udanske komponist, giver Lynges startskuddet til en

⁸⁸Hove 1957, s. 107

⁸⁹Abrahamsen 1936, s. 510

⁹⁰Abrahamsen 1936, s. 510

⁹¹Schiørring 1978, s. 104-5 (desuden MGG, s. 479)

restituering af Hamerik som patriot og dansksindet kunstner. Har den danske eftertid således rehabiliteret og placeret Asger Hamerik som en seriøs, men dog forholdsvis inferior komponist, introduceres nutidens cd-indspilninger med nye toner. Anmelderne finder ham som en kærkommen outsider i forhold til netop den borgerligt dannede *tonsatz*, som var lyden af N.W. Gades og J.P.E. Hartmanns konservatorium, der igen ikke lå langt fra Mendelssohns og Schumanns idealistiske og klassiske Leipzig. Den nutidige reception ved Dausgaard og cd-anmelderne vil igen gerne sætte Hameriks unikke forhold til Berlioz i fokus for derigennem at finde stof til historien om den farverige danske symfoniker.

Som et kuriosum i forbindelse med nutidens Hamerik-reception vil jeg nævne den engelske anmelder John France, som i internetmagasinet Musicweb-International meget rosende har anmeldt flere af de danske cd-indspilninger af Asger Hameriks værker. France associerer nærmest konsekvent fra Hamerik til Edward Elgar. Han hører således i Hameriks Requiem mindelser om Elgars *Sea Pictures*,⁹² *Symphonie spirituelle* kobler han til Elgars *Serenade of strings*, og selv 2. sats af *Symphonie serieuse*, som mange andre (med udgangspunkt i Richard Hove) er enige om at høre som beslægtet med Bruckner(!), klinger elgarsk for John France.⁹³ Om end sammenligningen er interessant, må det straks slås fast, at Hamerik og Elgar intet har haft med hinanden at gøre, men France kan give et vink om, hvor stort et skel, der kan være mellem Lynges – Ribers – Hove – Bruun – Schjørring, som alle søger at retfærdiggøre Hamerik og give ham en besked, men anerkendt plads som specifikt dansk komponist, og mulighederne for en nutidig Hamerik-reception, der ikke er belastet af den historiske opgave at rehabilitere og restituere et overset (og endda tilsmudset) kapitel i dansk musikhistorie.

2.3. Kor-Symfoniens reception

2.3.1. Lynges, Ribers og Hove

Hovedværket i Lynges fremstilling er *Requiem* (op. 34, 1887,⁹⁴ udgivet i Offenbach 1895), som både fremhæves som det ”anseligste og højest skattede”⁹⁵ af værkerne. *Kor-Symfonien* står for Lynges i forhold til *Requiem* nærmest som en mere afdæmpet eftertanke:

Kor-Symfonien, der er omarbejdet i årene 1901-06 og i den ny skikkelse opført i Koncertforeningen,⁹⁶ leder såvel i sit religiøse tekstgrundlag som i sine musikalske udtryksmidler tanken henpå hans *Requiem*.[...] Også dette højtidsfulde, dybe værk, der er skrevet med kontrapunktisk mesterskab og med rig sans for klanglig vellyd, vil bevare sin frembringers navn; det er et minde om en mand med en originalitet og et lyst, mildt og varmt livssyn.⁹⁷

⁹²<http://www.musicweb-international.com/classrev/2002/Jan02/Hamerik.htm> (30.7.2005)

⁹³<http://www.musicweb-international.com/classrev/2002/Mar02/Hamerik56.htm> (30.7.2005)

⁹⁴Skrevet til markeringen af 100-året for George Peabodys fødsel.

⁹⁵Lynges 1917, s. 291

⁹⁶Lynges forveksler Koncertforeningen og Dansk Koncert-Forening, som i 1903 forestod den af Hetsch anmeldte koncert.

⁹⁷Lynges, 1917, s. 291f

Ribers synes at finde en særlig værdi i alle hjørner af Hameriks skaberværk, men tyngdepunktet ligger alligevel som hos Lynges ved *Requiem*, og som Lynges omtaler han i forlængelse af *Requiem* netop *Kor-Symfonien* som et værk af samme støbning; karakteriseret som en 'hymne'.⁹⁸

Allerede begyndelsen af hymnen giver dens religiøse grundstemning: med sine indledende unisone korsatser, der er bygget som i de klassiske græske kor, minder den meget om 'Requiem'.⁹⁹

Det er tydeligt, at Ribers gennem sin opførelse af værket har fået et særligt kendskab til *Kor-Symfonien*; han fremhæver formale og tekniske detaljer, f.eks. at Hamerik et sted, efter et langt a cappella-kor, sætter orkestret ind en halv tone under korets slutgrundtone. Dette skulle angiveligt være praktisk begrundet i korets tendens til at 'falde'.¹⁰⁰ Han tilføjer, at i tilfælde af, at koret ikke er faldet, så vil det ikke undre, at orkestret således sætter ind på ledetonen. Uagtet at det kan forekomme komisk at regne med, at koret enten holder tonen eller daler nøjagtig en halv tone, så kan man med rimelighed antage, at Ribers har denne tekniske oplysning fra Hamerik selv.

Richard Hove er den kilde, som endelig giver *Kor-Symfonien* en særlig ophøjet særstatus blandt Hameriks værker. Han fremhæver fem generelle aspekter af Hameriks stilistiske og kompositionstekniske udvikling: hans klassiske formbegreb, harmoniske stil, brug af cyklisk temadannelse, anknytning til nordisk tonesprog og endelig det parallelle arbejde med store korværker og symfonier som to forskellige 'ansigter' af Hameriks kunst. Ved alle disse aspekter fremstiller Hove *Kor-Symfonien* som repræsenterende en kulmination i Hameriks værk:

Der er ingen tvivl om, at Hamerik her skabte et af romantikkens store værker. Romantikkens anelse, længsel og drøm er her rettet mod det højeste og mest afgørende i tilværelsen. Der er korsteder af den dybeste mystik og ophøjet jubel, og det er med rette, værkets opførelse med Det kgl. Theaters kor i 1918 var henlagt til påskedag, der hører værket hjemme. Opførelsen, der, som det meget karakteristisk hedder i en anmeldelse, fandt sted ganske uden komponistens foranledning, var øjensynlig nærmest mislykket på grund af utilstrækkelig prøvetid, og siden har ingen prøvet at løse opgaven.¹⁰¹

Richard Hoves pointe er, at *Kor-Symfonien* står som et nærmest apoteotisk slutværk, et "åndeligt testamente"¹⁰² i Hameriks produktion: Her samles trådene til en syntese af symfonirækken og korværkerne. Med dette værk finder komponistens kunstneriske hensigter deres samlede realisering. Og denne pointe genfinder vi i den "officielle" omtale af Asger Hamerik i *The New Grove*, hvor værket kaldes "the culmination of the spiritual development revealed in his large-scale choral music and of his development as a symphonist".¹⁰³ Richard Hove er den første (og eneste) kilde, som direkte ser *Kor-Symfonien* som en fortsættelse af symfonirækken, især mht. videreudviklingen af brugen af *idée fixe*. Med hensyn til det klassiske firesatsede formskema og den skolerette brug af sonateformen

⁹⁸Oprindelig betegnelsen for en religiøs, især katolsk, sang, som ikke er liturgisk eller bygget på en bestemt bibeltekst.

⁹⁹Ribers 1923, s. 133

¹⁰⁰Ribers 1923, s. 133

¹⁰¹Hove 1957, s. 110. Hove forveksler Det kgl. Theaters kor med *Theaterkoret*, et amatørensemble under ledelse af netop Kristian Ribers. Påskedag var 31. marts. Jeg har ikke fundet anmeldelsen.

¹⁰²Hove 1957, s. 110

¹⁰³John Bergsagel: "Hamerik, Asger", *Grove Music Online*, ed. L. Macy (besøgt 25. april 2005), <<http://www.grovemusic.com.ez.proxy.kk.dk:2048>>

afviger *Kor-Symfonien* dog fra de tidligere symfonier, og Hove kommenterer kryptisk dette med, at dens ”mål og midler er andre”.¹⁰⁴ Hove beskriver som nævnt *Kor-Symfonien* som et fantastisk værk forud for sin tid, et grænseoverskridende værk, ikke kun hvad genre angår, men også formmæssigt. Videre bliver idé fixe-teknikken, som Hove ser fuldbyrdet i *Symphonie sérieuse*, videreført til en art gennemgribende motivmetamorfose, som han i øvrigt associerer til Gustav Mahler.¹⁰⁵

Hove er også den eneste, som decideret fremhæver Hameriks *Kristen trilogi*¹⁰⁶ som forløber for *Kor-Symfonien*, og han beskriver ligefrem en linje fra den instrumentale *Jødisk trilogi* over *Kristen trilogi* og *Requiem* til *Kor-Symfonien*. Dermed placerer han *Kor-Symfonien* som en fortsættelse og en syntese af to linjer i Hameriks værkliste: symfonierne og vokalværkerne (til egen tekst). At føre en linje fra *Jødisk trilogi* til *Kristen trilogi* er dog helt arbitrært; navneslægtskabet og satsantallet er eneste ligheder mellem de to værker. I *Jødisk trilogi* skulle de tre satsers titler, *Ørkenvandring*, *Lamento* og *Sinfonia trionfale* ifølge Hove angive tre billeder fra det jødiske folks historie,¹⁰⁷ og han placerer således værket i nærheden af genren ”symfonisk digtning”. *Kristen trilogi* er derimod et udpræget oratorisk værk, som Hamerik angiveligt, ligesom sit *Requiem*, skulle have skrevet under indflydelse af samtaler med Baltimores katolske kardinal Gibbons.¹⁰⁸ Man må konstatere, at allerede for en umiddelbar betragtning virker det rimeligt at drage paralleller mellem *Kor-Symfonien* og *Kristen trilogi*. Begge er tresatsede værker for solosanger, kor og orkester. I *Kristen trilogi* er de tre satser betitlet *Deus pater*, *Deus filius* og *Spiritus sanctus*, og som i *Kor-Symfonien* er det i 2. sats, solisten optræder. På titelbladet beskrives værkets besætning som ”solo sang, kor og orkester”, og denne rækkefølge-prioritering understreger værkets vokale besætning, skønt førstesatsen er helt instrumental og faktisk fremstår som en traditionel symfoni-førstesats, hvor hovedtonearten ligesom i *Kor-Symfonien* er d-mol. På den anden side er *Kristen trilogi* netop at betragte som et traditionelt oratorium, altså som decideret kirkemusik, mens *Kor-Symfonien* er et symfonisk orkesterværk, ganske vist med obligat korbesætning. I denne forstand kunne man således forestille sig at drage en linje uden om *Kristen trilogi* fra den programmatisk *Jødisk trilogi* til *Kor-Symfonien*, hvis sidstnævnte viser sig at fremstå som netop et programmatisk anlagt symfonisk værk, ja, symfonisk digt i helt konkret tekstmæssig forstand! I *Kristen trilogi* er det eneste decideret symfoniske præg den instrumentale førstesats, og den fremstår som en, ganske vist meget bredt anlagt, ouverture til de efterfølgende formmæssigt mere frit og afvekslende anlagte satsdele. Endelig er tekstforlægget specifikt af katolsk orientering (skønt uden for de traditionelle liturgiske genrer, og teksten er sammensat af Hamerik selv som en treleddet bøn), mens *Kor-Symfoniens* tekst står som en personlig, poetisk religiøs bekendelse. Om end *Kristen trilogi* således på væsentlige punkter adskiller sig fra *Kor-Symfonien*, og en direkte sammenligning ikke er rimelig, så vidner selve værkets overordnede fysiognomi som delvist symfonisk anlagt religiøst korværk dog om Hameriks forkærlighed for det store og enhedsbetonede religiøse musikværk.

¹⁰⁴Hove 1957, s. 108

¹⁰⁵Denne association, som man kunne mistænke skyldes en vis grad af efterrationaliseret ønsketænkning hos Hove, har dog fået lov til at overleve i en bemærkning i omtalte afhandling af Docter fra 1976.

¹⁰⁶Op. 31, 1881-82 (Leipzig 1882, uropført i Baltimore 1883), tilegnet paven

¹⁰⁷Hove 1957, s. 110

¹⁰⁸Ribers 1923, s. 132

2.3.2. Koncertanmeldelserne¹⁰⁹

Kor-Symfoniens førsteopførelse i Danmark varetoges af Dansk Koncert-Forening og fandt sted i Odd Fellow-palæet 1. december 1903. Koncerten rummede desuden uropførelsen af Ludolf Nielsens 1. symfoni. Programmet angiver, at begge værker havde førsteopførelse ved denne koncert; altså underkendes hermed *Kor-Symfoniens* oprindelige version og den fem år tidligere opførelse af denne i Baltimore.¹¹⁰ Hamerik dirigerede ved denne lejlighed selv værket,¹¹¹ og med denne danske version af *Kor-Symfonien* præsenterede han sig som hjemvendt for det danske publikum. Det er betegnende, at denne ”gen-uropførelse” fandt sted, umiddelbart efter at revisionen var fuldført, og at Hamerik således i København fortsatte stilen fra Baltimore med at opføre sine dugfriske værker for publikum. At der har været tale om en prominent opførelse, fremgår ikke mindst af, at andensatsens sopransolist var selveste Ellen Beck (1873-1953), den tids mest berømte danske koncertsangerinde.¹¹²

Den efterfølgende dag fremkom anmeldelser af koncerten i Nationaltidende,¹¹³ Berlingske Tidende og Politiken. De to førstnævnte er generelt positive over for begge værker og deres udførelse, og de er også enige om at fremhæve kontrasten mellem den unge, fremadstormende, men noget forvirrede Ludolf Nielsen og den ældre, afklarede og klassisk afbalancerede Asger Hamerik. Alligevel placerer anmelderne sig i forskellige positioner, som minder om de forskellige sider af samtidens splittede Hamerik-reception:

Gustav Hetsch skriver således i Nationaltidende om *Kor-Symfonien*: ”Man forbavses næsten over at træffe Værket i den eksperimenterende 'Dansk Koncertforening'; det syntes selvskrævet som en Opgave for 'Musikforeningen’.”¹¹⁴ Man erindrer Schyttes bemærkning om Hameriks ”kjendelige vedhængen” ved de ældre former.

Berlingske Tidendes anmelder Sextus Miskow (S.M.) beskriver værket som ”elskværdigt og almenfatteligt” og fremhæver Hamerik som ”en særdeles smagfuld Harmoniker”.¹¹⁵ Disse bemærkninger harmonerer ganske godt med Lynges senere beskrivelse. Dog skal det tilføjes, at en høflig imødekommenhed hos en anmelder også kan tyde på en vis overfladiskhed i receptionen af værket: høflighedsfraser risikerer man intet ved.

Politikens anmelder, Charles Kjerulf, er som den eneste af de tre negativ i sin kritik både af Hameriks tekst og musik. Teksten beskrives som ”noget almindelige vendinger”, og de musikalske ideer som ”til Tider lovlig naive.” Som eksempel på det sidste fremhæver Kjerulf indledningen på sidetemadelen i første sats og begyndelsen på hovedsatsen af finalen: ”Disse Vendinger var betænkeligt almindeligt holdte, saa gængs Skillemønt, at Præget næsten var udslidt.”¹¹⁶ Kjerulf synes at være på linje med Walter Niemann i sin kritik, men det er

¹⁰⁹Anmeldelserne og programmerne er venligst fremskaffet fra KB af Knud Ketting (maj 2004)

¹¹⁰Bilag 11.1

¹¹¹Indtil 1907, hvor Victor Bendix udnævntes til fast dirigent, forestod komponisterne selv opførelserne i Dansk Koncert-Forening (Røllum-Larsen 2002, s. 123).

¹¹²KB: Fokus på Ellen Beck (<http://www.kb.dk/kb/dept/nbo/ma/fokus/beck.htm> (april 2005))

¹¹³Kladde til denne findes desuden bevaret i manuskript: Hetsch 1903

¹¹⁴Hetsch i Nationaltidende 2.12.1903

¹¹⁵Sextus Miskow i Berlingske Tidende, aftenudgaven, 2.12.1903

¹¹⁶Charles Kjerulf i Politiken 2.12.1903

bemærkelsesværdigt, at ingen anden dansker offentligt lader til at have udtalt sådanne domme over Hamerik, eftersom både Ribers og Hove forarges over samtidens danske ringeagt af ham. Kjerulf kommenterer desuden værkets kirkelige stil med lange koralpartier: ”Det trætter og desorienterer altid i en Koncertsal”.¹¹⁷ Han problematiserer altså værkets placering i en symfonikoncert, fordi det i for høj grad optræder som religiøst korværk; et oratorium. Men også han roser dog *Kor-Symfonien* for at være et teknisk velkomponeret og velklingende værk.

En klar fælles holdning skinner dog igennem alle tre anmeldelser: Hameriks *Kor-Symfoni* var ikke et moderne værk; den hørte allerede i 1903 fortiden til, selvom blækket knap var tørt i det reviderede partitur. Der er langt fra disse anmeldelser til Richard Hoves udsagn om *Kor-Symfonien* som et fremadskuende, originalt værk, præget af dyb mystik og ophøjet jubel.¹¹⁸

Værket nåede i Danmark endnu en opførelse, denne gang i den endelige udgivne version fra 1906. Det var Kristian Ribers, som med Teaterkoret og Palækoncerternes Orkester d. 31. marts 1918 i Casino i anledning af komponistens 75-års fødselsdag fremførte et program udelukkende med musik af Asger Hamerik. Efter uddrag af *Tovelille*, *Brudemarsch* fra den første *Nordiske suite* og *Concert Romance* (for cello og orkester) dannede *Kor-Symfonien* kronen på værket som hoved- og slutnummer. Tekstsproget var her atter dansk.¹¹⁹

Også denne koncert anmeldtes i flere dagblade: Den 1. april i *Politiken*, *Berlingske Tidende* og *Nationaltidende* og den 3. april desuden i dagbladet *København*. Disse anmeldelser er noget mere afdæmpede, og man mærker, at denne opførelse simpelthen var til ære for den aldrende komponist og til minde om hans nu nærmest glemte musik. Såvel kritik som ros er derfor mere en hyldest/kritik af den generelle stil, som Hamerik repræsenterer, og anmelderne er atter enige om at kategorisere Hameriks musik som et levn fra det 19. århundrede. Den fyldigste omtale giver Gustav Hetsch i *Nationaltidende*, men der er dog i det væsentlige tale om en nærmest ordret gengivelse af den tidligere anmeldelse fra 1903. Den mest prosaiske står *Politikens* anmelder for; det er knap en anmeldelse, men blot en konstatering af begivenheden. Både *Berlingskes* og *Københavns* anmeldere havde fået den opfattelse, at *Kor-Symfonien* var komponeret i 1868 (sic!), hvilket får førstnævnte til at kalde værkets kombination af kor, orkester og solist for ”noget for sin tid næsten revolutionært nyt” og sidstnævnte til at kalde værket ”forbavsende frisk og moderne”. Ifølge *Berlingskes* anmelder skulle dette altså fejlagtige årstal åbenbart have hidrørt fra Hamerik selv, som i sin takketale skulle have nævnt, at han selv havde dirigeret *Kor-Symfonien* i den selv samme sal i 1868. På dette tidspunkt havde Hamerik dog endnu aldrig stået i spidsen for et større værk af sig selv i København, endsiges overhovedet skrevet nogen symfoniske værker endnu. Ved denne fejltagelse bliver anmeldernes opfattelse af distancen til Hameriks værker blot endnu større; alt antages at have mindst 50 år på bagen.

En detalje, som bør fremhæves ved anmeldelserne fra koncerten i 1918, er imidlertid deres beskrivelse af den som

¹¹⁷Ibid.

¹¹⁸Hove 1957, s. 110. Han omtaler 1906-versionen, men 1903-versionen adskiller sig som helhed ikke grundlæggende fra denne.

¹¹⁹Bilag 11.2

musikalsk vellykket. Alle anmeldere (dog Politikens med et vist forbehold) er enige om, at efter omstændighederne lykkedes opførelserne overordentlig godt. Både kor, orkester, solister og dirigent får ros for deres indsats, mens derimod arrangementets praktiske afvikling bliver kritiseret. Berlingskes anmelder konstaterer, at der var megen forvirring og uro, og at dette skyldtes unummererede billetter, og Hetsch erklærer direkte, at der var solgt flere billetter, end der var pladser i salen, og at dette skyldtes den store interesse for koncerten. Hermed modsiges Hoves senere bemærkning (jf. ovenfor) om, at koncerten nærmest var ”mislykket på grund af utilstrækkelig prøvetid”.¹²⁰ Tværtimod fornemmer man på anmeldelserne, at Kristian Ribers med Teaterkoret gjorde en fornem indsats og løste opgaven nærmest over forventning, i betragtning af at sangerne var amatører. Alligevel står opførelsen i 1903 som værkets receptionshistorisk væsentligste manifestation i Danmark. Både på grund af værkets nylige fremkomst og dets reception som sådant og på grund af den mere professionelle og offentlige sammenhæng det udførtes i gennem Dansk Koncert-Forening og med Ellen Beck som solist. Dette fremgår således også af 1918-anmeldelsernes generelle tendens til at gentage udsagnene fra 1903. Derfor er der kun til en vis grad tale om en selvstændig reception af den endelige version fra 1906.

Det samlede indtryk af reaktionerne på de to opførelser af *Kor-Symfonien* i 1903 og 1918 er, at Asger Hamerik i Danmark hurtigt kom til at fremstå som gammeldags, og hans musik havde her, ligesom i Baltimore, hurtigt kun historisk interesse, da dens klassiske enkelhed, melodiositet, letopfattelighed og formfuldendthed var idealer, som den unge generation havde forladt. Væk er samtidens opfattelse af Hamerik som rebel og usmagelig qua hans interesse for Berlioz og Wagner, væk er i det hele taget det 19. århundredes æstetiske splittelse mellem klassicister og nytyskere. Nu gælder det placeringen af det moderne over for det senromantiske, og her står Hamerik med begge ben i den gamle verden. Og igen må man især konstatere, at værket fra fuldendelsen i 1906 til opførelsen i 1918 ud fra anmeldelserne at dømmes synes at have mistet al nyhedsinteresse for offentligheden. Samtidig må det konstateres, at af samtlige anmeldere af koncerterne i 1903 og i 1918 bemærker kun Københavns anmelder (1918) et vist generelt præg af Berlioz i Hameriks musik, og kun Hetsch (ligeledes i 1918) sammenligner med Wagner, men ikke i forbindelse med *Kor-Symfonien*, hvilket styrker det indtryk, at samtidens reception allerede i 1903 placerede Hamerik som en ”god dansk symfoniker”. Ingen af anmeldelserne fra nogen af de to koncerter fremhæver Berlioz, Wagner eller nogen anden 'fremmed' indflydelse i forbindelse med *Kor-Symfonien*.

¹²⁰Hove 1957, s. 110

3. VÆRKGENNEMGANG

3.1. Inspirationskilder

Som det var tilfældet med de forudgående orkesterværker, opstod også *Kor-Symfonien* ud af et samarbejde med det udøvende musikliv i Baltimore. I dette tilfælde var det The Oratorio Society, som i 1881 stiftedes af dirigenten Otto Sutro (1833-1896) i samarbejde med den lokale Peabody-komponist Fritz Fincke¹²¹ (f. 1836).¹²² Sutro, der kom fra Belgien til Baltimore i 1851,¹²³ var på Hameriks tid en vigtig figur i byens musikliv. Han dannede i 1868 både forlag og musikhandel, og han var drivkraften bag og vært for møderne i den såkaldte ”Wednesday Club”, et musikalsk, kunstnerisk og litterært samlingssted i byen i årene 1860-1903.¹²⁴ The Oratorio Society indledte sit virke med stort anlagte opførelser af Händels oratorier *Judas Maccabæus* og *Messias*. Fra begyndelsen rekrutteredes op til flere hundrede kormedlemmer til opførelserne.¹²⁵ Asger Hamerik begyndte snart at samarbejde med selskabet om dyrkelse af den latinske a cappella-musik, inspireret af tidens europæiske Cæcilia-foreninger, og man brugte byens domkirke til korprøverne. Hamerik selv bidrog til repertoireet med de latinske korværker *Kristen trilogi* og *Pater noster*.¹²⁶ Begge værker opførtes i maj 1884, *Kristen trilogi* ved en tredages festival, hvor også Rossinis *Stabat Mater*, Händels *Messias*, Haydns *Skabelsen*, Gounods *La redemption* og Beethovens niende symfoni blev opført. Festivalen havde stor succes, blev gjort til en årligt tilbagevendende begivenhed og gav Baltimore et internationalt godt ry som røgter af kortraditionen. Blandt de øvrige storværker, som The Oratorio Society opførte i løbet af 1880'erne, var Massenets *Theodora*, J.S. Bachs *Matthæuspassion*, Verdis *Requiem* og Rubinsteins *Babelstårnet*.¹²⁷ Omkring 1890 begyndte en længerevarende krise i Baltimores musikliv, som også ramte The Oratorio Society, der måtte aflyse festivalen i 1892. Joseph Pache (f. 1861¹²⁸), der ligesom Hamerik havde studeret hos Hans von Bülow, overtog derefter den kunstneriske ledelse i 1893,¹²⁹ og han fik atter hævet niveauet. Han dannede desuden The Peabody Chorus, som stod for opførelsen af Hameriks *Requiem* i 1895 til hundredeårs jubilæet for George Peabodys fødsel.¹³⁰ På baggrund af dette samarbejde undfangede Asger Hamerik i 1897 ideen til *Kor-Symfonien*.¹³¹

Kristian Ribers nævner (som den eneste af kilderne) to direkte inspirationskilder til værket, nemlig Gounods oratorium (med indlagt requiem) *Mors et vita*¹³² og citatet ”Life's a little gleam of time between two eternities”, angiveligt stammende fra Ralph Waldo Emerson:

¹²¹Født i Wismar, uddannet i Leipzig 1851-1853 som pianist og violinist, emigreret til Baltimore 1879.

¹²²Schaaf 2001 (dødsår ikke fundet)

¹²³Efter at have afsluttet sin musikeruddannelse ved konservatoriet i Bruxelles.

¹²⁴Maryland Historical Society, Library of Maryland History: <http://www.mdhs.org/library/Mss/pedleyW.html> (11.4.2005)

¹²⁵Keefer 1962, s. 230

¹²⁶Keefer 1962, s. 231. Hameriks egen værkliste omfatter dog intet *Pater noster*, og denne komposition omtales kun af Keefer.

¹²⁷Keefer 1962, s. 231-233

¹²⁸Dødsår ikke fundet

¹²⁹Og fortsatte som leder helt til 1926 (Keefer, s. 234)

¹³⁰Keefer 1962, s. 234

¹³¹Keefer 1962, s. 235

¹³²Charles Gounod (1818-1893), 1885

Opførelsen af Gounods *Requiem Mors et vita* gav ham ideen til at skrive et værk om Livet og Døden, hvortil han føjede et tredje afsnit om Udødeligheden på opfordring af sin hustru, der dermed gav ham ideen til at behandle værket i symfonisk form. I fællesskab med hende udarbejdede han da teksten, hvis bærende motiv blev et citat fra Emerson: 'Livet er et glimt af Tid mellem to evigheder'.¹³³

Ifølge Ribers skulle *Kor-Symfonien* altså oprindeligt være konciperet som et todelt oratorium, i sit religiøse tema beslægtet med hans *Requiem*. At værkets ramme udvidedes til at være tredelt, gav anledning til at indskrive det i en ”symfonisk form”. Denne bemærkning om det symfoniske anlæg kan umiddelbart undre, da alle Hameriks tidligere symfonier havde været traditionelt firesatsede, og det tidligere korværk *Kristen trilogi* også var tresatset uden dog at være benævnt symfonisk, men idet jeg formoder, at Ribers' kilde har været samtaler med Margaret og Asger Hamerik selv, vil jeg lade den stå uanfægtet. Hvad angår de to nævnte konkrete inspirationskilder, Emerson og Gounod, vil jeg til gengæld anfægte begge, hvilket jeg vil vende tilbage til.

3.2. Manuskripter og udgivelser

I de følgende to afsnit vil jeg kortlægge det primære empiriske materiale, som er grundlaget for denne opgave, og jeg vil lade beskrivelsen fremstå som et første møde med værket. Manuskripterne til *Kor-Symfonien* overgav Asger Hamerik i 1921 til Det Kgl. Bibliotek i København. Kapslen med disse manuskripter indeholder følgende materiale:

1898-versionen:

1. MS1898a: ”Choral Symphony, score, op. 39” (rettet til 40), dedikation: ”To the Oratorio Society of Baltimore, Joseph Pache, director, Balt. Md. March 1898.” Efterskrift: "Asger Hamerik. Baltimore 20. ja. - 27. feb. 1898": Autograf, 110 sider, renskrift med blyant, få udviskninger med rettelser. Korstemmerne er kun enkelte steder indskrevet i manuskriptet, og tekst forekommer slet ikke.¹³⁴
2. MS1898b: ”Hamerik's Choral-Symphony (korpartitur), op.39, Baltimore 1898 (brugt ved uropførelsen)”: Afskrift til reproduktion
3. MS1898c: ”Kor-Symfoni, klaverudtog, op. 39, 1898” (med udviskninger og rettelser (1901?), bl.a. indledningsmotiv i koret ændret til den endelige version): Autograf, kladde

1903-versionen:

1. MS1903a: ”Kor-Symfoni, klaverudtog, op. 39, Mellemudgave brugt ved opførelsen i København 1903”: Afskrift
2. MS1903b: ”Kor-symfoni, korpartitur, op. 39, Trykt i Wilhelm Hansen”: Afskrift til tryk

¹³³Ribers 1923, s. 133

¹³⁴Ifølge Elizabeth Schaaf, bibliotekar ved Peabody Archives, findes yderligere en autograf af manuskriptet på Peabody Institute.

1906-versionen:

1. MS1906a: "Chor-Symphonie (Choral-Symphony), partitur, op. 40, inkl. tekstark, Anden udgave omarbejdet 1901-1906": Autograf, kladde, bestående af med blyant rettet renskrift af tidligere version. Med blyant er ligeledes dateret: "København 17. september 1906".
2. MS1906b: "Kor Symfoni, klaverudtog, op. 40, Anden udgave omarb. 1901-1906": Autograf, renskrift, dateret 17. september 1906

Tilsyneladende mangler helt et manuskript af det fuldstændige partitur til 1903-versionen. Ligeså mangler en renskrift af 1906-versionens fuldstændige partitur.

Foruden disse manuskripter opbevares det trykte og udgivne materiale:

Udgivelsen:

1. "Dedicated to the Baltimore Oratorio Society and its Director Mr. Joseph Pache. Chor-Symphonie (Choral Symphony) für Orchester, Chor und Mezzo-Sopran solo von Asger Hamerik, No 7., Opus 40, Verlag und Eigentum für alle Länder Johann, Offenbach a/M. Und Leipzig." (to eksemplarer, det ene i orkestersamlingen)
2. Klaverudtog (samme titelblad)
3. Orkesterstemmer (i orkestersamlingen)

Først skal knyttes en kommentar til udgivelsen. Selvom jeg indledningsvis fastslår, at denne repræsenterer den seneste version af værket, skal det dog nævnes her, at New Grove angiver udgivelsen til "Leipzig, 1898",¹³⁵ hvilket direkte ville betyde, at det var den første version, som blev udgivet. Dette kan dog klart afkræftes: Ved en simpel gennemgang af manuskripterne viser fejlkilden sig som ventet at være New Grove, da udgivelsen svarer til 1906-versionen.¹³⁶ Kladden til det fuldstændige partitur (MS1906a) viser sig at være det manglende partitur til 1903-versionen, hvori Hamerik med tilføjelser og rettelser har ført værket frem til dets endelige form. Fejlen hidrører muligvis fra Gerhard Lynges, der daterer værket således: "1897-98 'Kor-Symphonien' for Mezzo-Sopran, Kor og Orkester (Op. 40), opført i Baltimore 1898."¹³⁷ hvorefter man kunne formode, at det var den første version, der blev udgivet som opus 40. Tilbage står en bekræftelse af Hameriks egen angivelse af 1907 som udgivelsesår. *Kor-Symphonien* er i lighed med Hameriks fire første instrumentalsymfonier¹³⁸ udgivet på forlaget Johann André, Offenbach a/M. und Leipzig, og udgivelsen bærer pladenummeret "André 16098". Dette pladenummer ligger imidlertid uden for tilgængelige fortegnelser over Andrés udgivelser. Jeg kontaktede derfor det nuværende forlag Johann André (jf. <http://www.musik-andre.de/>) og fik til svar, at trykforlægget opbevares i forlagets familiearkiv og

¹³⁵NG, s. 726

¹³⁶Jeg har iagttaget en enkelt fejl i udgivelsen: 1. sats, takt 46, opløsningstegn for 1. fløjte (e) skal være for 2. fløjte (h).

¹³⁷Lynges 1917, s. 291

¹³⁸5. og 6. symfoni udgaves hos Breitkopf & Härtel

er dateret 1908.¹³⁹ Efter at have modtaget kopier fra forlaget af dette Hameriks sidste manuskript til *Kor-Symfonien* (fuldt partitur og klaverudtog (MS1906c+d), som herefter opbevares på biblioteket på Musikvidenskabeligt Institut i København¹⁴⁰) kan jeg konstatere, at begge partiturer er udaterede. Jeg antager dog, at værket, som forlaget oplyser, blev trykt og udgivet i 1908.

3.3. Revisioner og opførelser

Ideen og teksten til værket undfangedes ifølge Keefer og Ribers af Asger Hamerik og hans hustru i fællesskab i slutningen af 1897, og det er som før nævnt i manuskriptet angivet som komponeret mellem 20. januar og 27. februar 1898. Om dette tidsrum omfatter alt lige fra undfangelsen af den første musikalske ide til sidste punktum, eller det blot drejer sig udfærdigelsen af dette endelige partitur, kan ikke afgøres, idet der ikke foreligger noget kladdemateriale til værket. I sin værkfortegnelse angiver Hamerik, at *Kor-Symfonien* er komponeret 1897-98.¹⁴¹ Dedikationen er dateret marts 1898, og uropførelsen fandt sted 28. april 1898 i Baltimore's Music Hall af The Oratorio Society under ledelse af Joseph Pache. Jeg har ikke kunnet få oplysninger om anmeldelser af denne koncert.¹⁴² Ingen af de skriftlige kilder, jeg har anvendt, giver oplysninger om opførelsen – end ikke datoen – hvilket kunne tyde på, at begivenheden ikke har haft den store opmærksomhed fra Hamerik selv. Det kan endda siges at være tvivlsomt, om han overhovedet overværede den, eftersom han med sin højgravide hustru og spæde datter forlod Baltimore samme år.

Keefer nævner en mindre betydningsfuld ”sentimental revival”¹⁴³ i Baltimore, som fandt sted 6. februar 1907. Der er imidlertid ingen oplysninger om denne opførelse i Peabody Archives, så det er ikke lykkedes mig at verificere denne oplysning. Det er desuden ejendommeligt, at Keefer nævner denne dato, mens hun til gengæld ikke angiver datoen eller blot året for uropførelsen. Denne opførelse må have været en gentagelse af 1898-versionen, idet vi antager, at udgivelsen først forelå i 1908.¹⁴⁴ Beskrivelsen ”less important sentimental revival” samt Keefers i øvrigt manglende omtale af værket giver indtryk af, at *Kor-Symfonien* ikke fik så stor opmærksomhed i Baltimore som de tidligere symfonier og korværker. På det nuværende Arthur Friedheim Library¹⁴⁵ findes det udgivne materiale i 55 kopier, men det er dog kun klaverpartituret, og der er ingen oplysninger om, at et orkesterpartitur skulle forefindes på biblioteket. Da der heller ikke er oplysninger om yderligere opførelser i Amerika, er det sandsynligt, at dette materiale aldrig har været i brug.

De to reviderede versioner blev som tidligere nævnt færdiggjort hhv. 1903 og 1906, og de er blevet opført en gang

¹³⁹E-mail-korrespondance med Alex Nitschke 12.5.2003. Han mente dog ikke, at værket overhovedet nåede at blive trykt, hvilket dog siden er afkræftet af forlaget, idet værket nu kan bestilles online fra nodearkivet (<http://www.musik-andre.de/> (april 2005)).

¹⁴⁰Bilag 11.3. afbilder første partiturside af dette nyopdagede manuskript.

¹⁴¹Ribers 1923, s. 136

¹⁴²Ifølge korrespondance med Elizabeth Schaaf, bibliotekar ved Peabody Archives, 27.5. 2004

¹⁴³Keefer 1962, s. 236

¹⁴⁴Selv hvis Hamerik alligevel havde ret, og udgivelsen fandt sted allerede i 1907, ville materialet ikke have kunnet være i Baltimore tids nok til indstudering og opførelse allerede 6. februar.

¹⁴⁵Arthur Friedheim Library er musikbiblioteket ved Peabody Institute, som i dag er en del af det nuværende Johns Hopkins University i Baltimore.

hver i Danmark ved de nævnte koncerter i hhv. 1903 og 1918. Endelig er 1906-versionen genoptaget af DR-Radiosymfoniorkestret/Radiokoret under Thomas Dausgaards ledelse og optaget til cd-udgivelse i maj 2004. Udgivelsesdato er som tidligere nævnt i skrivende stund ukendt.

En samlet oversigt over værkets historie ser således ud, idet det antages, at den af Keefer omtalte opførelse i Baltimore 1907 faktisk fandt sted:

<i>Version</i>	<i>Tilblivelse</i>	<i>Opførelser</i>	<i>Førsteudgivelse</i>	<i>Indspilning</i>
1898	Baltimore ultimo 1897-27.2.1898	Baltimore 28.4.1898 Baltimore 6.2.1907		
1903	København 1901-1903	København 1.12.1903		
1906	København ?-17.9.1906	København 31.3.1918	Offenbach/Leipzig 1908	København, maj 2004 (DR)

Hameriks betegnelser for versionerne: ”første udgave”, ”mellemudgave” og ”anden udgave”, viser, at han i sidste instans ikke har regnet 1903-versionen for en tilfredsstillende selvstændig ”udgave”. Tilbage står vi altså med to selvstændige versioner, hhv. den oprindelige og den endelige, hvor udgivelsen og den endelige opusnummerering afslører, at sidstnævnte blev komponistens eneste for eftertiden autoriserede version. Jeg vil derfor fokusere på 1906-versionen, og hvor intet andet er anført, henviser jeg til det udgivne partitur. Dog vil jeg inddrage den oprindelige 1898-version med henblik på at perspektivere visse aspekter af værket, såvel tekstmæssigt som formalt. Da hhv. orkester- og korsats af denne version kun forefindes i hhv. MS1898a og MS1898b, vil jeg enten specifikt henvise til det relevante af disse to manuskripter, hvis det drejer sig om konkrete spørgsmål til steder i satsen, ellers blot generelt til ”1898-versionen”.

3.4. Værkets identitetsafklaring fra 1898 til 1906

Et par detaljer ved betitlingen af de to yderversioner antyder, at Hamerik fra den oprindelige til den endelige version har ændret værkets identitet en anelse. 1898-versionen af *Kor-Symfonien* benævnes som et værk for ”kor, solo og orkester”, og værkets undertitel; ”Life”, ”Death” og ”Immortality”, danner desuden overskrifter til de enkelte satsdele, men således at ”Life” både er overskrift for 1. og 2. sats, mens ”Death” betegner indledningen på 3. sats og ”Immortality” resten. I 1906-versionen derimod er disse overskrifter fjernet og erstattet af de mere absolutte satsbetegnelser; I, II og III, som regelret betegner de tre satser. Ligeså er rækkefølgen på angivelse af besætningen ændret til ”orkester, kor og mezzo-sopran”, hvorved værket primært defineres som orkesterværk. Det er umiddelbart ubetydelige detaljer, som alligevel antyder, at Hamerik ved revisionen har ønsket at sætte *Kor-Symfoniens* oratoriske identitet i baggrunden for den symfoniske.

3.5. Teksten

3.5.1. Indledende betragtninger

Teksten er i 1906-versionen sat indledningsvis i værket som digt i strofer af varierende længde. Der er i nævnte rækkefølge en tysk, en engelsk og en dansk sprogversion. Den oprindelige 1898-version af teksten foreligger kun indføjet i korpartituret MS1898b. Jeg vil derfor ved omtale af denne tekst henvise til Bilag 11.4, hvor jeg har afskrevet de to versioner af den engelske tekst fra hhv. 1898 og 1906, hvor en direkte sammenligning således også kan foretages. Hameriks tekst til *Kor-Symfonien* må betragtes som værkets grundvold og anstødssten. Jeg vil først gøre et par indledende betragtninger over tekstens baggrund.

Indledningssentensen, ”Life's a little gleam of time between two eternities”, skulle ifølge Ribers som sagt være et Emerson-citat. Om Ralph Waldo Emerson faktisk har skrevet denne sætning, har jeg ikke kunnet verificere, men Emersons skotske ven og forfatterkollega Thomas Carlyle (1795-1881) citeres jævnligt for en sætning, der ligner den til forveksling. I forelæsningsen ”Heroes and Hero-Worship. The Hero as a Man of Letters” (Lecture V, 19. maj 1840, s. 151) skriver han:

Each one of us here, let the world go how it will, and be victorious or not victorious, has he not a Life of his own to lead? One Life; a little gleam of Time between two Eternities; no second chance to us forevermore!¹⁴⁶

Herfra er netop sætningen: ”One Life; a little gleam of Time between two Eternities” et kendt citat, som findes i diverse amerikanske 'quotation collections'¹⁴⁷. At Hamerik netop har taget udgangspunkt i (en modifikation af) dette citat, forekommer mere sandsynligt, end at det skulle dreje sig om et ukendt sted, hvor Emerson har skrevet det samme. Det skal dog tilføjes, at samme sentens i enslydende engelsk oversættelse også findes hos den italienske renæssancedigter Francesco Petrarca (1304-1374).

Richard Hove, der kun har lovord tilovers for Asger Hameriks musik, sætter til gengæld ikke komponistens digteriske åre højt:

Teksten har Hamerik selv skrevet på ubehjælpssomme vers, som man i tekstprogrammer vil stå sig ved at trykke som prosa, idet deres indhold så kommer til sin ret, og man ikke sidder og leder efter de grundtvigske kærnesalmer, hvorfra de henter deres indhold og billeder.¹⁴⁸

Hove har i sit projekt med at beskrive Hamerik som symfoniker til en vis grad har flyttet opmærksomheden fra *Kor-Symfonien* som korværk til dens rolle som afsluttende symfonisk værk. Han abstraherer derfor det musikalske

¹⁴⁶Citeret fra internettet (2.7.2003): <http://www.nd.edu/~carlyle/HHW.V.6.5.pdf> (s. 151): websted for *University of Notre Dame*, Indiana, USA; *Carlyle studies*: <http://www.nd.edu/~carlyle/> (21.12.2003)

¹⁴⁷Jeg søgte 2.7.2003 i www.google.com på ”a little gleam of time between two eternities” (exact match) og fik 55 'hits', næsten alle med direkte henvisning til Carlylecitatet. Ingen sætter citatet i forbindelse med Emerson.

¹⁴⁸Hove 1957, s.110

indhold fra teksten. Jeg vil omvendt, ligesom Hamerik selv, tage udgangspunkt i teksten. Denne er som sagt, foruden den oprindelige engelske (en anelse redigeret i de senere versioner), også bragt i dansk og tysk oversættelse, som er skabt i forbindelse med revisionerne. Ved udgivelsen har Hamerik ladet værket, både hvad titel og tekst angår, fremstå på primært tysk, sekundært engelsk og tertiært dansk. Helt samme praksis har han fulgt ved udgivelsen af det foregående korværk *Høstdans* (op. 37), og det kan derfor med rimelighed antages, at de tre sprogversioner har været planlagt fra begyndelsen. I 1898-versionen findes dog endnu kun den engelske tekst, og i 1903-versionen figurerer udelukkende den danske tekst, i praksis foranlediget af den forestående dansksprogede opførelse. De endelige tre sprogversioner er hver for sig tilpasset den musikalske kontekst med henblik på god frasering, dog med skiftende held. Det forekommer mig, at den tyske tekst gennemgående i hele værket ofte danner de bedste fraser, mens den danske er mest uheldig. I betragtning af, at *Kor-Symfoniens* reviderede versioner var henvendt til det danske publikum, og begge opførelser foregik med den danske tekst,¹⁴⁹ ville det være rimeligt at bruge den danske version af teksten som grundlag for værk gennemgangen, men jeg har alligevel valgt at tage udgangspunkt i den engelske tekst, som den fremstår i 1906-versionen, da den oprindelige tekst var engelsk.

Jeg vil behandle teksten med nøje hensyn til dens versmæssige komposition, idet jeg antager, at denne ikke er tilfældig, men hænger sammen med værkets musikalske form, og det er netop et mål for nærværende undersøgelse at redegøre for denne sammenhæng. Digtet er udformet i frie vers, som kun undtagelsesvis danner enderim, men dog har en stiliseret sprogrytme med afbalancerede fraselængder. Digtet består af 17 strofer, som er anlagt i tre overordnede dele, svarende til værkets tre satser, som igen er grupperet i afsnit (adskilt af tre stjerner: ***). Den metriske konstruktion er varierende, og de enkelte strofers længde ligeså. Digtet fremtræder som helhed således ikke som en salme eller hymne, men snarere som en stiliseret bøn.

3.5.2. Første tekstdel

Teksten til 1. sats (første tekstdel) er inddelt i tre hovedafsnit. Af disse er de to sidste igen delt i to strofer, således at der i alt forekommer fem strofer. Jeg angiver dem med bogstaverne v, x, y, z og w. Indledningen og afslutningen er næsten ens, derfor har jeg valgt at kalde dem hhv. v og w.

Første afsnit:

Strofe v danner indledning med udgangspunkt i Carlyle-citatet; heri anslås hele tekstens grundkarakter: livets flygtighed, omkranset af evigheden. Denne strofe ændrer det oprindelige citat af Carlyle fra at være en personlig opfordring til individet om at skabe noget stort i livets korte tidsrum til at være en overpersonlig sentens, resignerende over for livets forgængelighed og lidenhed. Hamerik vender således på sin vis betydningen af citatet på hovedet. Metrisk er denne strofe helt ensartet trokæisk 7-7-7-7-7. Der er ro, ligevægt og tyngde i ordene. Temaet vækker både associationer til gammeltestamentlige salmer og til græsk/romersk oldtidsdigtning. Den meget kendte og ofte musikalsk bearbejdede 103. davidssalme besynger i vers 15 og 16 også livets flygtighed:

¹⁴⁹Ligesom også den nu forestående cd-udgivelse er dansksproget.

15. Et Menneskes Dage ere som Græs; som et Blomster paa Marken, saa blomstrer han;
16. naar et Vejr farer over det, da er det ikke mere, og dets Sted kjender det ikke længere.¹⁵⁰

Og denne salme findes berømt bearbejdet til dansk af Grundtvig i *Lovsynger Herren, min mund og mit indre*.¹⁵¹ Både hos Grundtvig og i det gammeltestamentlige forlæg adskiller de nævnte vers sig dog netop karakteristisk fra resten af salmen ved ikke at nævne Herrens navn; disse vers udskiller sig fra den i øvrigt gennemførte til Gud henvendte lovsang ved at have fokus på menneskelivet. Hermed træder sentensen isoleret set ud af den specifikt jødisk/kristne sammenhæng, og den kunne have hørt hjemme i den græsk/romerske digtning. Hameriks strofe adskiller sig fra både davidssalmen og Grundtvigs salme ved at mangle metaforiske beskrivelser af liv og død (når bortses fra den indirekte lysglimt-metafor (gleam – lighed – flares)), mens den derimod helt konkret udsiger trossætningen om livets vej gennem død til udødelighed. Den træder således i karakter som en særlig form for indskrivning af dette gamle religiøse tema i Hameriks egen livsfilosofi. I forhold til strofe v udgør de efterfølgende strofer en tydelig kontrast. Hvis man forestiller sig hele digtet som en slags personlig liturgi, så forholder strofe v sig til de efterfølgende som skriftsted til bøn.

Andet afsnit:

Strofe x: Bønnen indledes med en uddybning af det trøstesløst korte liv, hvor løfter og forhåbninger om noget stort ikke når at indfries. Sproget i denne strofe er, skønt stileret, tydeligt mere talenært end i indledningsstrofen. Rytmen bliver skarpere, mere ujævn og koncentreret på færre betoner. Versene er ikke længere lige lange, og vi bliver kastet ind i opremsningerne med åndenød, som var tiden netop knap. Det overpersonlige er afløst af fornemmelsen af en personlig afsender, som taler ud fra sig selv. Dette fremgår især af det indledende udbrud, ”Aye”. Strofen som helhed anslår den samme desillusionerede tone, som Hamerik som nævnt gav udtryk for i *Høstdans*. Det korte liv, som er ”fuld af visioner, der lokker os til falske forhåbninger”¹⁵²: hvad livet syntes at love, var for godt til at være sandt. En parallel til storheden og fremskridtstroen i *Symphonie sérieuse* som afløses af den ironisk-muntre *Symphonie spirituelle* er nærliggende.¹⁵³ I den oprindelige tekst fra 1898 fremgår det endnu tydeligere og mere personligt. Her lyder de sidste tre vers:

often sweet as music,
that allures us on to realms
all too fair, too fair to be.¹⁵⁴

¹⁵⁰Fra Det Gamle Testamente (i 1871-oversættelsen, som var den aktuelle på Hameriks tid).

¹⁵¹DDS 3, vers 6 (2003-udgaven)

¹⁵²Min oversættelse af næstsidsste vers af strofe x.

¹⁵³*Sérieuse* fremtræder i Hoves gennemgang som Hameriks instrumentale hovedværk, hvor den motiviske og satsmæssige konsekvens og sammenhæng er fuldkommen gennemført. I modsætning hertil er *spirituelle* et ejendommeligt sammensat værk, hvor sidstesatsen med sin ”happy ending” kan forekomme som et ironisk ”lev vel” efter tredjesatsens vemodige melankoli, hvor en bratsch-solo mod slutningen bryder igennem og virker som et symbol på Hameriks egen svanesang som aldrende komponist i Baltimore. I denne forbindelse skal det bemærkes, at *spirituelle* netop var skrevet til hans eget 25-års jubilæum som direktør for Peabody Institute, og at det derfor er nærliggende at forestille sig et vist selvbiografisk programindhold i den.

¹⁵⁴Bilag 11.4

Den konkrete henvisning til *musikken* som en drøm om storhed, der må vige med livet selv, er udeladt i den endelige version, men den antyder, at det er Hameriks eget livsværk, der tales om. Strofe x er den strofe, som er undergået størst revision fra første til sidste version, mens resten af teksten (pånær den korte strofe n) nærmest kun er udsat for mindre sproglige justeringer. Den oprindelige strofe x indeholder således også som tredje og fjerde vers sætningen ”influenced by all, that preceeds it, influencing all, that follows”.¹⁵⁵ Disse vers har Hamerik også helt udeladt i 1906-versionen, hvilket er interessant, da de udtaler en filosofisk ide, som ikke skinner igennem andre steder i værket, hvilket jeg vil vende tilbage til.

Strofe y: Her bliver talen personlig. Kærligheden besynges som det ene, der giver tiden fylde, og der er en vis analogi til Paulus' opremsning af kærlighedens egenskaber i *Kærlighedens højsang* (1. Korintherbrev, kapitel 13). Strofens sidste tre vers (”O, gentle Love...”) fremsiger en direkte bøn; ”abide with us...”, henvendt til Kærligheden, som her er personificeret med stort begyndelsesbogstav.¹⁵⁶ Metrisk er denne strofe gjort blødere end de tidligere ved at være domineret af optaktiske vers. Strofen er desuden præget af lange vers, ofte delt i to af en alliteration: ”lived – loved”, ”Love lightens labor”, ”sweetens sorrow”, ”best – betters” og ”dawn – day – dusk”. Fjerde vers byder desuden på et enderim, som ligeledes deler verset i to: ”sword – cord”. Et andet aspekt ved strofens todelte vers er, at næsten hvert vers modstiller to billeder på kærlighedens væsen, som kompletterer hinanden.

Tredje afsnit:

Strofe z: tro og tvivl: Forsones livet af evigheden, eller mistes alt i døden? Først bydes en trefoldighed af tros-elementer velkommen: livet, kærligheden og døden som henholdsvis søvn, drøm og genopvågning. Den, der til gengæld ikke tror på dette, må gribe det smuldrende liv og kæmpe en forgæves kamp for at fastholde det. Således er denne strofe todelte i et enten-eller, uden dog at give et svar selv. Strofens 8 vers grupperer sig i to gange tre plus to:

8 – 7 – 8¹⁵⁷

8 – 7 – 9

9 – 7

Hvor vers 1 og 2 samt 4 og 5 igen hænger parvis sammen med hhv. vers 3 og 6 som konkluderende eftersætning. Altså en klassisk barform, hvor de to første versgrupper selv afspejler denne form. De første tre vers stiller den ideale forhåbning op for livet, kærligheden og døden, mens de næste tre atter kompromitterer denne forhåbning. De sidste to står som håbløshedens konklusion på dette dilemma.

¹⁵⁵Bilag 11.4

¹⁵⁶Den danske oversættelse fraviger dog dette; både dette og alle andre substantiver er skrevet med lille begyndelsesbogstav, modsat tidens norm generelt at skrive substantiver med stort. En undtagelse udgør ordet ”Paradise” i samme strofe, som også er med stort i den danske oversættelse. ”Paradis” sammenstilles i digtets sidste strofe med ”Fader”, hvor disse to begreber ophøjes med stort bogstav som den eneste direkte kristne konnotation.

¹⁵⁷Det viser sig i den musikalske kontekst, at Hamerik gentager ordet ”life”, hvorved strofens tredje vers får 9 stavelser ligesom det sjette vers.

Strofe w: rekapitulation af indledningsstrofen, men her er de sidste to vers om transcendensen af livet gennem mørket til udødeligheden erstattet af den lakoniske erkendelse af livets forfængelige ambitioners utilstrækkelighed. Over for den trefoldige tros-analogi i strofe z sættes her en anden trefoldighed: menneskets viden, magt og kærlighed, som alle må forgå med livet selv. Denne første tekstdel munder således ud i en splittelse mellem troen og livet, som kun formildes af kærlighedens jordiske glæder, men alligevel til sidst udslettes i døden. Hermed synes forventningen om værkets udgangspunkt i en grundlæggende splittelse at være indfriet: Denne bliver selve det overordnede tema for hele første sats.

Symmetri

Tekstdelen har i sin umiddelbare strofeopbygning et vist præg af symmetri, som understreges yderligere af tekstindholdets stemning: I midten står strofe y med det milde nærvær af livets lykkesider befordret af kærligheden. Denne omkranses af strofe x og z, som begge er præget af tvivl og trøstesløshed. Endelig som overordnet ramme, v og w, af mere universel karakter, som prolog og epilog i en klassisk tragedie. Der er i strofernes følge dermed følelsesmæssig vekslen mellem ro og uro.

3.5.3. Anden tekstdel

Midtersatsen bygger på tre strofer, der hænger sammen i et afsnit. Stroferne benævner jeg æ, ø og å. Metrisk set er denne tekstdel den mest episke i hele digtet. I strofe ø og å følger versene efter hinanden i sammenhængende fraser. Der er ingen enderim i denne tekstdel, men til gengæld både alliterationer ("sorrow follow woe, as wave will follow wave", "sighing sinks") og en del direkte ordgentagelser. Hermed nærmer stilen sig det klassiske episke digt.

Forfatteren taler for sig selv; her optræder for eneste gang i digtet ordet "my". Hvor første tekstdel var henvendt til menneskeheden, nærmest som en formaning, så er anden tekstdel en personlig bøn til "livets trøsterånd" om at lade "Håbet bo i mit hjerte"¹⁵⁸, og Håbet er endda ligesom Kærligheden i første tekstdel personificeret med stort begyndelsesbogstav. Alligevel danner anden tekstdel på flere måder en parallel til første. Første tekstdels dualisme mellem livets verdslige ambitioner (=forfængelighed) og kærlighedens jordiske lykke er i anden tekstdel analogiseret ved en anden dualisme: mellem resignation og håb, som på hver deres måde repræsenterer dilemmaet i første tekstdel på et højere erkendelsesniveau. Den første strofe gentager resignationen over livets sorger fra strofe x i første tekstdel, men kalder på håbet som trøst. Og hvor strofe y i første tekstdel besang kærligheden som livets fylde, så er fokus i strofe ø flyttet til en mystisk, anelsesfuld drøm om nyt liv. Ikke uden erotiske undertoner: "Dream-maid [...] comes with a smile, and sighing sinks amid the dusky shades of night". Man ser for sig døden som en gudinde, der i en elskovsakt vækker mennesket til den ny dag (med sit kys; endnu en reference til Grundtvig i "Min Jesus, lad mit Hjerte få"¹⁵⁹). De sidste to vers har tydelig reference til Johannes' Åbenbarings tale

¹⁵⁸Min oversættelse.

¹⁵⁹DDS 217, vers 2 (2003-udgaven)

om ”en ny Himmel og en ny Jord”.¹⁶⁰ I Hameriks tekst bliver dette til:

day, that thou promisest, must break, must break indeed, though in another world, with another sun!¹⁶¹

Sidste strofe (å) er en pludselig formanende advarsel om, hvilken fortabelse der vederfares den, som ikke ser lyset. Her er dommen over den, der ikke tror på ”døden som en genopvågner” (2. vers af strofe z): Hans sjæl skal fortabes!

3.5.4. Tredje tekstdel

Teksten til tredje sats er den mest omfattende, og den er inddelt i 4 afsnit, som i alt falder i 9 strofer (benævnt m, n, o, p, q, r, s, t og u plus et afsluttende Hallelujah!). Disse 9 strofer er fordelt med 3 i første afsnit, 3 i det andet, 1 i tredje og 2 i det sidste. De første 6 strofer og den sidste har hver 4 vers, mens 7. og 8. strofe har 5 vers hver. De fire tekstafsnit har derfor formen: aa'bc (mno-pqr-s-tu).

Første afsnit

I de første tre strofer genoptages forventningen om døden som en genopvågner, om den forestående evighed, som skal bryde igennem som et morgengry. H.C. Andersen har i et digt anslået samme tema

Døden kalder. - Sprængt er det jordiske Baand, Drømmen er endt. Fri svæver den mægtige Aand!¹⁶²

Hameriks stil i disse tre strofer minder mere om Andersens end om Grundtvigs. Tematisk er dette afsnit tæt knyttet til den foregående tekstdel. Man kunne forestille sig en dramatisering af forløbet, hvor 2. sats ender med, at mennesket lægges til hvile i dødens søvn, hvorefter et kor træder frem og reciterer disse tre første strofer af 3. sats. Til gengæld er stroferne metrisk konstrueret som indledningen til 1. del: trokæisk 7-7-7-7-7 (dog er strofe o trokæisk 7-7-8).

Andet afsnit

De næste tre strofer afviger fra alle de tidligere ved at være udstyret med sætvisse enderim (1-1-2-2). Det gælder dog i den engelske version kun første og tredje strofe.¹⁶³ Således kommer dette afsnit, hvor den trokæiske rytme stadig er bibeholdt, til at fremstå som en selvstændig salme med tre strofer. Temaet er opstandelsen ved dommedag, og hermed er der således sket et sceneskift til lovsang og sejrshymne; udødeligheden har sejret over døden. Dilemmaet

¹⁶⁰Johannes' Åbenbaring, 21, 1

¹⁶¹Bilag 11.4

¹⁶²H.C. Andersen: *Livet en Drøm* (1830)

¹⁶³Hamerik har bevaret rimene i den danske og den tyske oversættelse, i disse er alle tre strofer endda med enderim, helt gennemført i den tyske, hvor midterste strofe har parrim.

fra første tekstdel er løst, og håbet fra anden tekstdel er indfriet. Hele afsnittet refererer til Johannes' Åbenbaring, og som anden tekstdel havde spået om ”another world, with another sun”, så fortsættes her samme sted i åbenbaringen med ”earth and ocean fade away”:

Og jeg saae en ny Himmel og en ny Jord; thi den første Himmel og den første Jord var forgaaet, og Havet var ikke mere.¹⁶⁴

Tredje afsnit

Dette afsnit, som dannes af kun en strofe, fortsætter lovsangen, men nu mere inderligt afdæmpet. Den udødelige sjæl er vel installeret i evighedsriget og priser sin lykke. Metrisk er trokæer nu afløst af daktyler, så rytmen bliver dansende tredelt. Strofen har en slående, men alligevel kun overfladisk lighed med et par af stroferne i Grundtvigs salme *O kristelighed* fra 1832:¹⁶⁵

2. Lyksalige lod,
at leve, hvor døden har mistet sin brod,
hvor alt, hvad som blegned, opblomstrer på ny,
hvor alt, hvad der segned, opfarer i sky,
hvor kærlighed vokser som dagen i vår,
med roser i hår!

3. Livsalige land,
hvor glasset ej rinder med gråd eller sand,
hvor blomsten ej visner, hvor fuglen ej dør,
hvor lykken er skinnende klar, men ej skør,
hvor dyrt ikke købes til krone på bår
de snehvide hår!

Her beskrives også livet i himmeriget, og strofernes form synes at gå igen hos Hamerik med den tre gange gentagne beskrivende versindledning ”where...”. Hvis Hameriks strofe ændres, så slutreplikken bringes først, er også versefødderne næsten konsekvent mage til salmens:

[Hail gladdening life.]
O blessed existence in mansion of truth,
where peace brings us rest, and rest wafts us bliss,
where hearts are not aching, and tears do not flow,
where hope e'er blossoms, where faith e'er shines

¹⁶⁴Johannes' Åbenbaring 21, 1 (efter Frederik VI's Nye Testamente fra 1819, som var gældende, indtil den reviderede oversættelse kom i 1907)

¹⁶⁵DDS 321, vers 2+3 (2003-udgaven), Grundtvigs videredigtning af den berømte hymne *De Levendes Land* (1824).

and love reigns supreme.[...]¹⁶⁶

Trods det fælles tema samt den overordnede formelle lighed mellem stroferne og versenes sproglige rytme er Hameriks strofe dog ikke en direkte parafrase over Grundtvigs. Kun det afsluttende vers, "Hail gladdening life", stemmer overens med det indledende "Lyksalige lod" i Grundtvigs 2. strofe. (Hameriks danske version er "Velsignede liv"). Indholdsmæssigt knytter Hameriks strofe dog som helhed mere an til Grundtvigs 3. strofe, dog som sagt kun overfladisk.

Fjerde afsnit

Sidste afsnit står igen atter for sig selv med to strofer som direkte lovsang til Gud (Vor Fader), som en konklusion på hele teksten. De to strofer former sig som henholdsvis anrøbelse og takkebøn. Sidste strofe er igen med sætvisse enderim.

Som helhed er tredje tekstdel fragmentarisk i forhold til de to foregående. Både stil og indhold veksler mere her, og der er ikke den samme indre sammenhæng imellem de enkelte afsnit. Snarere end symmetri er der her tale om en springende udvikling, der bringer fokus på sjælens opstigning fra grav til himmel og her lader den få mæle til at istemme den himmelske lovsang. At tekstdelen slutter med et "Hallelujah" og ikke et "Amen" skal bemærkes som et udtryk for, at hele teksten gennemgår en transformation fra bøn til lovsang. "Hallelujah" er det kristne glædesudbrud, som især bruges juledag og påskedag, ved henholdsvis Jesu fødsel og Kristi opstandelse.

3.5.5. Sammenfatning

Hameriks tekst handler grundlæggende om genfødsel og opstandelse, og det er derfor, Richard Hove mener, at værket knytter sig til påskedag.¹⁶⁷ Det er dog ikke Kristi opstandelse, der besynges i dette 'påskeoratorium', men det enkelte menneskes, på hvis vegne Hamerik taler. Transformationen fra første tekstdels resignerende bøn over anden tekstdels fornyede håb til tredje tekstdels jubel og sejr svarer til påskens transformation fra langfredag til påskedag; den kristne version af den klassiske mysteriekult. Værkets oprindelige titel, *Life, Death and Immortality*, afspejler netop tekstens bevægelse som gennem en mysterieindvielse; gradvis op gennem den erkendelse, som allerede i en stiliseret form er indeholdt i den indledende strofe (v). Hermed kommer den tidligere beskrivelse af denne første strofe som 'skriftsted', der i den efterfølgende tekst udlægges, til at gælde hele teksten. Den grundlæggende splittelse mellem livet og døden ophæves af troen på evigheden, og den forløses i tredje tekstdel, hvor troen bliver til virkelighed. Så nøje er tekstafsnittene knyttet sammen af en cyklisk tematik, at den må forventes at udmønte sig i værkets musikalske form. Med hensyn til spørgsmålet om ledemotivisk bearbejdelse af teksten er det oplagt at forestille sig tre forskellige tematiske konturer, svarende til de tre aspekter: livet, døden og udødeligheden. Hvor oratoriet *Kristen trilogi* havde tydelige katolske konnotationer, så er *Kor-Symfoniens* religiøse bekendelsesgrundlag

¹⁶⁶Bilag 11.4

¹⁶⁷Hove 1957, s. 110

mere ukonventionelt. Om end den litterære stil kan minde om Grundtvigs, så er grundtvigianismens stærke betoning af sakramenterne og det personlige gudsforhold meget fjernt fra *Kor-Symfoniens* abstrakte og afmytologiserede gudsbegreb. Hameriks tema er menneskets vej gennem livet og døden til udødeligheden, hans mysterium handler udelukkende om det hinsides, om det overpersonlige og universelle. Teksten minder i denne henseende mest om andre for tiden og ikke mindst i USA stærkt fremherskende åndelige bevægelser, unitarisme (universalisme) og transcendentalisme. Førstnævnte bevægelse var netop karakteriseret ved en humanistisk livsopfattelse med nedtoning af de kristne dogmer (især treenighedslæren, som unitarismen helt forkaster som nonsens), og det skal fremhæves, at en menighed grundlagdes i København år 1900 og blandt sine ivrige tilhængere siden vandt Nina Grieg, enken efter Hameriks kollega og ven¹⁶⁸ Edvard Grieg, der også selv havde udtrykt sympati for unitarismen.¹⁶⁹ Transcendentalismen i USA, der var formidlet bl.a. gennem Thomas Carlyle, talte blandt sine tilhængere bl.a. Ralph Waldo Emerson, men tiltrak i det hele taget mange af 1800-tallets største amerikanske litterære personligheder, og som en åndeligt forædlet udløber af unitarismen må den have sat spor i også Hameriks religiøse univers.¹⁷⁰ Ingen kilder nævner noget om dette, men jeg vil alligevel opfatte Hameriks tekst til *Kor-Symfonien* i denne kontekst. Den tidligere citerede sætning i 1898-versionens strofe x, ”influenced by all, that preceeds it, influencing all, that follows”,¹⁷¹ kan særligt fremhæves i denne sammenhæng. At menneskelivet er en del af en altomfattende overordnet sammenhæng, knytter an til en central transcendentalistisk tanke om individets grænseoverskridende forhold til verdensaltet. Denne tankegang fandtes hos mange af tidens filosofisk-religiøse strømninger, som søgte at samle teologi og videnskab på et grundlag af panteistisk og platonistisk præget filosofi og en mere eller mindre sækulariseret kristen tradition. At Hamerik netop har fjernet denne sætning i den endelige version af *Kor-Symfonien*, kan til gengæld opfattes som udtryk for et ønske om at knytte an til en mere traditionel dansk (grundtvigiansk?) kristen livsanskuelse, som han måske følte var den rette bekendelse at møde den danske offentlighed med – en antydning af, at han også på dette plan var vendt hjem.

3.6. Formanalyse og tekstbehandling

3.6.1. Værkets dimensioner

Kor-Symfonien fremstår som et tresatset værk for firestemmigt blandet kor (SATB), mezzosopran-solist og symfonisk orkester med traditionel besætning (2 fløjter, 2 oboer, 2 klarinetter, 2 fagotter, 4 horn, 2 trompeter, 3 basuner, tuba, pauker, 1. og 2. violiner, bratscher, celli og kontrabasser). De tre satser er tydeligt adskilte. De to første beskriver hver et sammenhængende forløb, mens den tredje er inddelt i tre selvstændige afsnit, hvoraf de to første kan betegnes som en todelt indledning til den tredje, som er selve hovedsatsen:

¹⁶⁸Keefer 1962, s. 180

¹⁶⁹Unitarian Historical Society Norway (www.home.no/unitarisme/berg/freethinker.htm (22.4.2005))

¹⁷⁰Kilde: ”Transcendentalism.” Encyclopædia Britannica. 2005. Encyclopædia Britannica Online 13 June 2005 <<http://search.eb.com.ez.proxy.kk.dk:2048/eb/article?tocid=9073185>>.

¹⁷¹Bilag 11.4

1. sats: 387 takter, SATB-kor og orkester, hovedtoneart d-mol (Largo – Allegro, varighed ca. 11½ min.)

2. sats: 155 takter, mezzosopransolo og orkester, hovedtoneart D-dur (Andante sostenuto – Allegro – Andante sostenuto, varighed ca. 7½ min.)

3. sats: 354 takter, SATB-kor og orkester, hovedtonearter g-mol og C-dur (Grave – Più adagio e molto tranquillo – Allegro maestoso – Andante sostenuto – Allegro maestoso – Andante sostenuto – Allegro maestoso – Quasi Presto, varighed ca. 17 min.)

- i alt 896 takter og en samlet varighed på ca. 36 minutter,¹⁷² altså, som også Hove fremhæver, et værk af moderate dimensioner med ca. samme omfang som Hameriks øvrige symfonier, der dog alle er fordelt på fire satser.

Ydersatserne i *Kor-Symfonien* er således blandt de længste sammenhængende satser i Hameriks produktion. Der er ingen takttal angivet i partituret, men da sidetal ikke stemmer overens mellem de forskellige partiturer, vil jeg alligevel bruge taktangivelser frem for sidetal.

Jeg vil særligt gennemgå førstesatsen i detaljer, da denne sats forekommer mig at være den mest repræsentative for værkets symfoniske form og samtidig den mest helstøbte, både formalt og motivisk. Oversigtsmæssige formskemaer for værkets satser er desuden vedlagt som Bilag 11.10. Analysen skal belyse, hvordan værkets form netop ved sit symfoniske anlæg følger tekstens indholdsmæssige udvikling.

3.6.2. 1. sats

Kor-Symfoniens førstesats har to tempi, et langsomt i de første 32 takter og et dobbelt så hurtigt derefter. Der er altså ikke tale om, at satsen ”har mange temposkift”, som Richard Hove skriver. Det eneste ægte temposkift finder sted ved accelerando til dobbelt tempo takt 29-33 (bogstav A), hvorved opfattelsen af de første 32 takter med strofe v som langsom indledning bekræftes. Hvad der får Hove til at anføre, at satsen er præget af temposkift, er derimod Hameriks udkomponerede tempi, i form af diminution og augmentation af motivstoffets nodeværdier sammen med variation af den harmoniske puls. Dertil er satsovergangene markeret ved generelle, men ikke overordnede, dynamiske karakterskift. Det må derfor retfærdigvis konstateres, at trods det overordnet ensartede tempo er satsen i realiteten præget af meget kontrasterende afsnit, også i fornemmelsen af tempo. *Kor-Symfonien* er (som alle Hameriks symfonier og efter almindelig opførelsespraksis) inddelt i afsnit markeret med bogstaver. Disse 'rehearsal marks' fra komponisten er formentlig ikke analytisk betingede, men konkret ment til indstudningsbrug. Eftersom bogstaverne betegner de umiddelbart tydelige, musikalsk betingede overgange, giver de dog også et billede af, hvordan satsen forløber:

A: takt 33, B: 73, C: 95, D: 123, E: 147, F: 179, G: 215, H: 247, I: 269, K: 287, L: 307, M: 359

¹⁷²Varigheder ved Dausgaards indspilning med DR-symfonikerne 12.-13. maj 2004.

Ved tekstens anvendelse i værket bliver stroferne vxyzw gentaget efter et særligt mønster:

v x y z w – x y w'

Det sidste w' hentyder til, at slutningen består af strofe v, udvidet med de to sidste vers af strofe w. Det ses heraf, at gentagelsesmønsteret giver anledning til følgende form:

a b c a b a'

hvis identiteten mellem v og w bevares, og xy som par betragtes som b-formdelen. Denne form har visse mindelser om en klassisk sonate-rondoform. Med taktangivelser bliver mønstret:

Takt 1: v, 33: xy, 123: z, 183: w, 223: xy, 307: w'

Derfor kan vi forvente, at de væsentligste satsovergange findes omtrent ved bogstaverne A, D, F, G og L.

Der er tydeligt anlæg af reprise ved gentagelsen fra takt 223 af strofe x og y. Der ville faktisk være grundlag for at applicere denne tekstlige udvikling på en traditionel sonateform med v som indledning, w' som coda, xy som eksposition/reprise og zw som gennemføring. Strofe x og y som hhv. hoved- og sidetemadel stemmer således med den traditionelle musikalske karakter af disse formdele; dramatisk hhv. lyrisk. Strofe z og w indeholder netop de elementer, som kunne forventes af en gennemføringsdel: Strofe z behandler det dilemma, som udspændes af x og y, og strofe w bringer dette dilemma ind i indledningens grundmotiv.

Set i dette lys kan man (lidt vidtløftigt) forestille sig sonateformprincippet i denne sats brugt som en illustration af ”kampen for tilværelsen”, hvor der dog ikke finder en forsoning sted mellem elementerne, snarere en resignation gennem afklaring af dilemmaet. Et dilemma, som har været det centrale i spørgsmålet om forholdet mellem tro og viden i slutningen af det 19. århundrede. Dette skal uddybes i det følgende.

Partituret fra takt 227 til 284 er en nøjagtig transponeret kopi af takt 53 til 110,¹⁷³ fra D-dur til Des-dur. Dvs. at afsnit A, B og C korresponderer med afsnit G, H og I, og at der er nøjagtig overensstemmelse mellem afsnittene B og H. Allerede herved bekræftes også opfattelsen af strofe x og y som par i eksposition og reprise. I det følgende vil jeg retfærdiggøre, at *Kor-Symfoniens* førstesats kan indskrives i en klassisk sonateform, hvor dog toneartsudviklingen afviger fra den meget skolerette norm, som Hamerik har fulgt i sine tidligere symfoniers førstesatser, hvor reprise svarer til eksposition toneartsmæssigt bortset fra tonal udligning mellem hoved- og sidetemadel. Hovedtonearten er d-mol, men de faste fortegn omtydes undervejs:

¹⁷³Eneste undtagelse fra den nøjagtige kopi er takt 69-72, hvor 1.-violinen når sin dybeste tone: løs g-streng, og derfor det tilsvarende sted en halv tone dybere, takt 243-46, er lagt ned i bratschen.

d-mol: Takt 1-48 (strofe v)

D-dur: Takt 48-223 (strofe x, y, z, w)

Des-dur: Takt 223-287 (strofe x, y)

d-mol: Takt 287-387 (slut) (strofe w')

De to d-mol-afsnit er præget af arkaisk ro og nærmest kirketonal harmonisering, mens de to indre afsnit er mere tonalt ustabile med lange sekvenserende overledninger. Herved fremkommer et symmetrisk billede med akse ved overgangen til takt 223. Satsens tonale todeling ved denne overgang svarer til tekstens cykliske forløb med tilbagekomsten af strofe x.

Toneartsudviklingen svarer ikke til Hameriks norm for klassisk sonateform, som han anvender den i samtlige tidligere symfoni-førstesatser, hvor for det første sidetemaets toneart ligger på et andet skalatrin end hovedtemaets, og for det andet reprisen genetablerer hovedtonearten og dertil indeholder en klassisk tonal udligning mellem hoved- og sidetemadel. I *Kor-Symfoniens* førstesats lader Hamerik øjensynlig hoved- og sidetema have samme grundtone, d (dog med forskelligt tonekøn), og han lader reprisen gentage toneartsudviklingen fra ekspositionen, blot transponeret en halv tone ned. Det lader til, at d-mol først genetaberes i takt 287, kort før den antagede coda, som herved nærmere får karakter af tonal reprise. Satsens toneartsspørgsmål vil jeg vende tilbage til.

Indledning

De første 32 takter i 4/4 med $\text{♩}=72$ (rimeligvis snarere 80)¹⁷⁴ har en varighed på ca. 2 minutter og danner den for

Hameriks symfonier typiske langsomme førstesats-indledning. Satsen åbnes af to korte fortissimo tutti-anslag af en d-mol-akkord. Derefter synges, akkompagneret af klarinetter og fagotter, i fem koralfraser de fem vers af strofe v, adskilt af roligt opadgående unisone treklangsbevægelser i strygerne, først i det dybe leje og derpå som ekko gentaget to oktaver over af violinerne. De første to fraser er unisont lagt i damekoret, fordoblet (unisont) af klarinetter og fagotter, mens de sidste tre fraser er firestemmig koral med delte sopranoer og alter, fordoblet af de to klarinetter og to fagotter. Associationen til koret i den græske tragedie, som falder Kristian Ribers ind,¹⁷⁵ er nærliggende, og den bekræfter også strofens tekstligt overordnede karakter.¹⁷⁶

Melodien virker messende ved sin konstante rolige halvnødebevægelse og mangel på løse fortegn, ingen ledetone, intet cis, men c, som endda (noget overpædagogisk, kunne man mene) er understreget ved opløsningstegn foran c som hjælpeforteegn, både hos koret og i klarinet og fagot. Tonearten er dermed ren d-mol, og der forekommer ikke harmoniske udsving i melodien forløb. Den er beslægtet med den førreformatoriske leise, som ligger til grund for

¹⁷⁴Bl.a. i omslaget til KB's udgave af *Symphonie spirituelle* har sønnen Ebbe Hamerik noteret: "Asger Hameriks metronom var forkert. Derfor er alle hans tempoangivelser ca. 10-15% for langsomme. sept. 1943"

¹⁷⁵Ribers 1923, s. 133

¹⁷⁶Bilag 11.4, Eks. 1

melodien til *Krist stod op af døde*.¹⁷⁷ Skønt denne melodi er dorisk og begynder på kvinten, er ligheden slående; den er i fem vers, og hvis de jambiske optakter i vers 2-4 udelades, bliver strofen næsten metrisk lig med Hameriks, og den udviser samme næsten stillestående bevægelsesmønster.¹⁷⁸ Omskrives denne melodi til halvt tempo, fjernes sidste stavelse, og udjævnes de to punkteringer, fremtræder ligheden slående.¹⁷⁹ Karakteren i de to melodier frembyder også indlysende paralleller: *Krist stod op af døde*, hvor teksten i øvrigt fremtræder på dansk i Grundtvigs bearbejdelse (1845),¹⁸⁰ er en processionssalme til påskedag, hvilket stemmer med *Kor-Symfoniens* hele ide om livets transformation gennem døden til udødeligheden.

Hameriks strofe er dog karakteristisk mere regelmæssig: Anden frase er en diatonisk transposition af første, flyttet fra 1. til 3. trin. Fjerde frase er ligeså en transponering af tredje frase fra 3. trin tilbage til 1. trin. Sidste frase er endelig en arketyrisk kadenceformel. Også den ligeledes førreformatoriske æoliske melodi til *Forlen os freden nådelig*¹⁸¹ kan minde om Hameriks melodi. Her er også fem fraser, og melodien indeholder den karakteristiske drejning om det lave 7. trin. Denne salme er dog gennemført jambisk og adskiller sig således fra Hameriks i sit metriske anlæg.

Hameriks harmonisering er her for så vidt lige så asketisk som hans melodik. Bortset fra ledetone til c i strygermotivet efter anden frase er der ingen fravigen fra d-mols skala, og de sidste tre fraser af koralen er harmoniseret helt enkelt med skalaegne treklange. Karakteristisk er en stort set lige fordeling mellem skalaens mol- og durtreklange samt brugen af moldominant. Egentlig kirketonal harmonisering, som den kendes fra slutningen af det 16. århundrede ('Hassler-stil'), er der derfor ikke tale om. I Hameriks koral er der ikke uafhængighed imellem stemmernes melodiske udfoldelse, der er ingen stemmekryds, og der er ikke den for den gamle stil typiske konstante variation i satsens akkordstruktur. Her hersker tværtimod en enkel og streng, formelagtig konsekvens, som fjerner al lighed med kirketonal modalitet, men som snarere minder om en romantisk koral, hvor næsten alle sædvanlige virkemidler er barberet ned til det grundlæggende harmoniske skelet. Der er endda også træk ved koralen, som trods dens asketiske udformning er udpræget romantiske: I takt 15 bevæger altstemmen sig fra f til e i en F-dur-akkord, og her virker den store septim på grund af den tunge alla breve-puls ikke som gennemgangsdissonans, men som en romantisk farvning af F-dur-akkorden. Det samme gør sig gældende med mol-septim-gennemgangen i takt 20, og i takt 25 optræder en dur-septimakkord på fuld tid, hvilket heller ikke brugtes i den oprindelige kirketonale stil.

Denne form for koralharmonisering, præget af ligevægt mellem dur og mol manglende "musica ficta", kendes f.eks. fra N.W. Gades melodi *På Sjølund's fagre sletter*, der også danner indledningsmotiv i hans 1. symfoni fra 1840. Niels Martin Jensen fremhæver i *Niels W. Gade og den nationale tone*, at allerede Gades lærer A.P. Berggreen benyttede sådanne arkaiserende harmoniseringer i sin musik til Oehlschägers tragedie *Socrates* (1835), men også

¹⁷⁷Den Danske Koralbog nr. 257 (1992-udgaven)

¹⁷⁸Bilag 11.5, Eks. 2

¹⁷⁹Bilag 11.5, Eks. 3

¹⁸⁰Den Danske Salmebog nr. 218 (2003)

¹⁸¹DDK 107 (1992)

senere i sine folkeviseudgivelser, hvor Berggreen indskrev de gamle melodier i et dur-mol-tonalt tonesystem. Niels Martin Jensen peger på såvel en grundlæggende ”mol-tone”, en rent treklangsbaseret skalaegen harmonik og en monoton i satsen med faste harmonifølgestrukturer som karakteristisk for denne stil. Stilen benævner han ”kunstnerisk folketone”¹⁸². Disse karakteristika præger netop Hameriks harmonisering af indledningskoralen. Selv den afsluttende kadences dominantakkord er tertsløs og undgår derved den skalafremmede ledetone, præcis som i Berggreens første kor af *Socrates*.¹⁸³ Denne kunstneriske folketone hviler altså ifølge Berggreen i modsætning til den tidlige kirkemusiks modale tonesystem på en forenklet brug af dur og mol, som han mente, var mere oprindelig og naturlig og havde været fremherskende i middelalderens danske folkesang.

Strygermotiverne mellem koralens fraser spiller en særlig rolle. Det drejer sig om et grundmotiv, som består af en kvintsektakkord i opadgående brydning og med særlig betoning af seksten. I de to første af disse (takt 6-8 og takt 12-14) er seksten akkordens grundtone (med koret liggende på kvinten), som treklangsbrydningen fører op til som en hviletone. De to næste (takt 18-19 og takt 23-24) varierer motivet, ved at der drejes fra seksten tilbage til kvinten, hvilket stabiliserer den aktuelle treklang (her: d-mol) og altså karakteriserer seksten som sekstdissonans og ikke grundtone, hvilket også understøtter harmonikken i koret. Desuden er motivet halveret ved udeladelse af imitationen. Takt 23-24 repræsenterer til gengæld denne manglende imitation ved at være henlagt til violinerne alene. Her imiterer 1. violin yderligere 2. violin i tætføring, hvorved motivets udstrækning også her halveres. Endelig (takt 27-28) fuldbyrder den sidste akkordbrydning treklangen på oktaven og opløser dermed kvintsektakkorden.

Fra takt 29 (korets sidste affrasering) begynder et *accelerando*, båret af gentagelse i bratsch og cello af kvintsektakkorden på d, nu uden tilbagevenden til kvinten, men med tydelig forventning om en sådan, hvorfor seksten virker som en langtrukken forudholdstone. Hovedmotivet er nu ved at overtage scenen, og det fortrænger koralen og dens rolige ligevægt, både ved sin insisterende vedvarende og ved at lade tempoet skride opad i *accelerando*. *Accelerando*et udkomponeres de sidste to takter yderligere ved, at sekstens hviletone opsluges i en ubrudt ottendedelsbevægelse. Den effekt af forventning og tiltagende spænding kan sammenlignes med den effekt at lade tæppet glide til side for 1. akt af et drama; nu skal handlingen begynde, og den tager sit afsæt i hovedmotivet. Det er udviklingen af dette tema, som vi kan forvente at blive præsenteret for nu.¹⁸⁴

I dette indledende afsnit forekommer således et tema og et kontrasterende motiv: Den vokale koralmelodi i enkel homofoni danner et sammenhængende tema, og den brudte kvintsektakkord i enkel polyfoni optræder som fritstående motiv, der varieres. Hovedmotivet fungerer som mellemspil og udviklingsmotiv. Fremhæves skal især takt 18-19, hvor afsnittets tonale centrum i ren d-mol genetableres, baslinjen når sit melodiske højdepunkt, og hvor strygerne i øvrigt markeres stærkt i klangen med et 'forte', mens koret affraserer i 'piano'. På dette sted introduceres seksten som forslagsdissonans til kvinten, og i denne form viser motivet sig at optræde cyklisk gennem hele

¹⁸²N.M. Jensen 1992, s. 210-214

¹⁸³Eksempel 1b, N.M. Jensen 1992, s. 214

¹⁸⁴Bilag 11.5, Eks. 5

værket.¹⁸⁵ At det fremkommer netop i takt 18-19, hvor koret synger ordet ”dies” i tredje vers, foranlediger mig til at betegne dette motiv som ledemotiv for 'livets vej mod døden'. Over for dette står koralmelodien som ledemotiv for 'troen på udødeligheden'. Endelig er kvintsekstakkorden med udgangspunkt i tonen d strukturelt indlejret i koralmelodiens kernetoner: d – f – a – b er netop første toner i dennes første, anden, tredje og femte frase.

Således spaltes det musikalske materiale i indledningen mellem disse to grundvilkår for livet, som splitter mennesket mellem viden og tro: Det ved, det skal dø, men kan tro på udødeligheden. Ligesom den arkaiske koralmelodi er det indlysende ledemotiv for en tro på sjælens udødelighed, således er det korte, opadstræbende, men alligevel til sidst vigende og hurtigt afbrudte kvintsekstakkordmotiv et præcist billede på livet som en stræbsom, men på forhånd tabt og pludselig afbrudt kamp.

Hovedtema

Ved bogstav A indledes som ventet en dramatisk udvikling med store opbygninger og kontraster mellem tuttiklang og udtyndinger. Teksten er de første fem vers af strofe x, og den behandles i korte abrupte motivstumper fra takt 33 til 79, hvilket svarer umiddelbart til tekstens åndeløse karakter. Som forventet udfolder satsen sig her som en symfonisk hovedtemadel i sonateform: Der defineres et dominerende motivisk grundmateriale, det fulde orkesterapparat tages i anvendelse, og der forekommer en modulerende overledning, som fører frem til en ny temadannelse, som både i karakter og toneart står i en vis kontrast til det foregående.

I takt 33 lyder herrekoret for første gang, idet basstemmen træder ind og fuldfører hovedmotivet med sekundskridtet fra sekst til kvint. Basserne synger, akkompagneret af strygergruppen, klarinet, fagot og horn, det første vers, ”Aye, 'tis but a fragment”, i tre korte udbrud over de næste fire takter (33-36). Disse fire takter indtager rollen som en egentlig hovedtemadannelse.¹⁸⁶ Temaet består således af to gange gentagelse af hovedmotivet, efterfulgt af en guirlande af opadgående treklangsbyrninger i strygerne. Hovedmotivet er det centrale element; hvor korets basstemme sætter ind med teksten, er det nedadgående sekundskridt. Som hovedtemapresentation betragtet udviser disse takter en ukarakteristisk blanding af insisteren og flygtighed: Akkompagnementsfiguren til hovedmotivet indeholder en synkoperet accentuering af toslaget i takten, som klart bryder med det foregående afsnits rolige, statiske ligevægt, men samtidig flyder temaet ud af accelerandoets ottendedelesfigurer som en konsekvens af det foregående motivmateriale, og det forsvinder igen uden at have frembragt en hovedkadence som manifestering af tonearten d-mol. Denne manglende tonale grundfæstning i hovedtemaet bekræfter dog netop indholdet af strofe x, som beskriver det flygtige og uforløste liv. Set i relation til hovedtemaets klassiske rolle i sonateformen er dette utraditionelt¹⁸⁷ og har intet fortilfælde i Hameriks tidligere symfonier. Da livets flygtighed netop er første tekstdels centrale element, er det dog naturligt, at dette vilkår bliver behandlet således i satsens hovedtemadel.

¹⁸⁵Bilag 11.5, Eks. 4

¹⁸⁶Bilag 11.5, Eks. 5

¹⁸⁷Selvom utraditionelle tilgange til sonateformen var almindeligt i musik fra omkring 1900.

Den første tonale markering af harmonisk d-mol sker i takt 38, da temaet munder ud i en monumental fortissimo-tuttiklang på en dominant-sekstakkord: Her klinger for første gang det toneartsbestemmende cis, og her intonerer samtidig koret fuldstemigt en gentagelse af strofe x's indledningsudbrud ”Aye”. Denne akkord sætter yderligere de foregående takters temapræsentation i parentes: Der er en oplagt korrespondance mellem de to tuttiakkorder i hhv. takt 1-2 og takt 38-40 på to måder: for det første ved at de tilsammen udgør en tonal halvslutning i d-mol og på denne måde danner en ramme om det mellemliggende 'modale' koralafsnit; for det andet afspejler sekundfaldet mellem de to akkorders bastoner, d – cis, selve hovedtemaets centrale element.

Man kan derfor betragte satsens første 40 takter som en helhed, indrammet af de to tuttiakkorder, hvorunder satsens to grundlæggende tematiske strukturer præsenteres. Således betragtet fremtræder dette indledningskompleks med to fuldt udviklede kontrasterende tematiske dannelser, koralen og hovedmotivet, som repræsentanter for livets to udgange som før beskrevet: hhv. udødeligheden og døden. Set under et er den musikalske iscenesættelse af de to temaer meget konkret og præcis i disse 40 takter. Koralen svæver uanfægtet i ophøjet ro, mens hovedmotivet langsomt kiler sig mere og mere ind som en tvivlstanke hos det troende individ. Denne tvivlstanke samler sig efterhånden til et stærkt motiv netop ved første strofes betoning af døden i takt 17-18, og her træder hovedmotivet frem som dens centrale udtryk, og her fremstår det som nævnt som et destillat af koralens kernetoner. Til sidst manifesterer dette hovedmotivs overtagelse af situationen sig i den spøgelsesagtige fremtræden som et egentligt hovedtema, der i sig selv indeholder en splittelse mellem en hektisk opadstræbende energi og en kort og afbrudt affrasering; oplagte symboler for hhv. livsviljen og døden.

Fra optakt til takt 41 bryder det klassiske, symfoniske satsarbejde igennem: Hele orkesterapparatet kommer i anvendelse med strygergruppen som hovedlokomotiv og træ- og messingblæsere som supplement i instrumentationsmæssigt udkomponerede dynamiske opbygninger og udtyndinger. Kompositionsteknisk gennemarbejdes frem til bogstav B (takt 73) en række sekvenser, byggende på stadig mere fortættet imitation af motivstumper. En motivstump, som gennemsyrrer hele dette afsnit og indleder samtlige takter, er det nedadgående halvtoneskridt. Det optræder her både i oprindelig form som halvnode – ottendedel (takt 41-47 og 67-70) og i fortættet version som punkteret fjerdedel – ottendedel (takt 71), men også i en varieret form med lige lange nodeværdier: to punkterede fjerdedele (takt 48-60), og i forlænget version som to halvnoder (takt 61-63). Som optakt til dette grundmotiv står tre opadstigende ottendedele, dog aldrig i treklangsbyrning som i det oprindelige hovedmotiv, men i en stadig variation af dette. Denne motivudvikling, som allerede foregribes i indledningens gradvise manifestation af motivet, kan knyttes an til Richard Hoves idé om en art motiv-metamorfose.¹⁸⁸ Takt 55 og 59 betegner højdepunkterne i de to længste sekvensled, og her findes sekundfaldet midt i takten, mens begyndelsen af takten som det eneste sted her danner en firklangsbyrning i ottendedele op til toptonen. Teksten er i disse takter hhv. ”an age to the miserable” og ”a moment to the happy”, altså tredje og fjerde vers af strofe x. Netop denne variation af motivet vil jeg vende tilbage til.¹⁸⁹

¹⁸⁸Bilag 11.5, Eks. 4-9

¹⁸⁹Bilag 11.5, Eks. 7

Koret synger fuldstemmet under næsten hele forløbet, skiftevis imiterende og abrupt homofont, men hele tiden de samme små motivstumper, domineret af det nedadgående halvtoneskridt. På denne måde hakkes teksten i strofe x, på en rammende åndeløs måde, op i fragmenter, hvilket netop understreger dens budskab: Livet er et fragment af tid. Også her er der nøje overensstemmelse mellem teksthold og den musikalske udfoldelse. Der er i det musikalske materiale og i instrumentationens karakter i dette afsnit visse mindelser om det berømte dies irae-tema i satsen *Libera me* i Verdis *Requiem*.¹⁹⁰ Verdi benytter her også et nedadgående halvtoneskridt som hovedmotiv til teksten ”dies irae”,¹⁹¹ og det efterfølgende ”calamitatis et miseriae”¹⁹² minder om Hameriks korte sekvensafsnit takt 61-65. I betragtning af, at også Hameriks *Requiem* virker inspireret af Verdis, er det nærliggende at forestille sig dette værks indflydelse også på *Kor-Symfonien*.¹⁹³ Det skal tilføjes, at det oprindelige gregorianske motiv til teksten ”dies irae” begynder med et nedadgående halvtoneskridt, og at Hameriks 'døds-motiv' således kan siges at være et fragment af det gamle gregorianske dies irae-motiv er muligvis ikke et tilfælde.

De 32 takter sekvenser fremtræder som en klassisk, symfonisk udvikling af hovedtemadelen. Modulationerne bevæger sig undervejs langt væk fra udgangspunktet gennem fem sekvenser:

Takt 41-47: d-mol, a-mol, e-mol: kvintstigning i to led a fire takter.¹⁹⁴

Takt 48- 52: e-mol, G-dur: tertsstigning i to led hhv. a tre og to takter.

Takt 53-60: h-mol, cis-mol, dis-mol: sekundstigning i to led a fire takter (denne og den foregående sekvens overlapper teknisk set hinanden ved, at takt 53-54 fortsætter den harmoniske konstruktion fra takt 51-52).

Takt 61-65: dis-mol, gis-mol, cis-mo, fis-mol: kvintfald i tre led a en takt (takt 64-65 forlades sekvensen med en plagal helslutning til subdominanten i fis-mol).¹⁹⁵

Takt 69-72: fis-mol, e-mol, D-dur: sekundfald (takt 66-68 vil jeg vende tilbage til).

Satsarbejdet frembringer altså en stadig tættere spænding gennem stigende sekvenser op mod højdepunktet dis-mol og derefter en afspænding til D-dur. Tonearterne dis-mol og fis-mol markerer hovedstationerne undervejs i hhv. takt 60 og 65 og nås ved slutningen af hver deres musikalske frase. Overordnet falder afsnittet takt 41-72 således i tre 'sekvensbølger': takt 41-60, takt 61-65 og takt 66-72. De to første bølger afsluttes begge med et brat skift fra tutti-for-te-klang til generalpause, hvorved de i stort format afspejler hovedmotivets form som en opadstigende bølge, der brat afsluttes; det samme princip for at afspejle motivstrukturen i storformen, der som før beskrevet gør sig gældende for sekundfaldet og de to tuttiakkorder.

Første bølge bringer i et sammenhængende forløb de tre stigende sekvenser. Både sekvensmønstret, den harmoniske puls og instrumentationens kompleksitet forøges gradvis under dette forløb, og hermed intensiveres

¹⁹⁰Denne sats havde Verdi komponeret i 1868 som bidrag til et requiem, skrevet af forskellige italienske komponister til minde om den nylig afdøde Rossini, men satsen kom siden til at danne grundlag for hans eget fem år senere færdiggjorte *Requiem*.

¹⁹¹Verdis *Requiem*, *Libera me*, takt 65-66

¹⁹²do. takt 73-78

¹⁹³Keefer nævner dog ingen opførelse af Verdis *Requiem* i Baltimore på Hameriks tid.

¹⁹⁴Bilag 11.5, Eks. 6

¹⁹⁵Bilag 11.5, Eks. 8

satsen såvel dynamisk som dramatisk. Den harmoniske spænding mellem sekvensleddene øges fra sekvens til sekvens ved, at intervallerne mellem leddene mindskes fra kvint over terts til sekund, og ved at sekvenserne bliver stadigt mere modulerende, efterhånden som det oprindelige skalaområde forlades. Modulationerne foregår i begyndelsen trinvis opad i kvintcirklen indtil det dobbelte tonale kvintspring i takterne 55-57, hvor h-mol forlades til fordel for den to trin højere beliggende cis-mol. I denne sammenhæng skal bemærkes endnu et eksempel på analogi mellem motivplan og den overordnede form: Den tonale progression efter omtydningen i takt 48, e-mol – G-dur – h-mol – cis-mol, kulminerer i første omgang i højdepunktet takt 55-56. Tonerne e – g – h – cis afspejler for det første en variant af hovedmotivet og er dertil netop indlagt i den kulminerende figur i takt 55: e – g – h – d – cis.¹⁹⁶ Denne figur er i sig selv en variant af hovedmotivet, hvor seksten erstattes af septimen. Hele første bølge ender som sagt i et voldsomt udråb takt 60 af ordet ”happy”, hvorefter hele ensemblet forstummer et øjeblik, inden violinerne sætter ind med optakten til anden bølge.

Anden bølge danner et fortættet ekko af slutningen på første bølge. Teksten ”and a moment to the happy” gentages i denne korte imiterede opbygning, hvor de abrupte stacerede motivstumper afløses af et massivt legato. Det gennemgående femtoners-motiv er nu blevet yderligere presset sammen til lille terts efterfulgt af kromatisk bevægelse, således at tonearten dis-mol, som nåedes i takt 60, straks kompromitteres af et stærkt markeret e i begyndelsen af takt 61. Dette lave 2.-trin frembringer en virkning som af en neapolitansk subdominant i dis-mol, og denne traditionelt formørkende virkning af toneartens dybeste mol-effekt bliver her et signal for den hastigt afbrudte glæde, netop da den nåede sit højdepunkt. For at understrege virkningen gentages sætningen nu i en opbygning til et nyt højdepunkt og en ny pludselig generalpause, hvorefter en regulær neapolitansk subdominant som et tågehorn toner i messinggruppen (takt 65-66).

Hermed indledes tredje bølge. Tonearten er nu atter afspændt til fis-mol, og den neapolitanske subdominant ligger således som en G-dur-sekstakkord. Violiner og celli overtager denne neapolitanske sekstakkord og forvandler den til hovedteamets første del (takt 66-68),¹⁹⁷ dog således at hovedmotivet ikke opløses til kvinten, men 'bliver hængende' på den neapolitanske sekst. Hovedmotivet frembringer netop den neapolitanske virkning, når det henlægges til subdominaten. På dette sted holder koret tre tacters pause, og det derved fremkomne lille mellemspil har samme form som takt 29-32, umiddelbart inden hovedteamets introduktion, hvilket bestyrker fornemmelsen af, at overgangen mellem indledning og hovedtema ved bogstav A er flydende, og de to steder kommer til at danne en ny ramme i satsen, nu om overledningen. Fra takt 69 fortsætter ottendedelene ligesom takt 32 ubrudt, men nu i kromatisk faldende forskydning i fem led. Herved frembringer akkordtoptonerne det centrale sekundfald, hvilket danner baggrund for genkomsten af dette motiv isoleret i en enkelt korstemme parallelt til basindsatsen takt 33-34, men denne gang i altstemmen. I stedet for at den lille sekst opløses til kvint i en ren subdominant, fortsættes nu den kromatisk faldende bevægelse indtil takt 71, hvor Es-dur-akkorden stabiliseres som neapolitansk subdominant i D-dur og altså betegner den endelige etablering af den nye faste toneart. Den kromatisk faldende akkordrække er for så vidt en ganske simpel konstruktion, men skal alligevel betragtes nøjere for en meningsfuld harmonisk analyse: I

¹⁹⁶Bilag 11.5, Eks. 7

¹⁹⁷Bilag 11.5, Eks. 9

denne sammenhæng vil jeg fokusere på altstemmen. Her træder de tre toner g, f og es frem som de tre 'neapolitanske toner'¹⁹⁸ i hhv. fis-mol, e-mol og D-dur, som er de skalaegne tonearter i den faldende sekvens. Mellemakkorderne betragter jeg som kromatiske afledninger, dvs. tritonuserstatninger, hvorved sekvensens kvintrundgang fremgår. Men akkordrækken er tvetydig, da ledetonen cis indskudt før fis i takt 69 danner det klassiske neapolitanske formindskede tertsspring til ledetonen før tonikatonen. Der bliver altså spor af kadencens fuldførelse: Sn – D – T. Det samme gælder i takt 70. På denne måde danner denne tredje sekvens-bølge sammen med selve hovedtemaet (inkl. de foregående takters *accelerando*) en ramme om overledningen, som giver hele hovedtemadelen en vis symmetri.

Epilog

Ved bogstav B vender roen tilbage, og det korte afsnit takt 73-79 kan opfattes som en epilog til hovedtemadelen. I en afdæmpet blæserfanfare i lange nodeværdier synges i to adskilte akkordblokke (et dominant-kvartsekst-forudhold, som opløses ufuldstændigt til en dominant med kvinten erstattet af sekst) sidste vers af strofe x: "all too fair, too tair to be". Således fremhæves dette vers som en slags konklusion på strofen, og den får en særlig tydelighed i tekstbehandlingen ved denne tilbagevenden til indledningens homofoni og langsomme puls. Samtidig optræder i den ellers tomme takt 76 mellem de to akkorder et nyt motiv i 1. violin stemmen, som minder om en augmenteret variation af indledningens foregriben af hovedtemamotivet i de indskudte passager mellem koralfraserne. Således kommer denne epilog til at bidrage til symmetrien ved ikke blot i korbehandling, men også i motivisk miniature at afspejle satsens langsomme indledning.¹⁹⁹

Hovedtemadelen kan således samlet beskrives som:

temapresentation (takt 33-40),
motivudvikling (takt 41-65),
temarekapitulation (takt 66-72) og
epilog (takt 73-79).

Det bærende motivstof er hovedmotivet og variationer af dette, hvor seufzemotivet som motivisk kerne gentages igennem hele afsnittet. Den musikalske udvikling af denne hovedtemadel kan meget præcist beskrives med de ord fra strofe v, hvorunder hovedmotivet i indledningen optræder for første gang i sin endelige form: "lighted, flares a while and dies". Hameriks musikalske iscenesættelse af teksten er således til stadighed meget præcis og konkret, ligesom tekstens budskab også er meget konkret og uden metaforiske omskrivninger af hovedbegreberne. Er budskabet således ikke entydigt, da det fremstiller et dilemma mellem 'udødelighed' og 'livet til døden', er fremstillingen af dette dilemma i sig selv helt entydig og uden distance.

¹⁹⁸Det frygiske andet-trin

¹⁹⁹Bilag 11.5, Eks. 10

Sidetema

Fra takt 80 skifter satsen karakter til *cantabile*, dog ikke som overordnet tempobetegnelse, men specifikt angivet i klarinet- og førsteviolinstemmen, som indleder det nye tema i forening med alterne. Temaet er motivisk foregribet af 1. violinernes indskudte solomotiv i takt 76-77. Korsatsen er det centrale element og bærer temaet gennem fire sammenknyttede ottetakts-perioder, den sidste dog forlænget til ti takter af en afsluttende kadence. De sidste ni takter (114-122) danner en helt regulær epilog, hvor den harmoniske og melodiske udvikling ophører, hvilket fremmer kontrastvirkningen ved den bratte overgang til gennemføringsdelen (takt 123). Formmæssigt en helt traditionel sidetemadel, som i karakter minder om Hameriks tidligere symfoniske førstesatsers sidetemadele.

De to første ottetakts-perioder (takt 80-87²⁰⁰ og 88-94), som fører frem til bogstav C, består af to melodiske fraser, båret af hhv. alt- og basstemmen i koret. Det er udprægede solo-korpassager, selvom sopran og alt akkompagnerer basfrasen med et ekko af den foregående frase. Orkestersatsen deles markant i strygere og træblæsere (+horn). Strygerne slutter sig til koret med melodisk fordobling af alt- og basstemmerne i hhv. 1. violinernes dybe leje og celloernes høje leje, mens resten af gruppen akkompagnerer med et guitar-agtigt pizzicato dominant-tonika hver anden takt. Blæserne danner en udpræget koloristisk baggrund for strygerne, idet hhv. klarinetter, fagotter, oboer og fløjter gradvis bygges ind i klangen for at krone første frases højdepunkt (takt 85), hvorefter kadencens slutning udjævnes af en statisk hornklang. Anden frase adskiller sig herfra ved, at blæserne her stort set blot fordobler koret, fagot+bas, og obo/klarinet+sopran/alt.

Harmonikken er romantisk koralstil, og de to fraser munder ud i kadencer til hhv. tonika og dominant.

Karakteristisk er den første kadences slut-tonika, som bemærkelsesværdigt i forhold til den ellers traditionelle stil har tilføjet sekst, altså en udgave af den for hovedtemadelen centrale kvintsekstakkord. En sammenligning af hoved- og sidetemaets fysiognomi viser også ligheder, som knytter de to temadele sammen. Melodisk består begge temaer af et grundmotiv på fem toner, hvor de tre første optaktisk bygger op til den fjerde, centrale og længste, som affraseres til den femte.²⁰¹

Det er derfor rimeligt at opfatte sidetemaets grundmotiv som en augmented variation af hovedtemaets grundmotiv, ligesom den omtale foregriben af motivet i hovedtemaets epilog umiddelbart inden afspejler den foregriben af hovedtemaet, som finder sted i løbet af satsens første 32 takter. På denne måde spiller hovedtemaets epilog en dobbelt rolle ved også at stå som indledning til sidetemadelen. Denne parallelitet mellem de første 32 takter og takt 73-79 knytter yderligere hoved- og sidetemadelene sammen og styrker opfattelsen af sidetemadelen som en videreudvikling af hovedtemadelen.

Ligheden mellem de to motiver kan også sammenholdes med deres respektive tekstning, som peger på hhv. livets ulykkelige afbrudthed allerede i sin vorden og på dette ”dog du har levet...”, som den formildende omstændighed,

²⁰⁰Bilag 11.5, Eks. 11

²⁰¹Bilag 11.5, Eks. 12

som kærligheden bringer ind i det ufuldstændige jordeliv. Herved fremstår sidetemaet ikke blot som en variation af hovedtemaet, men nærmest som en slags forsøg på en ”helbredelse” af det, en beskrivelse, som bestyrkes af, at de to motiver i deres tematiske videreudvikling adskiller sig væsentligt fra hinanden, da sidetemaet netop udvikler sit grundmotiv til at leve videre i den melodiske frase, mens hovedtemaet demonstrativt afslutter grundmotivet for efterfølgende at fragmentere det i den ubønhørlige sekvenserende overledning.

Bogstav C (takt 95) markeres af en i pludseligt forte fremhævet signalakkord (formindsket firklang fra a), som opløses til en dominant septimakkord med tilføjet stor none.²⁰² Dette akkordpar understøtter et opadgående sekundskridt, som kan opfattes som en omvendning af hovedtemaets nedadgående sekundskridt. Dette underbygger opfattelsen af sidetemaet som en slags modsigelse af hovedtemaet, og denne fortsætter umiddelbart efter, da alter og sopranoer i imitation sætter ind med et kontrapunkt til sidetema-melodien (der samtidig ligger i basstemmen). Dette kontrapunkt danner en omvendning af selve kvintsektakkord-motivet: h – g – e – d. På dette sted beskriver teksten til bassernes hovedmelodi kærlighedens evne til at forvandle den usleste hytte til et paradys, altså dens evne til at helbrede og forskønne livets ringe vilkår, hvorfor temaomvendingen kan opfattes som et symbol på, at livets håbløshed gennem kærlighedens optik synes vendt til lykke. Den kontrapunktiske korsats understøttes af instrumentationen, hvor det regelmæssige pizzicato-akkompagnement afløses af flydende legato i en blidt synkoperet og polyfon strygersats. Udviklingen efter bogstav C danner en pendant til hovedtemadelen motivudvikling.

Resten af frasen opbygger et koralt højdepunkt (takt 103-104), som yderligere udbygges i den efterfølgende afsluttende frase. Her demonstrerer Hamerik satsens, og måske værkets, mest komplekse og smidige korbehandling. Stemmerne udfolder sig i en nærmest Gade'sk koral polyfoni, enkelt og konsekvent understøttet af orkestret. Jeg vil blot fremhæve, hvordan Hamerik hægter de to fraser sammen ved at lade alterne sætte ind på den tone, som basserne affraserer på i takt 104. Det er elegant! Hele sidetemadelen dynamiske og melodiske højdepunkt nås med sopranoernes høje a i takt 110, fire takter inden frasens afslutning. Korsatsen udvikler sig gennem sidetemadelen mod stadig større kompleksitet, således at enstemmighed udbygges til først pletvis og siden mere konsekvent trestemmighed for endelig at nå fuld firstemmighed med optakt til takt 109, lige inden højdepunktet i den afsluttende kadence.

Epilog

Fra takt 114 og frem til bogstav D ved takt 123 er det som sagt relevant at beskrive satsen som en klassisk epilog til sidetemaet.²⁰³ Teksten er en gentagelse af afsnittets sidste tre vers. Altstemmen er igen løsrevet fra resten af koret ligesom ved sidetemaets indledning. Motivisk repræsenterer denne epilog en decideret sammensmeltning af hoved- og sidetema, idet frasen som helhed er udsat som en augmenteret variation af takterne 33 (med optakt) til 36,

²⁰²Bilag 11.5, Eks. 13

²⁰³Bilag 11.5, Eks. 14

samtidigt med at motivet melodisk er en kombination af de to temaers før beskrevne grundmotiver: Det indledes som sidetemaet, men afsluttes som hovedtemaet. Tonalt bliver denne epilog også tvetydig, idet kvinten d – a ligger som en drone i bassen og fastholder d-tonaliteten, samtidig med at det melodiske motiv i klarinet, 2. violin og altstemme vugger mellem en D-dur og en Cis-dur-klang. Akkorden i takt 116 og takt 118 lader sig umiddelbart bedst tyde som en kvintaltereret vekseldominant i h-mol, således at der indsniger sig en vaklen mellem D-dur og dens parallel-tonalitet. Denne tvetydighed kan dog også anskues anderledes, idet den skalafremmede tone cis kan opfattes som en alteration af D-durs tert, hvorved den tonale vaklen bliver mellem dur og mol med et fastlåst d som grundtone. Denne tyding underbygger den motiviske vaklen mellem side- og hovedtema, som repræsenterer hhv. D-dur og d-mol.

Dette kan i tråd med den hidtil tekstnære tolkning lede til forventningen om tvivl på sidetemaets helbredende kraft, da dets afslutning nu tillempes hovedtemaets form. Og netop denne tvivl passer på overgangen til det tidligere beskrevne dilemma i tekstens afsnit z. Og musikalsk er dette rammende iscenesat af en klassisk gennemføringsdel. Et andet aspekt er den parallelitet, dette sted har til overgangen mellem satsens indledning og hovedtemadelen, og musikalsk betyder gennemføringsdelen også i første omgang en tilbagevenden til hovedtemaet og dets ustabile og dramatiske natur. Epilogens form er som en langsom reminiscens af hovedtemaets første præsentation, og i de sidste fire takter slynger 1. violiner og fløjter sig op gennem en guirlande af akkordbrydninger, ligesom i takt 35-36. Lige inden overgangen til gennemføringen dukker i denne guirlande hovedmotivet op i sin grundform, dog i dur: d – fis – a – h – a (de sidste tre fjerdedele i takt 121 og første og tredje fjerdedel i takt 122). Mellem tonerne h, som skulle have været en halvnode, og a står ganske vist et fis, men dette fis kan opfattes som en 'afvekslingstone' for h, som lader fjerdedelsbevægelsen være ubrudt. Den underliggende akkord i de øvrige strygere består netop af disse toner, d – a – h – d – fis – a.

Ligesom hovedtemadelen kan sidetemaet beskrives som temapræsentation, udvikling/overledning og temarekapitulation, hvor sidstnævnte samtidig danner epilog. Teksten i strofe y repræsenterer et forsøg på at løse dilemmaet mellem udødeligheden og livet ved at fremhæve et aspekt ved livet, nemlig kærligheden, som bærer udødelighedens kim i sig: "... strong as death, and mild as heaven, from which it comes and shall return". Kærligheden, som kommer fra himlen og vender tilbage til himlen, bliver det aspekt, som knytter de to evigheder sammen, som livets "glimt af tid" adskiller. At denne tilstedeværelse af kærligheden i det jordiske liv dog kun er en tilsyneladende løsning på dilemmaet, afsløres af den tvivl, som epilogens bringer, og som fortolker den usikkerhed, som de sidste tre vers indeholder, idet de som tidligere nævnt fremstår som en direkte bøn i modsætning til strofens øvrige vers, der med paulinsk overbevisning redegør for kærlighedens ideale egenskaber. Bønnen i de sidste tre vers er, at Kærligheden (den personificerede, med stort begyndelsesbogstav) må være hos os i al evighed, og med denne bøn vises, at der dog ikke er nogen given sikkerhed for dette. Forudsætningen for en bøn er tro, og troens janushoved er tvivl, så der er hermed lagt op til langt større indre kampe for at nå til en ægte løsning af satsens grundlæggende dilemma. Skuepladsen for disse kampe lader Hamerik oplagt henligge til en regulær gennemføringsdel.

Gennemføring

Denne gennemføringsdel forløber fra takt 123 (bogstav D) til generalpausen i takt 222 (7 takter efter bogstav G) og tonesætter hele tredje og sidste afsnit af første tekstdel (stroferne z og w). Overordnet falder gennemføringen i to dele, hvoraf den første (takt 123-182) er overvejende polyfont anlagt, mens den anden (takt 183-222) er overvejende homofon. Tematisk udgør første del en bearbejdning af hoved- og sidetema, mens anden del primært er baseret på indledningens koralmelodi. Dette falder indlysende sammen med stroferne z og w, som synges i hhv. første og anden del, da strofe w netop er en rekapitulation af indledningens strofe v. Slutningen af gennemføringen, som betegner overgangen til den reprise, som følger af den nodetro gentagelse af ekspositionen fra takt 227, bringer en usædvanlig tilbagevenden til hovedtemaet inden det både musikalsk og tekstligt set notoriske reprise-sted i takt 223.

Afsnittene markeret af hhv. bogstav D og E (takt 123-146 og 147-178) former en langstrakt sekvens i to led med udgangspunkt i hhv. 1. og 2. trin i d-mol, som må betragtes som gennemføringens udgangstonalitet. Sekvensmønstret følges næsten nodetro indtil takt 170. Herefter indledes en langstrakt kadence til det storladne højdepunkt, som betegner overgangen til anden del af gennemføringen ved takt 183. Kan første del således betragtes som en trinvis stigende sekvens i to led, er disse led selv opbygget som sekvenser, her i kromatisk stigende rosalie-mønster fra takt 124 til takt 137: B-dur – es-mol – H-dur – e-mol – C-dur. Takt 130-135 gentager således takt 124-129 nodetro transponeret en halv tone op bortset fra takt 124, som skulle være baseret på en d-mol treklang for at afspejle rosalie-mønstret slavisk.

Denne d-mol er fra begyndelsen af afsnittet erstattet af en B-dur sekstakkord, der som mediantisk stedfortræder leverer en traditionel harmonisk overraskelseeffekt som åbning på gennemføringsdelen. Dette bratte skift fra den stabiliserede D6-akkord til en B-dur-sekstakkord har tre oplagte tydningsmuligheder: B-dur-sekstakkorden kan opfattes enten som en tritonuserstattet vekseldominant i D-dur, som et decideret mediantfald eller som en kromatisk alteration af D-dur-akkorden: terts og kvint hhv. sænket og hævet en halv tone, således at den kan betragtes som en neapolitaniseret tonika. Det tematiske materiale underbygger opfattelsen af d som grundtone, da takt 124 åbner for hovedtemaet i bratsch og klarinet i den oprindelige version i d-mol (som takt 32-40). Dog uden affrasering af seksten til kvint netop som ved temagenkomsten i slutningen af hovedtemadelen takt 66-68. Her indtræder en neapolitansk subdominant også umiddelbart inden (takt 65) ved et tertsfald fra almindelig subdominant og danner harmonisk grundlag for temaet. Til gengæld skal det vise sig, at B-dur-akkorden i løbet af de følgende takter træder i karakter som dominant i det beskrevne rosalie-sekvens-mønster. Derfor har den mediantiske tydning lige så stor berettigelse, hvilket i det hele taget giver overgangen en karakteristisk tonal ustabilitet til at indvarsle gennemføringen. Der er derimod ikke belæg for at opfatte B-dur-akkorden vekseldominantisk i denne sammenhæng.

En anden dramatisk effekt, som signalerer gennemføring, er tremolo i de dybe strygere, suppleret af en seks takter lang paukehvirvel på tonen d (endnu en stabilisering af denne som grundtone). Derimod er satsen dynamisk snarere

nedtonet (fra piano til pianissimo), hvilket dog netop giver fornemmelsen af en indestængt energi, som ulmer og akkumuleres frem til frasens højdepunkt i takt 141, hvor et forte endelig slippes løs. Hovedtemaets tre karakteristiske elementer er alle til stede: Den indledende gentagelse af hovedmotivet, den synkoperede akkompagnementsfigur, som et ekko af motivets højdepunkt (seksten), her i fløjter, oboer og 3. + 4. horn (takt 125-126), og endelig den opadstigende guirlande (1. + 2. violin, takt 127-128), som afslutter temaet.²⁰⁴

Med sopranernes indsats i takt 125 optræder koret for første gang i satsen uden instrumental fordobling. Sopranerne sætter ind med et motiv, som er en augmented variation af hovedmotivet, idet det indledes med en opadgående brudt firklang (I⁷ i d-mol), hvorved seksten som motivets højdepunkt erstattes af septimen.²⁰⁵ Denne septim (tonen c) er ikke blot uden fordobling i orkestret, den er også en (ganske vist blød) dissonans i B-dur-sekstakkorden, som ligger helt fra takt 123 til takt 129, og dette skal fremhæves som usædvanligt i Hameriks i øvrigt forholdsvis konsonante og konsekvent orkesterfordoblede korsats.²⁰⁶ Denne dissonans-funktion betyder, at det efterfølgende b takt 127 kommer til at fremstå som konsonant akkordtone, hvorved dette b's rolle som neapolitaniseret sekst i en d-mol-klang underkendes til fordel for grundtone-funktionen i B-dur-sekstakkorden, som dermed forberedes som dominant til es-mol-akkorden i takt 130.

Set i kontrapunktisk sammenhæng indledes sopran-motivet som en augmentation af motiv-indsatsen i bratsch og klarinet takten inden. Basserne besvarer sopranernes indsats oktaven under umiddelbart efter (takt 127), her dog fulgt af klarinetterne og ligeledes understøttet af violinerne, som bringer det akkordfremmede c ind i ottendedelsbevægelsen ved tætført og diminueret at imitere basstemmen, således at de to indsatser når c'et samtidig i takt 128. Efter basserne indtræder først alterne, så tenorerne i hhv. takt 129 og 130 med noget, der ligner halve indsatser. Det er dog blot brydninger af akkorden, der ligger i de dybe strygere som tonalt fundament, og denne skifter fra takt 129 til 130 fra B-dur til es-mol/dis-mol. Tenorenes dis-mol indsats i takt 130, som fører frem til seksten i takt 131, bliver da en augmented for-imitation af hovedtemaets gentagelse, som netop atter indtræder her i bratsch og klarinet, sekvenseret denne halve tone op.²⁰⁷

Efter de to sekvensled ændres strukturen i tredje led (fra takt 137).²⁰⁸ Akkorden i takt 137 fremstår på grund af fordoblingen af bastonen e i tre oktaver (kontrabas, 2. cello, 2. bratsch, korbas, 4. basun, 4. horn, 2. fagot) og den stærke betoning af h i fløjter, oboer og sopranstemmen i endnu mindre grad end akkorden i takt 131 som en C-dur-sekstakkord, men som en e-mol-akkord, der blot farves neapolitansk af det motivisk insisterende c i violiner, alter, 1. trompet og klarinetter. Trompeterne har endda et sammenstød på 1-slaget i takten, hvor 2. trompet spiller et h. Dette h gentages takten efter, hvor det ændrer funktion til septim i en Cis-dur-septimakkord.

Fra takt 139 fortættes den kromatiske opstigning i et tonikaliserende rosaliasekvens-mønster i D-dur: I – (D⁷) – II –

²⁰⁴Bilag 11.5, Eks. 15

²⁰⁵Firklangsudgaven af hovedmotivet optræder som nævnt allerede i takt 55, hvor det som højdepunkt i 1. violin-stemmen afslutter den anden udviklings-bølge i hovedtemadelen.

²⁰⁶Tonen a umiddelbart inden er også dissonant i B-dur-akkorden, men den er dog melodisk understøttet af bratsch og klarinet.

²⁰⁷Bilag 11.5, Eks. 16

²⁰⁸Bilag 11.5, Eks. 17

(D_{alt}) – III₄⁶. Den altererede vekseldominant på anden taktdel af takt 140 fører til et bredt anlagt dominant-kvartsekt-forudhold til h-mol, som hermed synes at etablere sig som modulationens mål. Straks efter fuldbyrdelsen af dette mål på 1-slaget i takt 145 forlades h-mol imidlertid atter, da en ny variant af hovedmotivets firklangsform som formindsket septimakkord, solistisk videreført i tenorstemmen, dominantiserer den forventede h-mol-tonika og fører tonaliteten tilbage til e-mol. Derfor kan Fis-dur-kvartsektforudholdet også betragtes som tredje-dominantisk, og hele passagen takt 131-146 kan i princippet analyseres ud fra e-mol.

Motivet i tenorstemmen takt 145-146 akkompagneres af en karakteristisk serie faldende treklangsbrydninger, unisont i fløjter, oboer og klarinetter, hvori kernetonerne danner en kromatisk faldende linje, som også er fremhævet unisont i 1. og 2. violinstemmerne. Disse to takter, der dynamisk og motivisk bringer frasen tilbage til udgangspunktet, hvor et nyt sekvensafsnit med bogstav E begynder, har stor prægnans ved det skarpe kontrapunkt mellem motivet i tenorstemmen og den unisont faldende bevægelse og er i så henseende hidtil enestående i satsen, selvom der er visse mindelser til den unisont faldende bevægelse takt 69-71, lige inden epilogen i hovedtemadelen.

Teksten i dette første gennemføringsafsnit er de første tre vers af strofe z; de tre sammenligninger af livet, kærligheden og døden med hhv. søvn, drøm og genopvågning, som er udlagt i de tre kromatisk sekvenserede temaindsatser. Endelig bryder den konkluderende velkomst af disse tre analogier ud i tredje sekvensleds overgang til den patetiske kadence på det brede kvartsektforudhold. Hamerik ændrer dog teksten en anelse. Som nævnt i tekstgennemgangen gentager han ordet "life", hvorved han får samme metrik i dette vers som i vers 6, men yderligere i tenorstemmen, hvor han afkorter "wellcome" til "come", og denne ændring, som drejer sætningen fra indbydelse til et mere uafvendeligt bud, træder individuelt i karakter, da tenoren gentager disse sidste ord i takt 145-146: "come life and love, and death". Herved træder det deterministiske livssyn, som præger hele satsen, tydeligt frem og giver endnu en gang fornemmelsen af tidens knaphed og livets hastige svinden. Og det er netop ordet "death" på 1-slaget i takt 145, hvorefter koret brat skæres væk, som betegner overgangen fra svulmende livsenergi til hastig tilbagegang.

Og med bogstav E indledes som nævnt gentagelsen af hele afsnit D, flyttet et skalatrin op (e). Takt 147-148 markerer det nye afsnit med en accentueret, synkoperet e-mol-akkord. Herfra udgår den første temaindsats i e-mol, atter i klarinet og bratsch. Fra takt 149 til 170 er afsnittet en nodetro transponering af det foregående fra takt 125 til 146, hvor udgangspunktet nu er en C-dur-sekstakkord i stedet for en B-dur. Analogien mellem de to afsnit understreger afsnit D's tidlige indsats af B-dur-sekstakkorden som en i udgangspunktet neapolitansk alteration af den egentlige d-mol-tonika.

Teksten i afsnit E er anvendt helt parallelt til afsnit D, hvor det nu er de næste tre vers i strofe z, der kompromitterer den forjættende omtydning af liv og død, således at de to gange tre vers i overensstemmelse med strofens opbygning præsenteres i enslydende musikalsk klædedragt. Afsnittene D og E træder på denne måde i karakter som en klart defineret tematisk struktur, der gentages sekvenseret et trin op. Denne tematiske struktur henter, hvad orkestersatsen angår, primært sit motivstof fra hovedtemaet, men hvad korsatsen angår, er der snarere

tale om en hybrid af hoved- og sidetema ligesom i den foregående epiløp, hvor sidetemaets nodeværdier kombineres med (en udvidelse af) hovedtemaets indledningsmotiv.

I stedet for at indlede et tredje sekvensled endnu et skalatrin højere, realiseres kvintfaldet ved at sekvensere den karakteristiske overledningsfigur takt 169-170, der også adskilte de to hovedsekvenser (takt 145-146), crescendoet intensiveres, og således ender denne del af gennemføringen med et kraftigt udbrud takt 173 på en H-dur-sekundakkord, som i det efterfølgende skal vise sig at lade sig tolke som vekseldominant til C-dur, hvis septimakkordens grundtone (dis) tolkes som es. Dette "es" som none i vekseldominanten er et lån fra c-mol, og her undgås derfor den ulogiske kromatiske ændring til durtertsen e ved overgangen til C-dur-kvartsekstakkorden i takt 176, da H-dur-akkordens dis her blot opløses, som ledetone til C-dur-tertsen, ganske som havde der været tale om en skuffende slutning i e-mol. Denne C-dur-kvartsekstakkord efterfølges af endnu en 2.-dominantisk akkord takt 177-178, nu udformet som en guirlande af treklangsbrydninger. Akkorden, som er en halvformindsket firklang med grundtone fis, er funktionsharmonisk en subdominant med tilføjet sekst i forhold til e-mol, men må i denne sammenhæng tolkes vekseldominantisk i forhold til C-dur (altså med bevarelse af den skalaegne tone e som stor none i akkorden), og den videreføres da også logisk til et kadenceafsluttende dominant-kvartsekst-forudhold til C-dur i takt 179. Det skal tilføjes, at C-dur-kvartsekstakkorden i takt 176 på denne måde helt klassisk er placeret mellem to 2.-dominantiske akkorder, som ubetonet gennemgangsakkord, der formidler en trinvis basgang mellem disse. Tematisk udgør takt 175 (med optakt) til takt 178 endnu en variation over selve hovedtemaets kombination af accentueret gentagelse af hovedmotivets toptoner, efterfulgt af den karakteristiske guirlande. Det storladne kvartsekst-forudhold udstrækkes over de næste tre takter for til sidst kromatisk at forandres til kvartkvint-forudhold og kadenceafsluttende dominant-septimakkord i takt 182. Der er hermed en meget høj grad af toneartsmæssig entydighed, idet den forventede C-dur indtræder i takt 183. Så konsekvent og målrettet har modulationen ført satsen hertil, at en fornemmelse af reprise er til stede.

I disse 10 takter fra 173 til 182 lader Hamerik koret samle sig i enklang mellem sopranoer og basser, mens alter og tenorer holder pause. Det sidste vers af strofe z, som synges under slutkadencen takt 179-182: "battle, aye, though all be lost!", forekommer ironisk i forhold til den pompøst selvsikre og glansfulde orkestersats og det magtfulde unisone forte, hvori sopranoer og basser fra mellemlige g bevæger sig trinsvist op til det c, som er kadencens mål. I forlængelse af den hidtidige tolkning af satsens iscenesættelse af teksten er det oplagt heri at se livskampens stolthed og forfængelighed, der synes at føre mennesket i triumf mod målet.

Satsens reprise ville være sonateformens indlysende bud på en musikalsk gengivelse af dette mål. Og forventningen om reprise er da også til stede på dette sted. Men tonearten er C-dur, ikke d-mol, og det tema, som med stor kraft og overbevisning bryder igennem i de følgende takter fra takt 183, er ikke hovedtemaet, men derimod indledningens koraltéma, nu udsat i firestemmig sats for hele koret med melodien i sopranstemmen. Som akkompagnement lader Hamerik som tidligere træblæserne fordoble korstemmerne, mens han lader hele strygergruppen unisont, som kontrapunkt, bryde ind med variationer over det femtonige hovedmotiv. Satsens to hovedmotiver samler sig altså her til et kraftigt symbiotisk udtryk. Teksten er strofe w, der danner en gentagelse af strofe v, altså selve satsens

motto: "Life's a little gleam of time between two eternities...". Der er altså i udgangspunktet for dette afsnit et oplagt reprisemæssigt anlæg. Allerede fra takt 187 forandres den melodiske form imidlertid, og modulationen genoptages.

Der er altså tale om en art skinreprise med udgangspunkt i koraltæmaet og den tekstmæssige tilbagevenden til begyndelsen. Den lysende og afklarede C-dur (Hameriks "majestætiske" toneart, jf. 4. symfoni) er dog fremmed og uholdbart optimistisk i forhold til satsens determinerede og alvorlige grundtoneart og må således gå til grunde igen. Den homofone korsats fortsættes dog og vækker mindelser om kadenceafslutningerne i de to foregående afsnit. Et modulerende motiv, bygget på koraltæmaets tredje frase, men også mindende om den unisone frase mellem sopran og bas takt 179-182, trænger melodisk igennem den firestemmige sats, først i sopran- (takt 191-194) og derefter i altstemmen (takt 195-198). Dette motiv munder begge steder ud i et kvartspring op og tilbage igen og en brat afbrydning af korsatsen efter ordet "dies", mens strygere og de høje træblæsere fortsætter i unison guirlande af treklangsbrydninger opad. Strygersatsen i de to fraser danner variationer over hovedtæmaet, således at man kan sige, at dette her vinder over koraltæmaet og fortrænger dets ligevægt og regelmæssighed. Motivafslutningen med kvartspringet gentages herefter tre gange med en sammentrækning af sætningens sidste ord: "flares a while" (takt 199-200), "flares and dies" (takt 201-202) og sidst blot: "dies" (takt 204). Hver gang afbrydes koret brat igen. Takt 199-200 indføres desuden et helt nyt motiv i orkestersatsen, som man kan kalde et "akkordaccentuerings-motiv": en fortissimo-septimakkord gentages på hver fjerdedel i de to takter, på fuld taktdel i det dybe leje af bas-instrumenterne (2. fagot, tuba, celli og kontrabasser) og med synkoperet "ekko" på den efterfølgende ottendedel i mellem- og højt leje af resten af orkestret.²⁰⁹ Den dominantiske septimakkord er en A-dur, og den efterfølges i takt 201 af en altereret vekseldominant til d-mol, således at hovedtonearten nu endelig synes at være generobret og den ægte reprise inden for rækkevidde.

Fra takt 201 til takt 205 opstår et sært vakuum i satsen, hvor harmonikken veksler mellem en regulær vekseldominant og dens tritonuserstatning (den altererede vekseldominant) i d-mol. Takterne 201 og 204 markeres således kraftigt af en tuttiklang på første fjerdedel, umiddelbart efterfulgt af generalpause i orkestret, hvorunder korets sidste ord, "dies", klinger ud. Om end rejsen mod d-mol er begyndt, må man sige, at vi dog er i de fjerneste afkroge af d-mols tonale univers, og netop derfor virker de to septimakkorder så svævende, som befandt de sig i et musikalsk ingenmandsland, hvorfra alle veje må føre op mod afklaring. Der er en parallel mellem takt 202 og takt 60, hvor orkestersatsen også brat afbrydes og efterfølges af en sammentrukket variation af det optaktiske tre-toners motiv fra hovedtæmaet, som gennemsyrrer hele satsen. I enharmonisk omtydning er denne optakt til takt 203 faktisk nøjagtig magen til optakten til takt 61. Den satsmæssige parallel bringer korrespondance mellem de to ord, som koret synger netop disse to steder, som begge gange danner en brat afslutning på en længere, dynamisk voksende frase. De to ord er hhv. "happy" og "dies", og således sætter Hamerik endnu en gang døden i relief som den bratte (og umiddelbart meningsløse, jf. den uforløste harmoniske og dynamiske situation) afbrydelse af livsglæden.²¹⁰

²⁰⁹Denne virkning bruger Hamerik tidligere f.eks. i indledningen til 3. symfoni, hvor ligeledes en spændt septimakkord bliver holdt ud ved at gentage den i en synkoperet rytme.

²¹⁰Generalpausen er dødens 'motiv' i musikken par excellence ifølge Eva Maria Jensen (E.M. Jensen 2005, s. 232)

Optakten til takt 205, som er en gentagelse af optakten til takt 203, leder i modsætning til denne over i en variant af *accelerando*-forspillet til hovedtemaet (takt 29-32), her dog melodisk ført i 1. violinstemmen og med harmonisk baggrund i den øvrige strygergruppe. I stedet for at videreføre retningen mod d-mol går Hamerik endnu et (forstørret) kvintskridt op til en formindsket Fis-dur-noneakkord, som han dog funktionalt omtyder til en Dis-dur-noneakkord med tertsen i bassen. Denne bliver i det efterfølgende etableret som vekseldominant i cis-mol, idet takt 209-221 med udgangspunkt i en dominant-kvartsekstakkord lægger satsen til ro og ender med en tonalt afklaret halvslutning i cis-mol. Særlig karakteristisk er en kort overledning takt 210-214, hvor alterne synger strofens sidste vers: "in spite of all our knowledge, pow'r and love", akkompagneret af en faldende sekvens af akkordbrydninger i strygerne. Altstemmen tager udgangspunkt i gennemføringsdelens septimakkord-brydning ("in spite of all"), men frasen videreføres i faldende sekundskridt ligesom ekspositionens takt 69-71, og der er både motivisk og instrumentationsmæssigt (altstemmen + strygergruppen alene) en oplagt parallel mellem de to steder. Dertil kommer, at begge steder danner en afslutning på det foregående satsafsnit, både tekstmæssigt og harmonisk/dynamisk.

Reprise

I forhold til den slaviske sonateform, som Hamerik har fulgt temmelig regelret i sine tidligere symfoniske førstesatser, er der den særlige omstændighed ved *Kor-Symfoniens* 1. sats, at reprisen (der for øvrigt som satsafsnit betragtes med sin overvejende nodetro gentagelse af ekspositionen er typisk Hameriksk) som helhed ikke reproducerer ekspositionens toneartsgrundlag ved at tage udgangspunkt i d-mol, men derimod er transponeret en halv tone ned. Men da dette forhold er overordnet, vil jeg som udgangspunkt betragte cis-mol som reprisens retmæssige begyndelsestoneart.

Såvel det dynamiske som det tonalt afklarende forløb i takterne 209-221, samt den omtalte omstændighed, at takt 222 byder på en hel takts generalpause, hvorefter satsen genoptages takt 223 med fastslåelse af den nyvundne tonika (nu enharmonisk omtydet til des-mol), peger entydigt på, at takt 223 er det nøjagtige sted, hvor satsens regulære reprise indtræffer. Som nævnt er dette også stedet, hvor tekstdelen er ført til ende, og der vendes tilbage til gentagelse fra strofe x. Her forventes med andre ord hovedtemaets tilbagekomst.

Dette bliver dog ikke tilfældet. Tematisk set indtræffer hovedtemadannelsen allerede ved bogstav G fra optakt til takt 215 til takt 219. Optaktmotivet er dog ændret, således at sekundskridtet er nederst i akkordbrydningen, og akkorddannelsen bliver derfor ikke en kvintsekstakkord, men en sekundakkord, vel at mærke mol-sekundakkord, hvorved toptonen får funktion som tert og ikke sekst. Dette ændrer akkordens karakter fra tonikal til subdominantisk. Koret falder ind i takt 215-217 med det samme motiv som i hovedtemaet i ekspositionen, nu blot ikke kun i basstemmen, men unison i alle fire stemmer. Er det således en motivisk og tonalt svækket hovedtemapresentation, så er det tekstligt set overhovedet ikke defineret som hovedtema. Teksten på dette sted er blot en sammentrukket gentagelse af de sidste to vers af strofe z.

Denne utraditionelle måde at indføre en reprise på er der ganske vist intet revolutionerende i for en sats fra 1906, men set i forhold til Hameriks egen tidligere produktion er der en afgørende forskel her. Og dette gælder tilmed i forhold til *Kor-Symfoniens* første version fra 1898. Ser man på det tilsvarende sted i denne versions 1. sats, kan man konstatere, at der her er tale om en helt regulær reprise (stadig dog bortset fra det toneartsmæssige skred en halv tone ned), både tematisk og tekstmæssigt en kopi af ekspositionen. Fra takt 230 gentager Hamerik med vanlig nodetro konsekvens sin eksposition, og både hoved- og sidetema bliver således redegjort for helt ned i detaljen. Som tidligere nævnt er hovedtemadannelsen i denne første version af satsen også mere regulær i sig selv, idet den tonale fastslåelse af d-mol (i replisen cis-mol) i højere grad gennemføres ved en vekslen mellem tonika og dominant inden den afsluttende halvslutning (takt 40 i 1898-versionen), som også får lov at falde mere til ro ved at blive omlagt fra den recitativisk svævende sekstakkord til en grundakkord. Spørgsmålet om replisens begyndelse i 1906-versionen må derfor henstå med denne tvetydighed. Takt 223 er det regulære og forventede sted, som også svarer til den oprindelige sats fra 1898, men Hamerik har så at sige smedet selve hovedtemadannelsen i replisen ind i den umiddelbart foregående kadence-afslutning.

Fra takt 223 til midt i takt 226 bringer Hamerik en kortfattet version af Hovedtemadelenes første vers: "Aye, 'tis but a fragment". Takterne former sig som en kort modulation fra des-mol (omtydet fra cis-mol) til halvslutning i es-mol. Partituret er dog fra takt 223 angivet med Des-durs faste fortegn, i lighed med omtydningen i takt 48 fra d-mol til D-dur. Musikalsk er der nærmest tale om en sammentrængt version af det motiviske materiale fra omtalte sted i ekspositionen, takt 48-53, hvor partituret omtydes til D-dur. Formalt set trænger tekstbehandlingen og harmonikkens tydeligt vertikale fasthed igennem som tematisk og bekræfter stedet som den formelle repriseindledning. Set i bakspejlet kan forholdet mellem indledning og hovedtemadel således yderligere diskuteres, idet replisen i høj grad støtter opfattelsen af den første motivpræsentation i hovedtemadelen som hørende til indledningen (jf. ekspositionen). At lægge sig fast på en definition af disse forhold vil jeg dog betragte som ufrugtbart, mens det netop er interessant, at denne i øvrigt forholdsvis enkelt og skematisk disponerede sats giver anledning til så subtile formspørgsmål og mulighed for anlæggelse af forskellige synsvinkler.

I denne forbindelse skal det bemærkes, at i den første version af værket fra 1898 lader Hamerik koraltemaet i slutningen af gennemføringen indtræde med udgangspunkt i H-dur (i modsætning til nærværende versions C-dur), og han omtyder på dette sted satsen til E-dur/cis-mol. Tonearten etableres snart som cis-mol, og man kan således sige, at denne tidlige omtydning til replisens hovedtema-toneart vidner om, at Hamerik i den første version af *Kor-Symfonien* anså koralmelodiens indtræden inden replisen som en art reprise af satsens indledende koral, og dette forklarer også den fornemmelse af reprise-oplæg, man får ved takterne efter bogstav F. Man kan også i denne henseende konstatere, at 1898-versionen af *Kor-Symfoniens* førstesats var langt mere skematisk konsekvent opbygget end 1906-versionen, og netop disse centrale afsnit fra takt 183 til takt 227 repræsenterer de væsentligste revisioner, både hvad angår tonal udvikling og tematisk konsekvens. Ydermere må dette fremhæves som et afgørende brud i forhold til samtlige Hameriks tidligere symfoniske førstesatser, hvor der aldrig har hersket tvivl om netop replisens tonale og tematiske forhold.

Fra midt i takt 226 til takt 283 gengiver partituret en nøjagtig (transponeret) kopi af ekspositionens takt 53-108 (bortset fra takt 242-244, hvor violinstemmen det tilsvarende sted takt 68-70 er lagt ned i bratschen af omfangsmæssige grunde). I forhold til den sædvanlige praksis i sonateformen følger Hamerik altså her den tonale udvikling i nøjagtig kopi fra ekspositionen, uden at der er tale om en udligning mellem hoved- og sidetema. En sådan er dog heller ikke så oplagt i dette værk, da grundtonen i de to temadele er den samme. Dog kan man sige, at reprisen får et større præg af enhed mht. det toneartsmæssige, idet den netop først musikalsk opfattes fra takt 223, hvor Des-dur-omtydningen finder sted.

Fra optakt til takt 283 til og med takt 286 ændrer Hamerik instrumentationen i forhold til det tilsvarende sted i ekspositionen (takt 110-112): Ved udgangen af takt 283 forstummer strygerfordoblingen af korstemmerne, og fra takt 285 også træblæserne. Herefter fortsætter koret a cappella indtil takt 287, hvor et nyt satsafsnit indledes, markeret af bogstav K. I modsætning til det tilsvarende sted i ekspositionen, hvor sidetemadelen afrundedes af en blidt vuggende epilog før gennemføringsdelen, så går satsen i takt 287 direkte ind i en struktur, som minder om gennemføringens begyndelse ved bogstav D (takt 123). Hamerik springer altså epilogen over, men han fastholder transpositionen en halv tone ned, således at afsnit K indledes med en A-dur-sekstakkord. Denne fremkommer nu som en regulær mediantisk omtydning af den forventede Des-dur-tonika, som skulle fuldføre kadencen på slag 1 i takt 287. Alle korstemmer ender unisont på tonen Des, og her griber orkestret igen ind, men begynder altså på en A-dur. Takt 287-290 er nu en nøjagtig transponeret kopi af takterne 123-127, men i takt 291 forandrer Hamerik det harmoniske grundlag og dominantiserer A-dur-akkorden, således at den ventede d-mol allerede indtræffer i takt 292, hvorved to takter af satsstrukturen springes over i forhold til gennemføringsdelen (takt 128-129). Takt 293 svarer således til takt 131 i gennemføringen. Men som følge af den tidligere kadence til d-mol har Hamerik ændret basstemmens motiv takt 291-292, så det her ”bøjer af” til d-mol i stedet for at stige op igennem den mere tonalt svævende mol-septimakkord (eller none-akkord, hvis septimakkordens grundtone regnes som tert i den underliggende akkordstruktur) som i gennemføringens takt 127-128. Denne nye drejning af basstemmens figur danner nu grundlag for en ny fortættet, kromatisk rosaliasekvens-struktur med et akkordskift per takt, altså to takter per sekvensled. Hermed sekvenseres gennem es-mol, e-mol og f-mol (takt 295-300), hvorefter harmoniskiftet fortættes yderligere til to akkordskift per takt. Frasen munder ud i en stadigt stærkere harmonisk og dynamisk fortætning, som leder hen til en fuldstændig tonal halvslutning i d-mol i takt 305, efterfulgt af halvanden takts generalpause. Denne type fortættende slutningsdannelse går igen i hele satsen og markerer flere af de vigtigste overgange, f.eks. inden epilogen efter hovedtemaet og inden koraltemaets genopdukken i gennemføringen.

Dette afsnit, som har form som en overtallig skingennemføring efter reprisen, kan betragtes som en modulerende overledning til den coda, som endelig indtræder i takt 307 efter generalpausen, hvor satsens hoved- eller i hvert fald indledningstoneart således er genetableret. Afsnittets rolle som vedhæftning til reprisen fremgår tydeligt af, at tekstgrundlaget i koret her blot er en gentagelse af de tre sidste vers i strofe y. Man kan sige, at afsnittet repræsenterer denne ”Interruption into a foreign key, leading gradually back to the tonic”,²¹¹ som Hamerik beskriver overgangen fra sonateformens reprise til dens coda.

²¹¹Hamerik 1895, s. 87

Coda

Det er på dette sted, at satsen ”slår ud i den højtidsfulde koral”, som Gustav Hetsch beskriver det.²¹² Codaens første afsnit (bogstav L, takt 307-358) præsenterer en fuldstændig gentagelse af indledningens koralmelodis fem fraser, hvormed koret igen synger den indledende strofe v. Her er temaet dog firstemmigt udsat for hele koret (med melodien koralmæssigt i sopranstemmen), og den quasi-moldale harmonik fra indledningen er gennemført i hele koralen, som er holdt strengt homofont og helt uden løse fortegn, altså ren d-mol/F-dur. Tempoet er det samme som i indledningen, idet det dobbelte metronomtallet udlignes af fordoblede nodeværdier. Karakteren er en tilbagevendende til indledningens korale højtidelighed, med orkestret delt i akkompagnerende blæsere samt kommenterende strygere. Imellem de fem koralfraser er indskudt strygerpassager, som gengiver temadannelsen fra bogstav A (strofe x). Midt i hver koralfrase træder 1. oboen ind med en kort antydning af sidetemaets første toner. Her står altså koralmelodien i fuld harmonisk udfoldet ligevægt side om side med hovedtemaet i sin fulde udfoldelse, og de to temaer krones af sidetemaets begyndelsesmotiv, således at de tre temaer i codaen forenes i en fuldstændig harmoni og ligevægt. I hele afsnittet forekommer ikke et eneste løst fortegn og kun rene treklange (let krydret af septimgennemgange, ligesom i indledningen), og med denne arkaiserende stil bringer Hamerik ligesom motivstoffet ud af den symfoniske klædedragt og ind i en tidløs svæven. Borte er al tonal higen og alle følelsesudtryk, skabt af smægtende harmoniske forbindelser, og det virker, som om Hamerik har sat temaerne op på stjernehimlen, hvor de funkler i en stivnet og urørlig skønhed. Helt i overensstemmelse med den tidligere tolkning af strofe v som et overpersonligt, religiøst tekststed.

Ved bogstav M sætter hele orkestret pludselig ind i en fortissimo d-mol-klang, som gentages synkoperet i tre takter, dog med basstemmen skridende trinvis nedad gennem septim til seksten, således at klangen i tredje takt ændrer sig til en mellemtung mellem B-dur og d-mol. Men denne sekst behandles som et forudhold for kvinten og viser sig hermed at repræsentere hovedtemaets karakteristisk sekst-forudhold, og dermed foregribes de følgende takters hovedtema. Her genfinder vi altså det tidligere beskrevne ”akkordaccentuerings-motiv”, som i takt 199-200 markerede afslutningen på gennemføringen modulatoriske og dynamiske udvikling. Dengang var det en A-dur-septimakkord, og nu er det en ren d-mol-akkord. Det er nærliggende at se en korrespondance mellem de to akkorder, da dette motiv kun optræder disse to steder i hele satsen. Hermed kommer akkorderne til at stå som en langstrakt dominant-tonika i d-mol, og man kan opfatte det, som om denne kadence, der netop omslutter hele reprisen, som aldrig selv fandt hjem til hovedtonearten, repræsenterer den manglende tonale udligning i d-mol. Med den accentuerede d-mol-akkord ved bogstav M rækker Hamerik hånden tilbage til den accentuerede A-dur-septimakkord i takt 199-200 og skaber en afklaret tonal ramme om satsens anden del. Denne tolkning tillægger således satsen strukturelle egenskaber, der skaber enkle sammenhænge over store afstande, ligesom det var tilfældet med tolkningen af de første tuttiakkorder, d-mol og A-dur-sekstakkord, som indrammer indledningen og hovedtemaet og samtidig i basstemmens sekundskridt afspejler hovedtemaets centrale motiv: det nedadgående sekundskridt.

²¹²Hetsch 1903

Efter bogstav M bringes hovedtemaet endelig en sidste gang (takt 362-366), og her synger koret hele motivet i halvt tempo, kanonisk forskudt med damerne en takt efter herrerne, fordoblet af hhv. trompeter og basuner, samtidig med, at strygere, klarinetter og fagotter bringer hovedtemaet i normalt tempo. Hamerik præsenterer altså her samtidig imitation, både i streng kanon og i diminution. Som slutningsdannelse for satsen kan man betragte denne udprægede brug af kontrapunkt som en pendant til fugaens afsluttende tætføring. Dette decideret kontrapunktiske indslag vidner ligesom den senere fuga i 3. sats om Hameriks forkærlighed for en intrikat, men alligevel karakteristisk skematisk og 'stiv' brug af denne form for satsteknik. Jeg vender tilbage hertil under omtalen af fuagen i 3. sats.

Den endelige slutkadence indledes med en regulær kadence i fire fortissimo anslåede akkorder (T – S⁶ – D₄⁵ – D), staccato og i tutti orkesterklang, men karakteristisk med afsluttende tertsløs dominant; Hamerik undgår stadig løse fortegn. Fra takt 371, hvor kadencen fuldendes på tonika, skiftes til subito piano, og koret træder atter ind og slutter satsen med en modifikation af sidste vers af strofe w: ”dies in spite of all our pow'r and love” (dog er basstemmen helt i overensstemmelse med dette vers). Denne frase er for så vidt rent vokal, idet orkestret holder sig til udelukkende at fordoble korstemmerne (bortset fra et orgelpunkt D i kontrabasstemmen). Et nyt helnode-motiv²¹³ over fire takter i sopranstemmen imiteres umiddelbart efter i tenor- og basstemmen, og motivet fremhæves de to steder i de pågældende takter ved fordobling i hhv. 2. fløjte og fagotter. Takt 377 kommer endelig et ledetone-cis (i sopranstemmen) og umiddelbart efter indtager tenor- og bratsch i fællesskab en tonika-dur-terts (fis), således at satsen slutter på en lang, udholdt D-dur-akkord.

Sammenfatning

Der forekommer i satsen tre temadannelser, som umiddelbart er meget tydeligt definerede: Det indledende og afsluttende koraltema, som er knyttet til stroferne v og w, det herefter følgende, tonalt ustabile hovedtema, knyttet til strofe x, og det efter bogstav B følgende, atter tonalt stabile sidetema, som er knyttet til strofe y. Disse tre temadannelser er altså tonalt karakteriseret ved hhv. ren mol, hastig modulation og sødmefuld dur, og disse tre karakterer afspejler forbilledligt de pågældende strofes indhold af henholdsvis afklaret resignation, åndeløs knaphed og jordisk kærlighed. Som beskrevet er sidetemaet dog både motivisk og tonalt afledt af hovedtemaet, mens det i karakter og den lied-agtige udfoldelse adskiller sig afgørende fra det. Da netop disse to temaer er vævet ind i hinanden i gennemføringens første afsnit, således at dettes tematik fremstår som en helt tredje, der er en kombination af hoved- og sidetema, er opfattelsen af strofe z som en syntese af stroferne x og y tydeligt underbygget i musikken.

Det altoverskyggende særpræg ved denne sats skabes af den stilistiske modsætning mellem den fuldkomne asketisk rene d-mol i indledning+hovedtema samt codaen og den harmonisk mættede sats, som præger hele det mellemliggende forløb. Indledningen og især codaen, hvor denne rent skalaegne harmonik udfolder sig til at omfatte reel symfonisk tutti-sats, må anses for usædvanlig, både set i forhold til værkets i øvrigt ubestridelige

²¹³Bilag 11.5, Eks. 18

wagnersk/berliozske klangverden med kromatisk, harmoni-mættet orkestrering og smægtende melodier, og set i forhold til tidens rige harmoniske stil i almindelighed. Stilen er stærkt arkaiserende med udelukkende hel- og halvnødebevægelser i korstemmerne og med en konsekvent node mod node-polyfoni. Orkestret, der indtager rollen som energiladet kontrastskaber til den statiske koralsang i koret, er dog lige så stramt og enkelt disponeret, og overalt hersker en knaphed og musikalsk askese, som står i stor kontrast til den foregående sats' lidenskab og varme, romantiske klangfylde. Codaen såvel som indledningen trækker en lige linje til den bergreenske arkaiserende ”folketone”, som ikke byggede på kirketonearterne, men netop hvilede på en skalaegen udnyttelse af dur og mol. Heroverfor står sidetemaets nærmest klicheagtige sødmefuldhed, som f.eks. også var et hovedkritikpunkt for Politikens Charles Kjerulf. Kjerulfs anmeldelse gjaldt ganske vist den såkaldte ”mellemversion” af værket fra 1903, men den yderligere revision ændrer ikke grundlæggende på dette temas udformning og karakter. Dog skal det tilføjes, at i den første version fra 1898 var netop dette sidetema mere enkelt og sekvenspræget udformet, og her er den harmoniske og melodiske sødmefuldhed også mere behersket. Hamerik har altså med revisionen bevidst skærpet denne karakter og derved gjort kontrasten til hovedtemaet større.

Rent formmæssigt giver denne førstesats et forløb, der ifølge min tolkning helt ned i subtile detaljer underbygger og uddyber tekstens indhold og udvikling, og som samtidig, trods Hoves udsagn og trods den tonale disposition, i sin karakteristiske *fysiognomi* ligner udviklingen i en klassisk sonateform (se Bilag 11.10.1 for uddybende formskema):

1: Indledning – 32 takter: strofe v

Eksposition

33: Hovedtema – 47 takter: strofe x

80: Sidetemadel – 43 takter: strofe y

123: Gennemføring – 100 takter: strofe z, w

Reprise

223:²¹⁴ Hovedtema – 31 takter: strofe x

254: Sidetemadel – 33 takter: strofe y

287: Overledning (skingennemføring) – 20 takter: strofe y (sidste to vers gentaget)

307-387: Coda – 80 takter: strofe v, w

Umiddelbart er alle sonateformens typiske formdele til stede i denne sats, både i de overordnede musikalske afsnit og i de konkrete tematiske strukturer, og herved ligger den endda tæt op ad karakteren i den typiske Hamerik-førstesats; bredt anlagt, elegisk indledning, bevæget og fremadgående hovedtema, sentimentalt og sangbart sidetema, dramatisk og kontrapunktisk præget gennemføring, nodetro reprise og lang, rekapitulerende coda.

På tre afgørende punkter afviger satsen alligevel fra alle Hameriks tidligere symfonier, men disse to punkter er til gengæld centrale for hele sonateformens fundament: Eksposition og reprise er funderet i to forskellige tonearter,

²¹⁴Idet jeg fastholder takt 223 som den reelle åbning af replisen, om end det motiviske indhold af hovedtemaet er gået forud for dette sted.

der forekommer ingen tonal udligning i reprisen, som adskiller dens tonale forløb fra ekspositionens, og der er ingen regulær hovedtemaindsats i begyndelsen af reprisen. Af disse tre forhold er det sidste måske det mest ejendommelige, og det er også det eneste af dem, der er kommet til ved revisionen. Hvad angår 1898-versionen, kan man nemlig sige, at dens tilsyneladende ”korrekte” udformning af eksposition og reprise (dog uden den afgørende forskel, som udgøres af den tonale udligning) betyder, at denne sats sagtens kan høres, uden at man aner uråd om dens tonale anomali, fordi gennemføringsdelen udviser erindringen om det tonale udgangspunkt, og man derfor som lytter ikke kan vide, at reprisen er transponeret en halv tone ned. Derimod må man nok forvente, at den drevne sonateforms-lytter lægger mærke til den om ikke forsvundne så i hvert fald fordunklede og forviste hovedtemaindsats i forbindelse med reprisen i 1906-versionens førstesats.

Et bud på bevæggrunden for denne revision af reprisens begyndelse kunne tage udgangspunkt i den rolle, som koralmelodiens genkomst i slutningen af gennemføringen spiller allerede i 1898-versionen. En skinreprise, som fremhæver strofe w som den gentagelse af strofe v, den nærmest er, og især begyndelses-sentensen ”Life's a little gleam of time between two eternities”, der står som et motto for hele satsen. I 1898-versionen er toneartsforholdene som tidligere nævnt endda overensstemmende med reprisens, idet omtydningen til cis-mol netop fandt sted her. Denne ”mellem-omtydning” har Hamerik undgået i 1906-versionen, og han har desuden som sagt ændret koraltemaets tonalitet ved bogstav F til C-dur. Hermed henlægger han opnåelsen af cis-mol til den famøse spøgelsesagtige hovedtemadannelse, mens han lader selve koraltemaet i takten inden udarte i retning af den d-mol, som reprisen altså alligevel ikke indfrier forventningen om. Hermed opnår han to ting:

For det første udnytter han, at koraltemaet i afsnit F har en reprise-agtig gennemslagskraft, men at det repræsenterer en forvanskning af indledningen ved først at heroisere den og dernæst lade den gå i opløsning, både tonalt og tematisk. Dette udnytter han ved også at lade hovedtemaet undergå en forvanskning, som får det til at fremstå svækket og nærmest spøgelsesagtigt, idet det hverken tonalt eller tekstmæssigt præsenterer en temabegyndelse, men snarere en afslutning. På denne måde får han i afsnit F og G, som musikalsk og tonalt tydeligt danner afslutning på gennemføringen, indkomponeret en spøgelses-reprise af indledning og hovedtema, der som en 'klingsorsk' vrangverden vender værdierne på hovedet.²¹⁵ For det andet får han ved faktisk at føre modulationen frem til en forventning om d-mols genkomst skabt et reelt grundlag for at fornemme reprisens gale tonale anlæg.

At Hamerik netop reviderede disse afsnit på dette grundlag kan retfærdiggøres ud fra en videreførelse af den tekstlige betragtning, der hidtil har været anlagt: Hovedtemaets rolle i denne sats er ikke at sejre, men at underordne sig koraltemaets uafvendelige betingelse, kun formildet af den kortvarige, men dog meget nærværende skønhed og, ja, charme, om man vil, der udgår fra sidetemaet. Men ikke desto mindre er gennemføringens formål stadig at bringe hoved- og sidetema i holmgang med hinanden i forventning om hovedtemaets sejer. Derfor er det ironisk og et dramatisk højdepunkt, da Hamerik lader det tilsyneladende sejrende hovedtema krones af det majestætisk indtrædende koraltema og herefter lade samme koraltema fortære i modulationens ild; dets

²¹⁵Klingsors verden i Wagners musikdrama *Parsifal*: Modsætningen til gralsriddernes moralsk uangribelige, men stivnede univers.

majestætiske fremtræden var jo ikke dets virkelige rolle, da koraltemaet ikke kan klædes i verdslig pragt. Hovedtemaet er brudt sammen ved denne demonstration af dets egen forfængeligheds indbyggede undergang, og det må lide den tort at se sig snydt for den hovedtoneart, der ellers syntes inden for rækkevidde, og tilmed snydes for både retmæssig tekstning og tonal prægnans. På denne måde bliver sidetemaet det eneste tilsyneladende stabile ved satsens indre forløb, men selv dette falmer med tiden fra D-dur til Des-dur, som et musikalsk billede på kærlighedens rolige falmen med alderen; en smuk falmen, hvor strålende lidenskab afløses af en mørkere indre glød. Det er næppe tilfældigt for en dreven instrumentator som Hamerik, at den for strygerne meget lyst og stærkt klingende D-dur (præget af de løse strenges mange overtoner) udskiftes med den omvendt meget indadvendte og intime Des-dur. Først med codaen nås den sande forløsning, og her bliver grundlaget netop strofe v og w med koralmelodiens fulde udfoldelse, hvor hovedtemaet finder en værdig plads som tro tjener i tonalt neutrale mellemstil (en plads, som allerede i indledningen var antydnet, men som temaet ved sin fulde emancipation brød ud fra for at føre sit eget frie spil), mens sidetemaet så at sige er skrumpet ind til en fjern engel, der svæver over dem begge, eller måske en due for at ty til en analogi mellem treenighederne 'koral, hoved- og sidetema' og 'faderen, sønnen og helligånden'. Værkets oprindelige titel "Life, Death and Immortality" henleder desuden opmærksomheden på denne omskrivning af treenigheden, og det erindres, at 1. sats i 1898-versionen bærer titlen "Life". Hovedtemaet er netop livets tema, det stræbende og ufuldendte. Dette tema, som er dømt til underkastelse i denne sats, er dog det allestedsnærveerende hovedtema, hvis motivmateriale, især det femtonige centrale hovedmotiv og heraf igen især det helt elementære nedadgående sekundskridt, gennemsyrrer hele satsen og næsten findes i hver eneste takt i en eller anden form.

Med hensyn til det tonale forløb bekræfter satsen umiddelbart den formodning, som teksten gav anledning til, at den karakteristiske syntese af hoved- og sidetema gennem tonal udligning ikke finder sted, men at reprisen til gengæld som helhed kan opfattes som repræsenterende en form for resignation over for den "kamp for tilværelsen", som satsen beskriver, ved at være transponeret til den blødere og mørkere toneart Des-dur. Codaen bekræfter dette yderligere ved endelig at genetablere d-mol og genindføre koralmelodien i sin oprindelige form – livets kamp ender, hvor den begynder: ved sit udgangspunkt – evigheden, det uforanderlige – musikalsk illustreret af den rene d-mol.

3.6.3. 2. sats

Også i andensatsen bringes teksten i cyklisk gentagelse. De to første strofer gentages til sidst, og af strofe ø gentages yderligere de to sidste vers (ø'), således at den samlede tekstform i satsen bliver: æ, ø, å, æ, ø, ø':

takt	strofe
5	æ
21	ø
40	å
97	æ

106 ø
123 ø'

Atter lader teksten sig således indskrive i en repriseform (med et vedhæng: ø'). Som det er tilfældet med 1. sats, er også 2. sats musikalsk formet efter teksten. Der forekommer tre overordnede afsnit i en ABA'-form, hvor A-stykket omfatter de to første tekststrofer og B-stykket (takt 37-96) den tredje. Satsdelene adskiller sig musikalsk ved forskellige tempi: A-stykket i Andante sostenuto 1/4=66 (72),²¹⁶ B-stykket Allegro 1/4=144 (158), mens A'-stykket igen er tempo primo. A' repræsenterer en gentagelse af A, blot med udvidet instrumentation og en efterfølgende coda.

Det indledende A-stykke strækker sig således over 36 takter og indledes med 4 takters forspil i træblæserensemblet. Herefter følger 8 takters melodisk frase, hvor solisten, akkompagneret af strygerne (og dubleret i 1. violinstemmen), synger de to første vers: "Thou cherisher of life, thou morning ray of gladness, Hope, tender Hope, come dwell in my heart!", fordelt på 4 takters opadgående bevægelse og 4 takters tilsvarende nedadgående bevægelse til halvslutning. De følgende 8 takter gentages den melodiske frase over de næste to vers: "Let sorrow follow woe, as wave will follow wave, let joy e'en cease, but leave me yet the light of hope.", dog varieret i affraseringen til helslutning på dominanten. I de næste 8 takter danner de første seks toner af indledningsmotivet ("Dreammaid, that, in the mist") udgangspunkt for en serie imitationer, der følger takt efter takt i et helt regelmæssigt mønster, som danner to ens fraser, hvor den sidste er transponeret en kvart op i forhold til den første, således at solisten her begynder på første frases sluttone (g): solist – 1. violin i oktaver – 1. fagot+cello – 1. obo – solist – 1. violin i oktaver – 1. fagot+cello, hvorefter 1. oboen afslutter frasen med et lille 'hop' af en vis pastoral virkning. Overordnet danner disse 8 takter en hovedkadence, som vender tilbage til tonika-akkorden i takt 29: (D⁷) – S⁶ – D⁵ – T.

A-stykkets sidste 8 takter former en drømmende, diatonisk kvintskridtsekvens, som gennemløbes fuldstændigt. Denne sekvens, som i det afsluttende a-stykke endda fordobles til to gennemløb (bogstav E), er ved sin rolige vuggen og afklarede tonale tilbagevenden et perfekt afbalanceret udtryk for den uforstyrrede søvn i døden; som en vuggeviser for sjælen, sunget af "livets trøsterånd", kvindeligt personificeret af mezzosopranen.

B-stykket (fra bogstav A) repræsenterer en genkomst af hovedtemaet fra 1. sats. Tonearten omtydes til d-mol som i 1. sats, og tempoet svarer også til førstesatsens, blot talt i fjerdedele i stedet for halve. Temaet udvides her til to afsnit; takt 37-48 en kadencerende temapresentation i 12 takter, hvor de to første vers af strofe å synges, som stadig har karakter af bøn, dog nu i en mere bydende tone. Herefter spindes videre i 14 takters sekvens (takt 49-62) over motivets indledning, som en lang bølgende sekvens, hvor sopranen kun akkompagneres af strygerne. Allegro-motivet udvides her til den fra førstesatsens gennemføring kendte firklæng. Denne sekvens-bølge har helt præcist sin forgænger i 1. sats' takt 211-214, hvor alterne synger det sidste vers af strofe w, "in spite of all our knowledge, pow'r and love". Her forekommer et lignende intermezzo som en sidste vemodig afklæng af den magtfulde

²¹⁶Metronomtal forhøjet med ca. 10%

gennemføring, tappet for harmonisk kraft.

Ved bogstav B (takt 63) afbrydes den bølgende bevægelse pludselig af en voldsom tutti orkester-indsats. Det er det ”accentuerede gentagelsesmotiv” fra 1. sats, som her atter indvarsler førstesatsens hovedtema, her blot i a-mol.

Med dette følger konklusionen på advarslen; sjælens fortabelse i mørket. Hermed underbygges også funktionen som ledemotiv, da motivet alle tre steder markerer overgangen til en tragisk konklusion i teksten.

Synkopevirkningen er dog mere afdæmpet også indbygget i selve allegro-temaets akkompagnementsfigur (både her og i 1. sats), og den findes derfor også i a-stykkets lange, afspændte sekvens og er i det hele taget en

grundlæggende akkompagnementsfigur i 2. sats. Temaet efterfølges takt 68 igen af tre takters synkoperede tutti-akkorder (F – C – d, fra d-mol er funktionerne Tp – Dp - T), og takt 71 træder allegro-temaet igen frem, nu i d-mol, atter efterfulgt af tre takters synkope-sats (B – F – B7 (septimen noteret som gis i bassen, hvilket funktionsmæssigt gør akkorden til en E-dur), altså: Sp – Tp – Dalt). Den sidste akkord i takt 78 er således den altererede vekseldominant, som betyder den funktionsmæssige genindvarsling af d-mol.

Fra takt 79 indtræffer et skift, hvor satsen harmonisk udsættes for et langt kromatisk skred, hvorunder tonearten både destabiliseres, men samtidig langsomt genetableres til hovedtonearten d-mol. Samtidig optræder i motivmaterialet i de næste takter frem til bogstav D stumper fra både andante-delen og allegro-delen. I relation til teksten og i forhold til 1. sats svarer dette sted til det omtalte tonale vakuum i takterne efter takt 200 og modsvarer altså blot slutningen af førstesatsens gennemføring, som symboliserer livets ubønhørlige undergang; her i 2. sats er det den ikke-troende sjæls ubønhørlige fortabelse. Men frelsen er mulig: Takt 93-96, som er en temmelig nøjagtig analogi til takt 204-210 i 1. sats, forvandler i modsætning til det pågældende sted i 1. sats sig til en sødmefuld tilbagevenden til A-stykket (som er udvidet med en ekstra sekvens, A'), hvor håbet atter træder i forgrunden, og trøsten er nær. Satsen munder ud i en kort coda (fra takt 136), hvor et orgelpunkt på tonika-grundtonen d delikat krydres af afspændende harmonifølger, mens mezzosopranen gentager de sidste ord i strofe ø: ”in another world, with another sun”.

Denne sats er således symmetrisk disponeret, både toneartsmæssigt og formmæssigt. Dog vil det være forkert at tale om en egentlig tonal udvikling i denne sats, da midterdelen blot byder på temapræsentationer i hhv. dominant- og parallelplanet, uden at der egentlig forekommer en omtydning i den forstand, at tonematerialet konsekvent etablerer disse tonearter. Formen kan overordnet beskrives som ABA', hvor A er de første 36 takter, B takt 37-96 og A' det afsluttende udvidede hovedtema samt coda takt 97-155. I sig selv er der ikke implementeret en sonateform på denne sats, men de enkelte satsdele refererer til førstesatsen på en meget tydelig måde, således at denne sats' respektive roller i sonateformen træder igennem: A-stykkets sødmefulde kromatik synes at referere til førstesatsens sidetema, mens B-stykket helt konkret citerer førstesatsens hovedtema og bestemte steder i dens gennemføring. På denne måde kommer andensatsen til at stå som en uddybning eller eftertanke over dele af den problematik, som rejstes i førstesatsen. Ud over det ledemotiviske aspekt understøttes dette også af, at satsen ikke er korisk, men solistisk: Solisten fremstår som en kommentator og personlig uddyber af den dramatiske situation. Denne rolle kendes fra barokkens (og senere) oratorier og passioner, hvor solist-arian digterisk kommenterer de liturgiske

korsatser som indskudte eftertanker i handlingsforløbet. Netop det personlige anlæg med den direkte bøn fra et menneske (med ordene ”me” og ”my”) til ”livets trøsterånd” kombineret med det reflekterende, handlingsløse præg i anden tekstdel understøtter opfattelsen af 2. sats som en sådan arie i forhold til værkets overordnede korale anlæg.

Ligesom førstesatsen er også andensatsen tonalt præget af vekslen mellem kromatisk/altereret harmonik og arkaiserende diatoniske passager. Hovedtemaets indledning med dens karakteristiske ledetone til kvinten (f.eks. takt 1, sidste slag) og den i øvrigt rigt udbyggede kromatik i akkompagnementet står i kontrast til både dets afsluttende diatoniske sekvens (takt 29-36) og de dele af B-stykket, hvor allegro-temaet genindføres, hvor harmonikken stort set er rensat for skalafremmede toner.

3.6.4. 3. sats

Også i finalen gentages teksten efter et særligt mønster: mno pqr s tu s r tu (+hallelujah). Den samlede form bliver da nærmest aa'bc'b', idet jeg sætter b'=sr og c'=tu+hallelujah. Man kunne også kortere beskrive den endelige form som aa'bb', hvor mno=a, pqr=a', stu=b og srtu+hallelujah=b':

takt	strofe
3	m
23	n
39	o
95	p
103	q
118	r
130	s
162	t
214	u
227	s
250	r
268	t
276	u
318	Hallelujah

Overordnet kan det konstateres, at finalen følger et modificeret sonateformschema, som dog ikke følger teksten så konsekvent i den musikalske behandling, som det var tilfældet i førstesatsen.²¹⁷

²¹⁷Bilag 11.10.3

Indledning

De første 90 takter danner en langsom, todelt indledning: Til takt 60 er en a cappella-koral i ren g-mol, med en indskudt B-dur-passage i romantisk koralstil, som efterfølges (ved bogstav D) af et 30 takter langt mellemspill for strygere alene, hvor Hamerik ”maler dødens søvn og sjælens opvågning i det evige livs lys”, som Ribers skriver.²¹⁸ Her er tonearten helt flydende; der omtydes fra g-mol til ingen faste fortegn, men en lang række af kromatisk altererede akkordforbindelser i et tonesprog, som umiddelbart sprænger rammerne for den senromantiske harmonik, men hvorunder der dog hersker en ganske klassisk gennemgående bidominantisk affinitet.

Hovedtemadel

Ved bogstav F bryder koret ud i en veritabel jubelsang i lysende C-dur. Her begynder satsens hovedtemadel, som bygger på indledningens to koralmotiver, idet strofe p og r udsættes med en modifikation af (en dur-version af) den oprindelige koralmelodi, og disse to strofer omkranser strofe q (bogstav G), som bygger på det nye romantiske koralmotiv fra indledningen, her dog mere enkelt udsat som sekvenserende fauxbourdon-sats.

Sidetemadel

Efter en kort overledning til Es-dur (takt 126-129) indføres ved bogstav I satsens sidetema, som udkomponerer strofe s. Sidetemaet står som sagt i medianttonearten Es-dur (dominant-mediant eller variant-parallel), og toneartsskiftet er ligesom i 1. sats angivet ved regulær omtydning af faste fortegn. Ligesom og endda endnu mere end i 1. sats er sidetemadelen klangligt dedikeret til et smægtende senromantisk tonesprog med tydelige referencer til Wagner og Liszt: Først vil jeg fremhæve takt 149-154.²¹⁹ Overordnet set er der tale om en traditionel kadenceslutning: En subdominant med tilføjet sekst i takt 150, et kvartsekstforudhold takt 152, en dominant-septimakkord i takt 153 og endelig en tonika i takt 154 ($S^6 - D_4^6 - D^7 - T$). Men denne kadence sløres af bestemte kromatiske alterationer, som efter min opfattelse gør den klanglige og melodiske affinitet til Wagner stor. Indskudt efter subdominanten forekommer i takt 151 en bidominant til dominantparallellen (altså en D^7 -akkord), og denne akkord er tydeligt en alteration af en vekseldominant, idet 2. violinstemmen har et fis som kromatisk gennemgangstone. Denne akkord slører dog den efterfølgende klang og betoner akkordtertsen (seksten i forudholdet) og giver en farvning i retning af dominantparalleltonearten g-mol (hvilket kan siges at foregribe den efterfølgende fugainsats netop i g-mol (takt 162)). Takt 152 farves signifikant af en tonika med forstørret kvint på sidste fjerdedel: For det første optræder den som kvartsekstakkord, altså med den forstørrede kvint i bassen, hvorved akkordidentiteten sløres yderligere,²²⁰ og for det andet videreføres den altererede kvint, som ligger i cellostemmen, ikke som ledetone opad, men kromatisk nedad, hvor den også forstærkes af bratsch og bas som grundtone i et dominant kvartsekstforudhold. For det tredje fungerer akkorden som indskudt kromatisk afvigelse midt i dette dominant-kvartsekstforudhold, hvorfor tonen h omtyder kvartsekstakkorden til en kromatisk

²¹⁸Ribers 1923, s. 133

²¹⁹Bilag 11.6

²²⁰Akkordens symmetriske opbygning

vekselklang uden egentlig funktion. Dette sted minder umiskendeligt om en vending fra slutningen af Wagners *Siegfried Idyll*.²²¹ Cellostemmen fortsætter herefter sin selvstændige stræben nedad, og tonikaflugten fortsætter: Opløsningen af forudholdet udebliver ved en dominantisering af den efterfølgende tonika, og takt 153-158 beskriver en kromatisk udsmykket kadence over et tonika orgelpunkt.

Gennemføring

Ved bogstav K (takt 162) omtydes atter til g-mol, og det tonale skift forekommer som sagt som et spring fra Es-dur, og her indledes en stort anlagt fuga over koralmelodiens første frase (koralmotivet) med det trinvis opadstigende motiv fra indledningen som hale. Denne er satsens gennemføringsdel og udfylder rollen forbilledligt og endda overordnet for hele værket, idet den ud over på elegant vis at indsætte indledningen af sidetemaet som sekundært kontrapunkt (fra bogstav L, takt 177-181 og igen takt 182-186) også bruger førstesatsens hovedmotiv som primært kontrapunkt (markerer hver temaindsats i fugaen, f.eks. takt 162, 165, 168 og 171 (første gennemføring)). Her samles altså alle de væsentligste motiver for værket som helhed (dog med undtagelse af andensatsens hovedtema, medmindre man vil se en udvidelse af dette i det trinvis opstigende motiv). Fugaen demonstrerer tydeligt de kontrapunktiske principper; kvint- og oktavitimation, temaaugmentation, tætføring og obligat kontrapunkt, som Hamerik beskriver i *Theory of Music*. Hver anden temaindsats fordobles ved simultan indsættelse af augmentationen (i 1. og 2. basun, takt 162-165 med besvarelse takt 168-171), således at fugaekspositionen realiseres samtidig i normalt og halvt tempo – i den efterfølgende 2. gennemføring er temaaugmentationen afløst af en blot markering af de tre første toner, her til gengæld som forimitation til korindsatsen. Igennem en serie korte umiddelbart efter hinanden følgende temagennemføringer i forskellige tonale planer (tidstypisk, ligesom f.eks. i ”Sanctus”-satsen i Verdis *Requiem*) arbejder den sig hen mod et afsluttende frit polyfont forløb, og efter en generalpause takt 205 (der atter markerer døden: ”sundering the chains of death”, og generalpausen gentages igen efter ordet ”death” i takt 213) ender denne gennemføringsdel med en oktavitimeret temaindsats i c-mol, hvorefter vejen er banet for reprise i C-dur.

Denne fuga viser tydeligt Hameriks særlige forhold til kontrapunktisk sats: Han benytter konsekvent de forskellige sindrige principper og viser dermed sin forpligtethed over for den ”strenge” stils tradition – ganske som han beskriver den i *Theory of Music*. Den skematiske opbygning, den arkitektoniske enkelhed, de skiftende tonale planer og de afbrudte gennemføringer uden sekvenserende viderespinnen er alle karaktertræk, som placerer fugaen som stilistisk udrundet af Cherubinis klassiske, fransk/italienske skole. I *Kristen trilogi* findes som afslutning på tredje sats en endnu større og endnu mere klassisk udført fuga, hvor samme stil kan iagttages. Man må konstatere, at det bachske kontrapunkt, som Mendelssohn 'genopdagede' i 1820'erne, og som især Schumann og Brahms implementerede i deres kunst, præger ikke Hameriks fugatype. At Bachs kunst i det hele taget har spillet en underordnet rolle for Hameriks opfattelse af kontrapunkt, fremgår også af hans *Theory of Music*. Der er ingen nodeeksempler (hverken her eller andre steder i bogen) fra Bach eller andre tyske barokkomponister.²²²

²²¹Richard Wagner: *Siegfried Idyll* (WWV 103, 1870), takt 311-312.

²²²Ud over adskillige eksempler fra Cherubini gives enkelte eksempler af Martini, Fredieri og Sarti.

Reprise

I modsætning til førstesatsen betyder replisen (takt 214) en tilbagevenden til hovedtonearten C-dur (der dog som en specialitet altså ikke er indledningstonearten), og der er også en modifikation af tonalitetsforholdet mellem hoved- og sidetemadel, som ganske vist ikke er en tonal udligning, men som dog bringer en højere grad af formaliseret tilnærmelse til sonateformens klassiske idealforbillede, end det var tilfældet i førstesatsen. Til gengæld gentager Hamerik i replisen ikke på noget sted ekspositionen nodetro, hvilket netop er tilfældet ikke bare i Kor-Symfoniens førstesats, men i samtlige af Hameriks store symfoniske satser. Der er heller ingen tekstmæssig tilbagevenden til hovedtemadelens strofer p, q og r. Reprisens hovedtema bygger på den nye tekststrofe u, der som afslutning på hele teksten står som en art doksologi; en lovprisning af den evige Gud, herskeren i paradiset! Strofe u har samme form som strofe p, både versmæssigt og rimmæssigt, og replisens hovedtema bringer således også kun det første koralafsnit, hvorefter der straks (fra bogstav O) overledes til sidetemadelen. Denne står indledningsvis i Des-dur (takt 226) ligesom førstesatsens sidetema-reprise, og på denne måde knyttes et bånd tilbage dertil, som giver en særlig form for tonal tilbagevenden. Sidetemaet er i modsætning til hovedtemaet helt udkomponeret, dog med udvidet figuration i instrumentationen, og tekstmæssigt er der også overensstemmelse mellem reprise og eksposition, idet strofe s her bliver gentaget (dog uden det afsluttende "Hail gladdening life!"). Ved bogstav P (takt 242) omtydes til E-dur, og de sidste to vers af strofe s udfoldes i det mest henførte hymniske afsnit i hele satsen. Med atter en omtydning (bogstav Q), hvor de faste fortegn fjernes, forberedes tilbagevenden til hovedtonearten C-dur.

Coda

Tredjesatsens coda, værkets afslutning, er komponeret i to tempi: Ved bogstav R (takt 268) bryder koralen atter igennem i C-dur (med en gentagelse af strofe t), og her udvides instrumentationen med en sejrsvarslende triangeltrille over 14 takter. Takt 276 præsenteres et nyt motiv, nemlig det karakteristiske dies irae-motiv, de fire første toner af den berømte sekvens fra den romerske requiem-messe, som Hamerik her bringer i basstemmen (korbas, fordoblet af 2. klarinet, 2. fagot, cello og kontrabas) med genkomsten af teksten "Praise be Thine for aye and ever" (strofe u), som tidligere bar hovedtemaet i replisen. Motivet er dog allerede forberedt i en variant i takt 273 (gentaget i takt 275) (fløjter og violiner), netop hvor koret afslutter verset "Thou hast raised us from mortal sleep". Her er kun de første tre toner overensstemmende med den gregorianske melodi, mens det sidste spring er en kvart i stedet for en tert. Strofen synges til ende med kadence i C-dur takt 286, og dette afsnit kommer således i lige så høj grad til at virke som en overtallig reprise som en indledning på codaen. Endelig ved bogstav S (takt 286) sættes dobbelt tempo an, og dies irae-motivet træder frem i bratsch og fagot som et egentligt bærende tema for codaen (med en dominantisk omtydning af C-dur-tonika-akkorden til en sekundakkord). Det er næppe en tilfældighed, at Hamerik bruger de fire første toner af dies irae-sekvensen i denne sammenhæng. Som tidligere nævnt er dette motiv allerede antydet i førstesatsens hovedmotiv med det nedadgående sekundskridt, men det berømte forbillede for anvendelsen af dette motiv i symfonisk sammenhæng findes også hos Berlioz i sidstesatsen af *Symphonie fantastique*, hvor det dog bruges i en helt anden og meget konkret kontekst. Netop dette requiem-fragment, som

hentyder til ”vredens dag”, altså dommedag, kan virke malplaceret i slutningen af en jubel-sats, som *Kor-Symfoniens* tredjesats må betegnes som, men omvendt kan der oplagt ses en pointe i netop at benytte en jubelversion af requiets primære tematiske symbol: Døden er overvundet, sjælen (i dødsriget/paradis) jubler og takker Gud for frelsen. Det er ikke livet, men udødeligheden, der har vundet over døden. Hameriks dommedagsvision er af en glædens dag! Fra takt 302 introduceres udbruddet ”Hallelujah” netop også ved dies irae-motivet, og de følgende takter udkomponeres et accelerando frem til bogstav T (takt 318), hvor Hallelujah-motiverne bryder helt igennem i koret, mens tenorstemmen som en markeret cantus firmus i halvnodeværdier for sidste gang synger dies irae-motivet over ”praise and thanks be Thine for aye and ever” (takt 326-331) over et dominant-orgelpunkt (g) i bassen. Dette afsnit forekommer meget ”engelsk” i stil, og man må absolut tilslutte sig en eventuel fremtidig anmeldelse af John France, som også her vil høre sit hjemlands koryfæ Elgar igennem Hameriks toner. Endelig takt 334 sættes den afsluttende C-dur ind og holdes over 20 takter til det sidste unisone c, der slutter værket (takt 350-354). Dies irae-motivet når her at blive udvidet til at omfatte seks af de oprindelige toner fra sekvensen (basstemmen takt 334-335 og 336-337).

Analytisk ekskurs: Indledning og mellemspil

Begyndelsen af tredje sats er som nævnt relativt fragmenteret og fremstår væsentligt revideret fra første til sidste version af værket. Sidste halvdel af det instrumentale mellemspil hører til det senest tilføjede i hele værket og findes kun i tredje version. Disse to satsafsnit er dog centrale, idet værkets berøring med døden alene kommer til udtryk her. Mellemspillet står desuden som det tonalt mest outrerede satsarbejde overhovedet i hele Asger Hameriks produktion, hvorved han i denne henseende ikke står tilbage for f.eks. den 30 år yngre Max Regers harmoniske stil ved århundredeskiftet.

De fire vers i første strofe er udsat i den velkendte koralmelodi, stort set identisk med førstesatsens coda (af hensyn til beliggenheden ved transpositionen fra d-mol til g-mol er alt og tenor byttet om, og basstemmen er oktavforlagt, hvor den ellers ville være for dyb²²³). Nu er koralen dog a cappella og støttes kun mellem fraserne af et unisont strygermotiv.²²⁴ Koralems femte og sidste frase er dog udeladt, men erstattes af strofe n (bogstav A), som med nyt tematisk materiale introducerer en anden og mere romantisk koralstil, hvor Hamerik bruger bidominanter og kromatisk gennemgang. Det nye tema bygger på en simpel melodisk figur på fire toner (takt 23 i sopranstemmen). Denne figur, en omvendt 'cambiata-figur',²²⁵ findes kun ét tidligere sted i værket; takt 111 i 1. sats (+ det tilsvarende sted i reprisen), hvor den danner den afsluttende melodiske vending i sidetemadelens slutkadence, netop ved sidste vers af strofe y: ”life, for aye and ever”. Temaet danner en treleddet trinvis stigende sekvens af dette omvendte

²²³Også tempoet er det samme, idet halvnode=helnode i forhold til 1. sats.

²²⁴I 1898-versionen er indledningen til 3. sats helt a cappella, hvilket man kan forestille sig, at Asger Hamerik har revideret delvis for at undgå et tonalt skred undervejs i korsatsen.

²²⁵Oprindelig betegnelsen for en floskel i gregoriansk melodik, som på grund af udbredt anvendelse af Palestrina og dennes samtidige er blevet en standardvending i klassisk vokalpolyfoni. Omvendingen af denne figur, som også er almindelig i gregoriansk sang, findes dog ikke hos Palestrina, da den strider mod palestrina-stilens (senere bl.a. af Knud Jeppesen beskrevne) normer for melodisk bevægelse (rækkefølgen af trinvis og springende bevægelser i samme retning). Den er dog almindelig i det 19. århundredes parafraseringer af renæssancens vokalpolyfoni, og findes således som hovedmotiv i flere af Hameriks kontrapunkt-eksempler i *Theory of Music: Ex. 50, 93, 151, 152, 153 og 154.*

cambiata-motiv og afsluttes af en modifikation af sin egen omvendning (takt 29-30 i sopranstemmen). Temaet bringes først i sopranstemmen og gentages herefter unisont af tenor og bas. Ved bogstav B (takt 39) vender den oprindelige koral atter tilbage og gentager tredje og fjerde strofe over teksten ”’Tis my birthday, here I wait at the gates of endless life”. Og beskrivelsen af disse himmerigets porte skal jeg vende tilbage til. Fra bogstav C (takt 47) afsluttes koralen af en 14 takter lang kadence, tematisk imiterende som dobbeltkanon, hvor slutmotivet fra 1. sats²²⁶ atter indtræder som afslutning på koralen (takt 55-57). Teksten er sidste vers af strofe o: ”for the day of resurrection.”

1898-versionen af *Kor-Symfonien* er på en vis måde udformet som et firesatset værk, idet den solistbesatte 2. sats (der ligesom førstesatsen bærer titlen ”Life”) efterfølges af dette langstrakte koralafsnit, benævnt ”Death”, som her fremtræder helt selvstændigt, dog efterfulgt ”attacca” af sidste sats med titlen ”Immortality”.²²⁷ Vi har ikke et tekstark fra 1898-versionen, hvoraf tekstens afsnitsinddeling fremgår, men i korpartituret er de tre titler ”Life”, ”Death” og ”Immortality” tydeligt og jævnbyrdigt sat hhv. ved værkets begyndelse, ved dette koralafsnit efter sopransoloen²²⁸ og ved indledningen af finalens hovedsats.²²⁹ Det er derfor rimeligt at antage, at dette har været den oprindelige satsinddeling, og koralpartiet først ved revisionen er blevet knyttet formmæssigt til tredjesatsen, måske for at undgå en for den symfoniske form fremmed selvstændig a cappella-korsats. Dette underbygges yderligere af den omtalte tekstmæssige sammenhæng mellem anden tekstdel og disse tre første strofer af tredje tekstdel. Formmæssigt er det dermed klart, at tredje sats er mindre helstøbt end de to foregående, og en yderligere tilkomst er strygerpassagen, som i 1906-versionen er sat ind mellem denne koral og hovedsatsen.

Mellemspil

Det 30 takter lange mellemspil består af en lang række af kromatisk stigende og faldende linjer, som frembringer en progression af altererede akkorder, hvori den harmoniske struktur ofte er stærkt sløret. De første 24 takter er orkestreret for strygerensmeblet (med divisi), mens slutningen reserveres en fagotsolo i faldende sekvenser, som endelig lægger sig til ro på det dybe g som forberedelse til hovedsatsens indtræden i C-dur. Mellemspillet findes ikke i den oprindelige version af værket, hvor hovedsatsen følger direkte efter den langsomme koral-indledning. I 1903-versionen har Hamerik tilføjet det, men i 1906-versionen har han ændret slutningen, så fornemmelsen af tonalt skred bliver endnu mere udpræget, hvilket jeg vil vende tilbage til. Akkordrækken er så at sige frigjort fra den tonale funktionsaffinitet, men alle akkordskift foregår ved kromatisk ændring af enkelte toner. Den kromatiske ændring er generelt ikke afhængig af akkordernes ledetoners funktionsmæssige tilbøjeligheder, så man kan kalde akkordprogressionen overvejende styret af en simpel nabotoneaffinitet.²³⁰ I Hameriks tidligere symfonier (og andre værker) findes talrige eksempler på perioder med en sådan skridende harmonik, hvor funktionsaffiniteten er

²²⁶Bilag 11.5, eks. 18

²²⁷MS1898a, s. 63

²²⁸MS1898b, s. 37

²²⁹MS1898b, s. 41

²³⁰Maegaard 1981, s. 90

ophævet og erstattet af kromatisk nabotoneaffinitet. Dette mellemstil er dog karakteristisk anderledes end noget tidligere, Hamerik har skrevet. Forskellen består i for det første, at akkordmønstret hele tiden skifter, så der kun forekommer kortvarige regelmæssige sekvenser, og for det andet, at der ingen regulær tonal kadence er undervejs i forløbet, hvor tonaliteten ligesom falder på plads. For at beskrive denne forskel vil jeg sammenligne med et eksempel fra 5. symfoni, *Symphonie sérieuse*.²³¹ Det er et udsnit af indledningen til 1. sats, hvor hovedtemaet præsenteres i et slags fugato (takt 9-12), derefter viderespindes over temaets eftersætning (takt 13-14), og endelig bevæger satsen sig ind i denne kromatisk skridende sekvens (takt 15-18), som ender med et regulært kvartkvintforudhold til en ren vekseldominant (en halvslutning på vekseldominanten). I denne kromatisk skridende akkordrække er funktionsaffiniteten også ophævet og erstattet af simpel nabotoneaffinitet, og derfor føler man sig tonalt på gyngende grund, men for det første danner akkordrækken en helt ensartet sekvens, og for det andet afsluttes forløbet med den tonalt stabiliserende halvslutning. Begge disse strukturelt ordnende elementer undgår Hamerik i nærværende mellemstil i Kor-Symfonien, og denne forskel betyder reelt, at mellemstykket ingen bestemt tonalitet har, eller i hvert fald kun flygtigt antyder tonale stationer undervejs. Hamerik står med dette satsafsnit i tonal grænsesøgning ikke tilbage for sine samtidige men 30 år yngre kolleger Max Reger og Arnold Schönberg, og hos danske komponister findes næppe dristigere harmonik på dette tidspunkt. Jeg har skitseret en tonal analyse af de første 24 takter af mellemstykket (idet jeg har afskrevet disse takter og for nemheds skyld transskriberet bratschen til F-nøgle²³²), hvor jeg benytter en blanding af trinanalyse og funktionsanalyse,²³³ alt efter hvilken model, der giver mest mening. Funktionsanalysen kan således kun bruges i begrænset omfang, idet satsen som sagt kun fragmentvis lader sig meningsfuldt bestemme funktionsaffinitetsmæssigt. Som det fremgår består mellemstykket af tre perioder, der hver begynder funktionstonalt, men hurtigt bevæger sig over i mere eller mindre regulære kromatisk skridende sekvenser. Alle tre perioder sættes desuden motivisk an med den opadgående skalabevægelse fra koralindledningen, hvorved de to afsnit af indledningen motivisk bindes sammen.

Første periode indledes tonalt i a-mol/C-dur området og beskriver, hvad der kan fortolkes som, to VI – II – V – I kadencer med omtydning af første tonika (en A-dur klang, Tv i a-mol) til VI-trin i paralleltonearten (tripeldominant i C-dur). Herefter indledes en kromatisk faldende kvintskridtssekvens, men mønstret forbliver ikke ensartet, og i takt 68 forekommer en art skuffende overgang til en Es-dur klang (med forudhold på den store septim). Akkorden kan dog, både her og i den foregående takt 67, funktionsharmonisk med rimelighed tolkes som en altereret vekseldominant i g-mol, hvorved g-mol kvartsekstakkorden i takt 67 kan opfattes som en helt klassisk gennemgangsakkord mellem de to vekseldominantiske (~subdominantiske) funktioner. H⁷-akkorden i takt 69 repræsenterer dog atter et tonalt skred bort fra g-mol; i forhold til den forventede Tp-funktion er hele akkorden altereret en halv tone op og i øvrigt dominantiseret med lille septim og sænket none. Det er vigtigt at pointere, at dette skred ikke fremstår pludseligt i sammenhængen, da hele forløbet netop er tonalt sløret, således at g-mol slet ikke har været etableret som tonalt centrum, og derfor må denne funktionsanalyse af de to takter betragtes som et fragment, et tonalt lån fra g-mol, uden at der er tale om tonal basis i g-mol.

²³¹Bilag 11.7

²³²Bilag 11.8

²³³Funktionssymbolerne er annekteret fra Teresa Waskowska Larsen og Jan Maegaard: "Indføring i Romantisk farmonik" (Maegaard 1981, s. 181-182)

Fra takt 70 begynder imidlertid anden periode, som genoptager indledningsmotivet (den stigende skalabevægelse). Overgangen fra takt 69 til takt 70 er nu til gengæld nok det sted i mellemspillet, hvor fornemmelsen af tonalt skred træder mest frem. Den tonikale cis-mol sekstakkord, som indleder anden periode i takt 70, kommer en anelse overraskende efter en art altereret dominant, hvor dog septimen (her enharmonisk noteret som et eis) yderligere er sænket, således at akkorden har samme tone forråd som en f-mol med tilføjet sekst, altså med bagudrettet affinitet mod g-mol som en vekselsubdominant! Den tonale logik i dette er så udartet, at det ikke forekommer meningsfuldt at opretholde den, hvorfor jeg igen vil betragte det som funktionale 'rester', som lån fra funktionsaffiniteten, der reelt har fået ophævet sin betydning i progressionen, hvor den konsekvente kromatiske nabotoneaffinitet danner sammenhængen. Takterne 70-72 træder skalamotivet imidlertid tydeligere i karakter ved tre indsatser i hhv. bratsch, violin (som træder ind i satsen for første gang her) og cello. En kort overgang bliver harmoniseringen relativt simpel at tolke ud fra cis-mol, som altså i disse takter får lov at agere tonalt centrum. Fra takt 73 begynder dog atter et kromatisk sekvenserende forløb, delt i to gange to takters forskellige faldende sekvenser, byggende på en faldende kromatisk linje i basstemmen, som begynder med fis i takt 71 og ender en oktav under i takt 77. Takt 75-77 foretager violinstemmerne nogle karakteristiske oktavspring opad, som splitter ensemblet ud i en bred klang, som ender i en meget spredt beliggende altereret dominantisk funktion i takt 77, hvorefter der pludselig er generalpause. Idet jeg fortsat tolker generalpausen som et symbol på døden, vil jeg i denne uforløste splittelse af ensemblet se et sjælens angstskrig, da den på vejen ned i dødsriget stopper op foran de lukkede ”porte til det evige liv”: I dette korte sekund hænger spørgsmålet i luften – vil de åbne sig eller forblive lukkede? Men straks i takt 78 kommer svaret: De åbner sig! Med en majestætisk kadence til E-dur, som lader den foregående ”angstskrig-akkord” tyde som vekseldominant, begynder sidste periode, hvor skalamotivet atter bryder igennem, dog i modificeret form (2. violin, takt 79).

De sidste takter, inden fagotsoloen bryder igennem, skal nu særligt fremhæves, idet de repræsenterer det nærmeste, vi kommer et decideret brud med dur-mol-tonaliteten. Disse takter er som nævnt også de senest indførte i partituret. Takt 81-82 beskriver basstemmen en nedadgående 8-toneskala over to og en halv oktav (fra e, takt 81 slag 2, til b, takt 82, sidste ottendedel), mens overstemmerne danner en opadgående række af forstørrede og rene treklange (F – D^{#5} – G – E^{#5} – A – B – Es – C), som tilnærmet danner et rosaliasekvens-mønster. Denne meget tonalt spændte, nærmest bitonale progression dækker dog i sin grundstruktur over en formindsket septimakkord, som netop er 8-toneskalens naturlige tydning. Det skal bemærkes, at Hector Berlioz aldrig benyttede en 8-toneskala på trods af sin forkærlighed for formindskede septimakkorder.²³⁴ Den virkning, som man kan formode, at Hamerik har villet opnå, er både hørbar og synlig, idet man fornemmer, hvordan portene til himmeriget (”the gates of endless life”) åbnes helt konkret ved, at stemmerne skrider fra hinanden, denne gang glidende og uden at ende i et 'skrig'. Bevægelsen slutter i takt 83 på en f-mol-sekstakkord, som her træder i karakter som subdominant i den kommende hovedtoneart, C-dur. Herefter veksler klangbilledet mellem denne f-mol-subdominant og en kvintaltereret dominant, og midt i takt 84 træder 1. fagotten ind med en langstrakt solomelodi, mens strygerensemblet i pizzicato først anslår tre akkorder (en dominantiseret C-dur-tonika, en ufuldkommen vekseldominant og ufuldkommen dominant-noneakkord) og derefter helt forstummer og overlader scenen til den enlige fagot, der beskriver en helt

²³⁴Rushton 1983, s. 51

ensartet faldende sekvens ned mod en dyb dominanttone. Symbolikken er tydelig: Himmerigets porte åbnes, og den enlige sjæl træder ind og ned i dybet, hvor lyset dog skinner for enden i form af den ventende C-dur hovedsats. Himmeriget symboliseres derved dobbelt som lysende himmel og dødsrige=underverden.

Endelig vil jeg knytte et par generelle kommentar til dette mellemspils tonale udartethed: I *Theory of Music* bringer Hamerik et eksempel på ”hvordan modulation kan laves”,²³⁵ hvor han først angiver en 46 takter lang klaver-koral i ren C-dur og derefter bringer den igen med bevarelse af generalbassen, men med kromatisk alteration af toner i næsten hver eneste akkord, således at den simple koral forandres til en yderst tonalt sløret akkordprogression, ikke ulig nærværende mellemspil i Kor-Symfonien. For at illustrere, at dette mellemspil på lignende måde kan opfattes som en gennemaltereret version af et i øvrigt ganske enkelt tonalt forløb, har jeg lavet en version af det, hvor jeg har fjernet alle kromatiske alterationer og holdt satsen strengt i C-dur.²³⁶ Jeg har her taget hensyn til de enkelte toner, som Hamerik decideret har noteret enharmonisk i modstrid med deres funktion, men ellers repræsenterer den ualtererede version blot en fjernelse af alle fortegn, og kan således ses i forhold til den oprindelige som Hameriks enkle koral (side 18) i forhold til den altererede (side 19). Man må konstatere, at satsen således fremtræder ganske enkelt og lettolkeligt i C-dur, uden at der forekommer behov for modulatorisk udsving, og den eneste forskel, der er på de to versioner, er, at Hameriks (næsten) konsekvente kromatisering af de enkelte stemmers linjeføring. Man vil bemærke de af og til nærmest modalt klingende bevægelser i den ualtererede version, som f.eks. fremkommer, når tonika- og subdominantakkorder tilføjes de skalaegne store septimer, men netop sådanne akkorder findes også i Hameriks enkle harmonisering i *Theory of Music* (s. 18), og han beskriver endda eksplicit disse funktionssvage firklange tidligere i kapitlet om harmonisering.²³⁷

Dog er der en vis systematik i hans valg af alterationer, således at funktionale forbindelser kan genkendes. Sammenlignes med min ualtererede version, vil man se, at Hamerik gennemgående med sine alterationer har skabt bidominantiske virkninger, ja, hele dominantkæder kan udtydes, hvor den ualtererede version danner en simpel progression af hoved- og parallelklange (f.eks. takt 62-65). Der kan også udpeges særlige typer af alterationer, som han synes at have haft forkærlighed for. Sidste akkord i takt 62 er en sådan akkord. Den består (nedefra regnet) af tonerne f – h – es – g, og idet jeg omtyder es til et dis og g som et fisis, opfatter jeg akkorden som en H-dur med spaltet (både sænket og hævet) kvint. Dermed bliver akkorden en særlig type af den karakteriske vekseldominant med en frygiske ledetone nedad til dominantgrundtonen (som også Wagners berømte Tristan-akkord tilhører, denne har dog kun sænket kvint, men til gengæld en stor sekst som forslag for septimen). Akkorden findes ud over det nævnte sted også i slutningen af takt 63 og takt 80. Den opadaltererede kvint, der bliver ledetone til den efterfølgende (dur-) treklangs tert, er for øvrigt en alteration, som Hamerik har brugt mange steder i Kor-Symfonien og desuden i tidligere værker. Helt tematisk i forgrunden findes denne alteration i tredje akkord i indledningsmotivet til 2. sats (takt 1 og takt 5, samt ved temaets senere genkomst). Her er det en dominant med hævet kvint. Også i førstesatsens sidetema forekommer alterationen karakteristisk i dominanterne i kadencerne takt 86, takt 103 og takt 110 (sidstnævnte sted dog som bidominantisering af en tonika i forhold til den efterfølgende

²³⁵Hamerik 1895, s. 19

²³⁶Bilag 11.9

²³⁷Hamerik 1895, s. 10-11

subdominant). I alle disse tilfælde drejer det sig om forøget ledetoneaffinitet, og dette er således også tilfældet i tredjesatsens mellemstil, såvidt en funktional tydning af progressionen er meningsfuld. Man kan derfor sige, at mellemstillelets opløsning af funktionsaffiniteten i kromatisk nabotoneaffinitet er en udvidelse af den generelle tendens til at udvide funktionsaffiniteten med yderligere ledetoneaffinitet, som Hamerik viser både her og andre steder i værket.

Dommedag som glædens dag

Som repræsentant for værkets behandling af ”døden” er der et aspekt ved denne indledning, som, man kan hævde, bidrager til en vis følelsesmæssig mangelfuldhed ved Hameriks *Kor-Symfoni*. I denne behandling kunne man have forventet et aspekt af lidelse, smerte eller angst, men denne type følelser synes helt at mangle i *Kor-Symfonien*, både hvad tekst og musik angår. Værket er gennemsyret af en stærk og optimistisk tro på den endelige sejr. I de to indledende satser berøres ganske vist scenariet for den fortællelse, der venter mennesket uden tro eller håb på udødeligheden, men dette sker i form af advarsler, som den efterfølgende tekst og musik sætter i beroligende perspektiv. Da døden endelig bliver virkelighed her i begyndelsen af 3. sats, er tvivlen væk (i hvert fald kortvarig og hurtigt afløst af sejr; takt 77-78), og sjælens frelses store mysterium åbenbarer sig sikkert og uimodsagt. Dette er helt i overensstemmelse med den tidligere anvendelse af dies irae-motivet. Hamerik introducerer en dommedagsvision, hvor sjælens fortællelse ikke er med, og således fremstår ”vredens dag” som ”glædens dag”. På dette punkt er *Kor-Symfoniens* budskab afgjort i slægt med den unitaristiske tankegang.

3.7. Cyklisk brug af temadannelser og motivstof og dets ledemotiviske funktion i forhold til teksten

Som det fremgår af analysen, er der to temadannelser, som træder i karakter gennem hele værket, nemlig koralmelodien (især dens indledning) og kvintsekstakkord-motivet. Koralmelodien har grundlæggende to forskellige fremtrædelsesformer i værket. Enten optræder den fuldt udfoldet som decideret koralafsnit, eller også repræsenteres den blot ved sin begyndelse, den første eller de to første fraser. Der er tre store koralafsnit i værket, nemlig indledningen og afslutningen på 1. sats samt indledningen af 3. sats. Som helt eller delvis løsrevet motiv optræder koralmelodiens indledning i slutningen af førstesatsens gennemførelse, men især som begyndelse på det homofone hovedtema i tredjesatsen, hvor det også i gennemførelsen træder frem som fugatema. Man kan således sige, at koralmelodien, der helt fra begyndelsen af første sats antager rollen som ledemotiv for ”udødeligheden”, bevæger sig fra resignation i 1. sats over andægtig og forhåbningsfuld venten i indledningen til 3. sats og endelig til åbenlys sejr i hele finalens hovedsats. Konkret iscenesætter Hamerik denne udvikling ved at lade koralmelodien i 1. sats stå enten arkaisk løsrevet fra mennesket, som en fjern og uopnåelig trossætning, således som det er tilfældet i indledning og coda, eller han bringer den ind i kampen for den jordiske tilværelse (gennemførelsen), hvor den må gå til grunde, da udødeligheden ikke kan findes her. I indledningen til 3. sats bliver den arkaiske koral brudt af den romantiske midterdel, og hermed synes Hamerik at drage mennesket ind i koralens ophøjethed. I disse takter

kommer sjælen i kontakt med udødeligheden: ”joy and immortality call me from the land of time”. Begrebet ”immortality” forvandles her fra den abstrakte form, som det har i den indledende strofe x, til en helt konkret realitet, som venter den hvilende sjæl. Herefter er koralmotivets arkaiske præg væk og afløst af den dansende og nærværende satstype, som præger tredjesatsens hovedtema. Valget af C-dur er vel heller ikke tilfældigt. Det er som nævnt samme toneart, som Hamerik valgte for sin 4. symfoni, *majesteuse*, og man kan med god ret antage, at selve denne toneart er symbol på herredømme og sejr for Hamerik. I denne sammenhæng skal jeg minde om, at Hamerik i 1906-versionen af *Kor-Symfonien* netop valgte at ændre tonearten for koralmotivets genopdukken i førstesatsens gennemføringsdel til C-dur (i den oprindelige version var det H-dur). Der kommer herved en korrespondance mellem dette 'mislykkede' sejrstøgt for koralmelodien og den endelige sejr i 3. sats, hvor den konsoliderer sig som hovedtema i C-dur. En enkelt reminiscens af den oprindelige arkaiske stil viser sig dog i fugatemaets fastholden af den rene mols lave syvendetrin i motivets fjerde tone. Her er talen direkte til ”vor Fader”, og det arkaiske (som også generelt kommer til udtryk ved valget af den 'gamle' og 'strenge' fugateknik) betyder her passende ærbødighed over for paradisetts hersker, den fuldendte konge i sjælens nye fædreland!

Med hensyn til kvintsekstakkord-motivet er en helt præcis og konsekvent beskrivelse af dets rolle som ledemotiv i værket vanskeligere at definere. Som nævnt er førstesatsen fuldkommen gennemsyret af kvintsekstakkord-motivet, mens det kun optræder i de to følgende satser i mere begrænset omfang og i en sammenhæng, hvor referencen til 1. sats er tydelig. Hvis man ser på førstesatsen alene, kan man dog klart udskille to forskellige roller for dette motiv også. For det første som fritstående motiv, hvor det som sagt indgår i næsten hver eneste ottendedelsfigur i satsen, og for det andet som den temadannelse, som præsenterer hovedtemaet i takt 33-38. Denne karakteristiske dannelse er todelt og består af kvintsekstakkord-motivet to gange efterfulgt af en guirlande af akkordbrydninger op til et højt leje og en åben slutning. Denne temadannelse optræder, som det fremgår af analysen, adskillige gange i satsen, og det er netop i denne form den vender tilbage både i 2. og 3. sats. Jeg har fremhævet kvintsekstakkord-motivet som ledemotiv for ”livets vej mod døden”. Endnu bedre er det at bruge Hameriks eget citat: ”Life's a little gleam of time”, hvilket motivet illustrerer præcist med sin hastige opblussen og hendøen. Som sagt gennemsyres dette motiv hele 1. sats, hvorved det snarere indvæves i satsen som det motto, det indledende citat også er, end det optræder med en konkret ledemotivisk funktion. Dog er der karakteristiske steder, hvor motivet træder frem, evt. i en særlig varieret form, og kan opfattes specifikt tekstfortolkende – f.eks. som beskrevet ved bogstav C i 1. sats' sidetemadel. Som samlet temadannelse i den før beskrevne form bliver anvendelsen dog mere konkret. I denne form bruges motivet til at fremhæve et særligt aspekt ved livets flygtighed, nemlig at den fragmenterer livets værdier: Ingen drømme om storhed eller lykke, ja, selv ikke kærligheden kan modstå døden. Den metamorfosiske behandling af kvintsekstakkord-motivet, som Hove omtaler, er til gengæld ikke at betragte som et konsekvent ledemotivisk fænomen. Motivets mange forskellige afskygninger, som desuden kun træder frem i 1. sats, er oftest udtryk for, at Hamerik har vævet motivet ind i satsens skiftende kontekst, og derfor har tilpasset det denne. Dette motiv er så at sige den tråd, som satsen er vævet af, og i denne vævning bruger Hamerik det til at danne forskellige mønstre. Eneste virkelig metamorfosiske udviking af hovedmotivet (bortset fra før omtalte omvendinger, der ligesom diminution og augmentation ikke er en metamorfosiske forandring, da motivet ikke melodisk forandres), er sidetemaet og især den omtalte kombination af hoved- og sidetema i sidetemadelens epilog. Netop dette sted kan

betragtes som en ægte motivmetamorphose, som endda giver anledning til en ledemotivisk fortolkning.

4. KOR-SYMFONIEN SOM IDEELT KUNSTVÆRK

4.1. Sonateformens betydning for Hamerik

I det følgende vil jeg bringe en række citater fra Asger Hameriks omtalte lærebog, *Theory of Music*, som udgaves i 1895 til brug for de studerende ved Peabody Institute. Bogen er en sammenfatning af de noter, som Hamerik gennem årene har brugt i undervisningen. Dens afsnit om kontrapunkt og instrumentation er stærkt præget af hhv. Cherubini (*Cours de contrepoint et de fugue* (1835)) og Berlioz (*Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes, op.10* (1843)), mens afsnittene om harmonilære og form forekommer mere direkte at afspejle Hameriks eget arbejde. Det eneste af mig kendte eksemplar af *Theory of Music* stammer fra P.S. Rung-Kellers Musikalier og befinder sig på biblioteket på Musikvidenskabeligt Institut, Københavns Universitet. Bogen er dog i 1983 fotografisk genoptrykt (uden det afsluttende kapitel om instrumentationslære) og udgivet under titlen *The Musician's Theory Book* (Carousel Publications Corp., Ltd. Rt. 42, Sparrowbush, New York).

I *Theory of Music* inddeler Hamerik de instrumentale former i seks typer; sonate, strygekvartet, symfoni, suite, ouverture og koncert. Med ”form” mener han altså konkret værktøje eller genre og ikke abstrakt formtype, undtagen hvad angår ”sonate”. En sonate beskriver han slet og ret som en instrumental komposition, der skal vise styrken og udtrykmulighederne ved de instrumenter, den er skrevet for.²³⁸ Som udgangspunkt må det dog alligevel antages, at han primært tænker på klaversonate eller sonate for violin og klaver. Denne formtype tillægger han altså et højere abstraktionsniveau end de øvrige, men abstraktionen går ikke så vidt som til at identificere førstesatsens cykliske form med ordet sonateform. Her vil jeg gengive Hameriks formdefinitioner, idet jeg dog vil fremhæve, at lærebogen som praktisk håndbog for den musikstuderende og dens deraf følgende skematiske og netop typisk ’lærebogsagtige’ udsagn ikke skal tages som udtryk for Hameriks personlige kunstneriske idealer endsige hans eget kompositoriske credo.

Sonaten er en firsatset form, og Hamerik beskriver den som den wienerklassiske idealtipe, der kendetegner Haydns, Mozarts og Beethovens symfonier. Alligevel fremgår det, at førstesatsens udformning er sonateformens adelsmærke. Med dens ”symmetriske anlæg og brede form er den det solide fundament for hele resten af værket”.²³⁹ Andensatsen tjener til ro eller inderlighed efter førstesatsens store udfoldelser, mens tredjesatsen præsenterer munter livsglæde, og endelig bringer fjerdesatsen, værkets finale, hele det tidligere forløb op i en højere enhed og skaber dermed et samlende udtryk for hele værket. Hamerik bruger tre gange inden for samme afsnit udtrykket ”artistic unity” som ideal for den sande komposition (side 86-87), og det fremgår tydeligt, at et værks tematisk og formmæssigt sammenhængende plan er det primære kriterium for kunstnerisk kvalitet. Som sagt er det sonateformens førstesats, der skal bære værkets samlede udtryksmuligheder, og denne sats beskriver Hamerik som todelt i sit anlæg, idet han knytter den traditionelle gennemføringsdel sammen med reprisen. Desuden

²³⁸Hamerik 1895, s. 86

²³⁹Hamerik 1895, s. 86

bruger han betegnelsen coda både i den gængse forstand som satsens slutningsdannelse, men også som betegnelse for den første dels (ekspositionens) afslutning, det afsnit, som i gængs terminologi i dag kaldes ekspositionens ”epilog”.²⁴⁰ Han tilføjer, at anden dels begyndelse (gennemføringen) bør forløbe ”in fine modulations”, og at reprisen skal forberedes tilfredsstillende. Reprisen selv er stort set en gentagelse af ekspositionen, bortset fra den sædvanligvis forekommende tonale udligning mellem side- og hovedtemadel.²⁴¹

Beskrivelsen er ganske skematisk og traditionel for lærebøger, men vi kan dog konstatere, at sidetemaets toneart er valgfri inden for skalaen, og at den afsluttende coda forberedes af et tonalt skred. Sidstnævnte effekt er velkendt allerede hos wienerklassikerne, men etableres nærmest som en floskel op gennem det 19. århundrede. Hamerik anfører i lærebogen den nærmest formelagtigt klassisk/romantiske 'lærebogssonateform' som et ideal og ikke som en form, der med fordel kan eller bør udsættes for overraskende eksperimenter. Dette kan forekomme ejendommeligt i en lærebog fra 1895, hvor halvandet århundredes arbejder med denne formtype som grundlag havde skabt en mangfoldighed af værker, som byder på overraskende og eksperimenterende tolkninger af sonateformens principper, ikke mindst i den senere tid. Selvom det må siges at være typisk for en lærebog at fremstille formens idealtipe, kan man undre sig over, at Hamerik ikke nævner de konkrete værkers afvigelser fra denne. I denne sammenhæng skal bemærkes, at Hameriks egne seks instrumentalsymfonier lægger sig ganske tæt op ad denne idealformtype, i hvert fald hvad førstesatserne angår.

At sonateformen er indbegrebet af musikalsk rettænkning hos Hamerik, ser vi i følgende citat, hvor han simpelthen håndfast gør det klart for den unge komponistspire, at et hvilket som helst større musikalsk værk vil falde sammen uden denne form:

Let it be understood once for all, that the sonata form applies to Trios, Quartets, Quintets, and all Chamber music, also to Symphonies, Concertos and the like, and that any concerted piece that lacks this form belongs to Medley or Potpourri, which is a formless style where all the subjects are linked together, without that feeling of artistic unity that belongs to the work of the real composer.²⁴²

Sonateformen borger for selve den kunstneriske kvalitet, ethvert musikstykke beregnet for koncertopførelse må bekende sig til denne form. Ellers falder det sammen som direkte formløst og kan næppe kaldes en rigtig komposition! Om end den skematisk fremstillede formtype ikke kan forventes (og heller ikke findes i konkrete musikværker), så må man antage, at formens grundlæggende principper bør kunne spores i ethvert Hamerik-værk med kunstneriske ambitioner. I denne henseende er *Kor-Symfonien* ingen undtagelse.

²⁴⁰Hamerik 1895, s. 87

²⁴¹Hamerik 1895, s. 88

²⁴²Hamerik 1895, s. 87

4.2. Symfonien som musikalsk idealform

Den ultimative musikalske storform er ifølge Hamerik i *Theory of Music* netop symfonien, som han kalder ”den højeste form for abstrakt musik, som kræver en ekstraordinær indsats og helt igennem original inspiration hos komponisten”.²⁴³ Symfoniorkestret stiller altså de højeste krav, men leverer også de ultimative udtryksmuligheder. Symfoniens instrumentarium leverer således ”a palette of colors that no chamber-music, either sonata or string quartet can possess”.²⁴⁴ Der er altså hverken i vokalformerne eller i de mindre instrumentale former nogen kvalitet, som ikke bedre kan udtrykkes i den symfoniske form. Og hertil føjer han en tidstypisk, senromantisk, kvantitativ opfattelse af symfoniens overlegenhed; jo flere ressourcer, des større kunstværk:

It is, therefore, the grandest, noblest and highest form of musical composition. As poetry finds its fullest development in the drama, so does music in the symphony. The three bodies of stringed, wooden and brass instruments are united to produce a representation of emotions, in a tragical, heroic, grand, or light and humorous way.

The presence of so many different instruments, each possessing its separate and individual character, and the combination of so many tone colors, offers to composers a wide field for a tone painting.²⁴⁵

Som *dramaet* er poesiens primat, således er *symfonien* musikkens. Og altså ikke operaen eller musikdramaet. Det er påfaldende, at Hamerik fastholder den rent instrumentale form som den højeste musikalske udtryksform:

In a symphony the voices of the different instruments of an orchestra are made to speak in that poetical tongue, which alone, of all languages, portrays the emotions of the soul. *It points higher than any musical work bound by words* [min kursivering].²⁴⁶

Hvis dette synspunkt skal anlægges over for hans egen produktion, så er hverken *Requiem* eller *Kor-Symfonien* hans hovedværk, men derimod den 5. symfoni, *sérieuse*, som på flere måder betegner kulminationen på symfonirækken. Ikke blot ved at være den sidste instrumentalsymfoni for stort orkester, men, som Richard Hove fremhæver, fremstår den som et højdepunkt både satsteknisk, harmonisk og med hensyn til konsekvensen i brug af *idée fixe*. Alene navnet *Symphonie sérieuse* angiver, at der er tale om stor musik: et alvorligt og dybsindigt arbejde af kunstneren. I følgende passage fremhæver Hamerik netop som ideal de egenskaber, som *sérieuse* står som pragteksempel på i hans egen produktion:

The chief subject must express the character of the whole work, and all the following subjects must be logically derived from it. The composer must have a complete command and consummate mastery of simple and double counterpoint, fugue, invention of figures and episodes, grouping of phrases, combination of climaxes and final effects, and

²⁴³Hamerik 1895, s. 91

²⁴⁴Hamerik 1895, s. 91

²⁴⁵Hamerik 1895, s. 91

²⁴⁶Hamerik 1895, s. 91

instrumentation; but, above all, he must have an inborn gift for expressing himself abstractly.²⁴⁷

Dette citat peger på to grundforhold ved den symfoniske form: en tematisk enhed, byggende på hovedtemaet, og her må man formode, at Hamerik mener et cyklisk hovedtema for alle værkets satser, og et grundlæggende abstrakt udtryk. Det første kan virke som en modsigelse af den dualisme mellem hoved- og sidetema, som Hamerik lægger vægt på, idet han fremhæver, at de to temaer ”must bear a striking contrast to each other in character as well as rhythm.”²⁴⁸ Men over alt står kravet om ”artistic unity”,²⁴⁹ og dette skal ifølge Hamerik udstrækkes til at omfatte sonatesatsformens tematiske dualisme, således at sidetemaet må forventes udformet på grundlag af indbyggede kontrastmuligheder i hovedtemaet. Igennem dette citat skinner en nærmest positivistisk videnskabelig opfattelse af kompositionskunsten.

Disse udsagn af Hamerik i *Theory of Music* skal som sagt ikke nødvendigvis opfattes som hans eget inderste kunstneriske credo; det er dog blot en praktisk lærebog for de musikstuderende på Peabody Institute, men alligevel vil jeg vove at tage ham på ordet i de musikæstetiske udsagn, jeg her har citeret, og bringe hans ord og hans musikværk i diskussion med hinanden. Jeg mener, at tendensen i udsagnene er så klar og entydig, at de kan opfattes som udtryk for den ældre professors alvorligt mente æstetiske dogmer, som han ønskede at slå fast for den kommende generation af musikere og komponister.

4.3. Poesi kontra musik

Når Hamerik i lærebogen skriver, at instrumentalsymfonien ”peger højere end noget værk bundet af ord”, tilslutter han sig det 19. århundredes gængse dogme om den absolutte musiks højere kunstneriske udtryksform qua musik, som går tilbage til E.T.A. Hoffmann (1776-1822), som i sin recension af Beethovens 5. symfoni i 1809 udtrykte netop dette synspunkt.²⁵⁰ Betoningen af det abstrakte udtryk beror altså på det 19. århundredes symfonitradition, der fremelskede denne genre som den højeste musikalske udtryksform, hvor adelsmærket netop var den absolutte musiks rent instrumentale form. At vokalmusikkens sproglige konkretisering af musikkens indebar en begrænsning af musikkens sande og direkte udtryk, fordi ordet kalder på fornuftsmæssig forståelse, hvorimod de instrumentale toner har direkte adgang til følelserne, var en anskuelse, som blev filosofisk formuleret af Arthur Schopenhauer i *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1844): ”Fordi musikken ikke, som de andre kunstarter, fremstiller ideer – eller viljens objektivationstrin – men umiddelbart viljen selv, så kan det hermed forklares, at den indvirker umiddelbart på viljen, d.v.s. tilhørerens følelser, lidenskaber og affekter, således at den hurtigt forstærker dem eller stemmer dem om [...] det er den blotte form, uden stof, som en ånde verden uden materie.”²⁵¹

At Hamerik taler for et skisma mellem musik og ord bliver indlysende, da vi direkte får at vide, at vokalelementet

²⁴⁷Hamerik 1895, s. 91

²⁴⁸Hamerik 1895, s. 87

²⁴⁹Hamerik 1895, s. 86-87

²⁵⁰Steinbeck 2002, bind 3, s. 11f

²⁵¹overs.: Jan Maegaard fra: *Romantik og realisme i musik*, i *Kaos og Kosmos – studier i europæisk romantik*, red. Hans Boll-Johansen m.fl., s. 105, København 1989

berøver musikken dens mulighed for at udtrykke de rene, abstrakte følelser:

Any music with words loses its independence and abstract tendency because it is expected to portray the emotions of the text. It is no longer sole master in its own domain of abstract feeling, but enters into the service of poetry.²⁵²

Denne sætning står som indledning til afsnittet i *Theory of Music* om de vokale former. Ordet som fremmedelement i musikkens verden står her nærmest som et motto for Hamerik. Men i de indledende betragtninger over vokalformen over dem alle, opera,²⁵³ konkluderer han, at ideen om at forene stemme, sang og handling i et og samme værk frembyder et endnu uløst problem, eftersom ikke blot dramaet og musikken som kunstarter har modstridende naturer, men også poesi og musik begrænser hinanden:

no poetry is abstract enough to satisfy music, and no music is so stealthy in tone volume as not to hide poetry.²⁵⁴

Vel kan sproget således ikke tilfredsstillende musikkens iboende trang til et abstrakt udtryk, men omvendt levnes poesien også et unikt kunstnerisk rum, som i Hameriks øjne er for skrøbeligt eller intimt til at træde frem, når musikken spiller: musik er simpelthen som kunstart ikke diskret nok til at tjene den sproglige poesi! Han ser altså et dilemma, som udspændes af de to kunstarters modsatrettede naturer, og dette dilemma røber måske et skjult ønske hos digter-komponisten om, at der faktisk fandtes *poesi, som er abstrakt nok til at tilfredsstillende musik, og musik, som ikke skjuler poesien!* Man fristes til at forestille sig, at han med *Kor-Symfonien* netop har villet skrive en sådan poesi og musik i et og samme værk.

4.4. Gesamtkunstwerk en miniature

Poesiens og musikkens naturer som henholdsvis konkret og abstrakt kunstnerisk udtryksform modarbejder hinandens ideale fordringer, og alligevel lod Hamerik sin sidste symfoni være fuldstændig gennemkomponeret over et digt om livets store spørgsmål. Dette dilemma stiller skarpt på spørgsmålet: Hvad betød begrebet 'korsymfoni' for Asger Hamerik, og hvordan forholder værket sig tekstmæssigt såvel som musikalsk til dette dilemma? Er det et værk, hvormed Hamerik bevæger sig videre og ud over de hidtidige rammer for sin kunst, og hvormed han skaber en syntese på et højere plan, en syntese af sit eget kunstneriske dobbeltsyn som digter og komponist? Eller er det et værk, som betegner et kompromis, hvor han lader musikken blive tjener for sit eget personlige budskab og dermed giver afkald på den universalitet, som en symfoni rettelig burde stå for? Disse to muligheder svarer desuden til opfattelserne af værket, som vi finder hos hhv. Hove og Lyng.

Den etisk-religiøse behandling i teksten af de tre grundbegreber liv, død og udødelighed iscenesættes minutøst af den musikalske udvikling i værket. Hamerik lader i dette værk den symfoniske form uddybe, fortolke og

²⁵²Hamerik 1895, s. 95

²⁵³Hamerik opregner fem vokale former: sang, opera, kantate, oratorium og messe. Af disse får opera over syv siders omtale, mens de øvrige former levnes en ti-tyve linjer hver.

²⁵⁴Hamerik 1895, s. 96

ledemotivisk dramatisere den konflikt, udvikling og forløsning, som de tre begreber gennemgår i teksten. Og overordnet står *Kor-Symfonien* som bærer af en livsanskuelse af tydeligt etisk-religiøs observans. Hamerik udtrykker sig med værket som både digter, filosof, prædikant og komponist, og alle fire roller søger han at forene med de mest sublime elementer inden for hver af disse åndsretninger. At værket netop måtte blive en symfoni og ikke en opera, skyldes emnets abstrakte karakter. Dramaets roller er besat af begreber og ikke personer. Teksten er en blanding af bøn, salme, prædiken og filosofisk essay. Den musikalske storform er symfonien. Det er nærliggende at tage ordet Gesamtkunstwerk i brug om sådan et værk, om end der er tale om et værk af relativt beskedne dimensioner. I dette perspektiv fremstår *Kor-Symfonien* som den klare løsning på førnævnte dilemma: Tekstens høje abstraktionsniveau, som lader al handling blive til en indre bevægelse, og musikkens tro iscenesættelse af denne tekst netop gennem en symfonisk form – disse elementernes smelten ind i hinanden bliver dilemmaets ophævelse, og digter-komponisten kunne med sin *Kor-Symfoni* samle sin kunstnersjæls højeste udtryk i et og samme værk! Den høje grad af konsekvens, med hvilken Hamerik formår at skabe en syntese af værkets samlede tekstlige og musikalske udtryk, skærper tilbøjeligheden til at følge Richard Hove i antagelsen, at *Kor-Symfonien* virkelig betegner Hameriks åndelige testamente og derfor er en vigtig nøgle til hans modne kunstneridentitet.

5. KOR-SYMFONIEN I INTERNATIONALT PERSPEKTIV

I forhold til sine amerikanske kolleger har Hamerik været i første række, og hans nære kontakt med nogle af de væsentligste europæiske musiker-personligheder (Gade, Bülow, Berlioz, Rubinstein og Grieg, for blot at nævne nogle) har givet ham en særlig status og særlige muligheder. Men som decideret amerikansk komponist var hans stjerne ifølge Keefer hurtigt dalende. I denne henseende var Hameriks situation ikke meget anderledes end hans jævnaldrendes: De fleste komponister i hans generation, som virkede i USA, var indvandret fra Europa og havde en europæisk musikuddannelse med i bagagen, ofte fra Leipzig. Først med generationen efter Hamerik, som han altså selv var stærkt medvirkende til at uddanne og anspre, opstod en egentlig amerikansk kunstmusik på amerikansk grund, og med denne distancerede man sig fra de europæiske forbilleder.

5.1. Asger Hamerik og det moderne

Hvordan havde Asger Hamerik inden afrejsen fra USA forholdt sig til den ny musik i 1890'erne? I *Theory of Music* sporer jeg to forskellige tendenser hos ham. Allerede i indledningen til kapitlet om ”Form” lyder følgende advarsel:

At the present time, there is a constant temptation to throw off these trammels of form, and to fill compositions with a number of subjects, on the plea of greater originality. It should, however, be borne in mind that, whatever liberty is taken in form-building, *the regularity of structure with past great composers has arisen not from any poverty of ideas, but from a definite feeling of artistic unity.*²⁵⁵

Her taler Hamerik som en klassisk asket, der holder på stramhed i musikalsk form og tematisk indhold. Hamerik er skeptisk over for den ny musik, som han opfatter som degenereret, idet den søger kompleksitet frem for enkelhed. Og han fortsætter herefter med et overraskende pragmatisk argument mod denne kompleksitet:

Music after all, as far as the public is concerned, is not a labor of life; in order to be properly enjoyed it must be made easy of comprehension, and this music without form cannot be.²⁵⁶

Publikum skal ikke søges blandt musik-eliten, men blandt almindelige folk, som skal præsenteres for en letopfattelig form, således at de ”ret kan fornøjes” ved musikken. Med dette argument kritiserer han altså ikke blot den platte underholdningsmusik, salonernes medley og potpourri, men også den gryende modernisme: komponister, der ”kaster formprincipperne overbord og fylder musikken med mange temaer for at tilstræbe større originalitet”, men hvis musik er svært fattelig for publikum. Dette sidste citat er helt centralt for placeringen af den modne Asger Hamerik: Han var en kunstner, som anså en struktureret og overordnet enkel form i et musikværk for at være en

²⁵⁵Hamerik 1895, s. 86

²⁵⁶Hamerik 1895, s. 86

betingelse for at kommunikere et kunstnerisk budskab til publikum. I følgende brev til broderen Angul Hammerich, 7. maj 1890, får man tydeligt indtryk af, at Hameriks advarsler mod de nye tendenser i musikken i høj grad konkret gjaldt det Amerika, som han allerede dengang havde planer om at forlade:

Jeg holdes i den amerikanske musikverden for højremand og konservativ, men hvad venstre er i Amerika aner Du vistnok næppe.²⁵⁷

Af Keefers beretning får man også det generelle indtryk, at 1890'erne løb fra Asger Hamerik, så han, der begyndte som den unge reformator, selv kom til at stå som det klassiske ikon. Keefer beskriver, hvordan Baltimore blev grebet af *fin de siècle* med dyrkelse af underholdningsmusikken, og hvordan Asger Hamerik blev karakteriseret som en komisk figur med sin melankolske musketér-romantik.²⁵⁸ Samtidig fik Hamerik rivaler på den musikalske scene, i form af tyskerne Richard Burmeister²⁵⁹ og Walter Damrosch,²⁶⁰ som i midten af 90'erne havde ønsket at overtage ledelsen af Peabody Institute.²⁶¹ Hamerik havde som nævnt allerede på dette tidspunkt vist tegn på tilbagetrækning, da han i foråret 1890 havde forhandlet om at overtage ledelsen af Musikforeningen i København efter Niels W. Gade, en plan der dog forliste, da Gade døde senere samme år øjensynlig uden at have bragt sagen videre i Musikforeningens bestyrelse.²⁶² Blandt de mange opløsningstegn var også en overgang til et langt bredere fokus på repertoirevalget i koncertsalene, hvilket åbnede for de mange ny strømninger fra Europa, repræsenteret ved Mahler, Sibelius, Richard Strauss – dog først efter århundredskiftet. Et hårdt slag for Hamerik må have været Peabody Orchestras opløsning i 1895, hvorefter byens symfonikoncerter varetoges af gæster, indtil The Baltimore Orchestra oprettedes i 1916.²⁶³

Selvom Asger Hamerik stadig i 90'erne troede på fremtiden for den stil, han repræsenterede, må man antage, at tiden efter *Symphonie sérieuse* alligevel indebar en vis retræte for ham. *Fin de siècle* var for Hamerik en tid, hvor nye stjerner var på vej op, mens hans var på vej ned. Og dette synes han at have følt trang til at give udtryk for i de sene korværker, *Høstdans* og *Kor-Symfonien*. Selvom de to værker er genremæssigt meget forskellige, er der momenter ved det tekstlige indhold af *Høstdans*, som kan genfindes i *Kor-Symfoniens* tekst. Værket munder nemlig ud i følgende vemodige suk:

Ungdom svinder, manddoms dage
Snart er talte og forbi.
Livets lyst og lykke, vage
Fostre af vor fantasi.

²⁵⁷”Breve til Angul Hammerich”, KB, NKS 4980 (Her citeret fra Jan Falkencrone: *Musikforeningen 1886-1937* (MI-speciale), København 1992)

²⁵⁸Keefer 1962, s. 242

²⁵⁹Burmeister og hans hustru, Dory, var begge virtuose pianister og virkede for denne kultur, som ikke var i Hameriks interesse (Keefer 1962, s. 204).

²⁶⁰Damrosch, dirigent, især berlioz og Wagner-fortolker (Keefer, s. 257f)

²⁶¹Keefer 1962, s. 266f

²⁶²Sørensen 1999, s. 307f

²⁶³Schaaf 2001

Våren svandt for somrens dage,
Stork og svale fløj forbi.
Venner, nu er kun tilbagevenden, Vintrens nat at længes i,
Trænges i, og ti.²⁶⁴

Samme tema berøres i *Kor-Symfoniens* strofe x:

Kun en lille tøven,
stakket, flygtig væren;
uendeligt i kvide,
og et øjeblik i glæde;
vækker tro på lykke, drøm om storhed;
bristende tro, skuffende drøm.²⁶⁵

Begge steder fremhæves livslykken som en illusion, som brister til sidst. Som tidligere nævnt er den oprindelige strofe x fra 1898 endnu mere sigende p.gr.a. Hameriks sammenkædning her af 'livsdrømmen' og 'musik'. Det er nærliggende i denne sammenhæng at kommentere Ribers og Hove, som beklagede Hameriks manglende anerkendelse i hjemlandet efter hans tilbagevenden. Man kunne nemt vende billedet om og antage, at Danmark for Hamerik lige modsat var et tilflugtssted, fyldt med ligesindede, romantiske kolleger, i forhold til det Baltimore, som han forlod, hvor nye strømninger vandt hurtigere frem.

Men Asger Hamerik har dog næppe opfattet sig selv som repræsentant for en hendøende kunstart. Han var rationalist og fremskridtsmand, og hans religiøse overbevisning var som faderens præget af grundtvigianismen og som nævnt muligvis også de amerikanske universalistiske bevægelser unitarisme og transcendentalisme. For ham lå det moderne og fremtiden ikke i de strømninger i samtiden, som hang sammen med forfald og opløsning af normer. Han opfattede sig selv som eksponent for en dannet og oplyst åndselite, som han troede indeholdt kimen til fremtidens kulturelle grundlag. Ordet ”moderne” bruger han selv kun et sted i *Theory of music*, nemlig i afsnittet om ”suiten”, som følger lige efter beskrivelsen af symfonien.²⁶⁶ Pligtskyldigst oplyser han, at navnet oprindelig henviser til den barokke dansesuite, men herefter afslører han sin grund til at ophæve noget så inferiørt til en plads lige efter symfonien: Den moderne symfoniske suite, som hans egne *Nordiske suiter*²⁶⁷ hører til, sætter han i forhold til symfonien, som frit fugato i forhold til streng fuga. Kort sagt: som en uformel symfoni! Hermed står det klart, at Hamerik også selv anså sine *Nordiske suiter* som symfoniske værker, fra hvilke overgangen til symfonirækken blot er en naturlig udvidelse af ambitionerne. Dette støttes yderligere af det faktum, at *Symphonie poetique* som tidligere nævnt oprindelig var planlagt som en sjette nordisk suite. Her finder vi også en interessant

²⁶⁴*Høstdans*, op. 37, s. 3 (klaverudtog, tekstark)

²⁶⁵1906-versionen, tekstarkets danske oversættelse, tekstdel I, strofe 2.

²⁶⁶Hamerik 1895, s. 91f

²⁶⁷Han fremhæver specifikt op. 26 i A-dur (den femte og sidste i rækken).

distinktion mellem gammel og ny stil. Hamerik lader den gamle skole repræsentere ved henholdsvis de tyske komponister Lachner, Raff og Grimm, og den nye skole ved de franske Saint Saëns og Bizet ("modern in feeling and taste").²⁶⁸ Og til de sidste regner han også sig selv. Dette er det eneste sted, Asger Hamerik associerer sig med det at være moderne. Og det moderne i den franske stils orkestersonater er, at den tager udgangspunkt i den symfoniske form i modsætning til den ældre, som er baseret på dansetyperne. At Hamerik blandt sine jævnaldrende netop fremhæver franskmændene Bizet og Saint Saëns, kan ikke undre. Bizet var desuden også Berlioz' testamentariske bud på den ny tids mand, men som Julian Rushton i *The Musical language of Berlioz* tørt konstaterer: knap så profetisk som Robert Schumanns påberåbelse af Brahms' stjerne i den herostratisk berømte artikel *Neue Bahnen*.²⁶⁹

5.2. Stilistiske betragtninger over Hamerik som 'nytysker'

Hans von Bülow havde været passioneret wagnerianer, og Hamerik mødte endda Wagner gennem Bülow. Han sluttede også nært venskab med Anton Rubinstein. Endelig gav pariseropholdet den afgørende æstetiske prægning af Berlioz. Gennem Berlioz traf Hamerik yderligere nogle af 1860'ernes største musikerpersonligheder, bl.a. Franz Liszt.²⁷⁰ Dette persongalleri peger tydeligt i retning af tidens musikalske venstrefløj. Intet tyder på, at han før afrejsen til Baltimore interesserede sig for den absolutte musiks hovedgenrer symfoni, strygekvartet, og han beskæftigede sig heller ikke med kirkemusik. Disse genrer er stort set uberørte af ham inden 1880 (den enlige ungdomssymfoni og især klaverkvintetten må betragtes som undtagelser). Tværtimod dyrkede han i 60'erne og 70'erne opera, musikdrama og kammer- og orkestermusik med udpræget karakterpræget indhold. Derved kan man godt forsvare, at han fulgte Berlioz', Liszts og Wagners retning. Omvendt er det tydeligt, at netop den absolutte, symfoniske musik og kirkemusikken indtog en altdominerende plads i hans produktion efter 1880. Forældrenes (og måske vennen Sidney Laniers) nylige sygdom og død kan have givet anledning til en alvorligere tone i Hameriks værker, en tone, som mærkes fra og med *Kristen trilogi* (1882) og *Symphonie tragique* (1883). Her sker i hvert fald et karakteristisk skift, og samtlige værker herefter udviser den af Schjørring beskrevne alvorlige og søgende tone.

Betød dette skift også et vendepunkt i Hameriks kunstneriske idealer? Man kunne oplagt fremføre, at alene dette at producere en række regulære symfonier er en handling, som stod i modsætning til Wagners og Liszts fordringer til 'Zukunftsmusik'. Hvis Hamerik i begyndelsen af 80'erne forlod den nytyske dogmatik med hensyn til de absolutte musikalske former, kan det dog nemt ses som en naturlig forlængelse af et mere generelt skift, hvor en ny senromantisk opblomstring af disse former tog til, ikke mindst med udspring i de slaviske lande med komponister som Tjajkovskij, Borodin og Dvorak, som alle var Hameriks jævnaldrende. Dertil kommer, at komponister som Anton Rubinstein (1829-1894) og Joachim Raff (1822-1882) netop havde skrevet en stor mængde meget populære traditionelle symfoniske værker, hvorfor genren slet ikke har været så fremmed for komponister med sympati for den nytyske æstetik. Raff var elev af og arbejdede en årrække som assistent for Liszt og var bannerfører for de nytyske idealer, men brød dog til sidst med denne for at realisere sig selv. Han giftede sig og fik fast stilling som

²⁶⁸Hamerik 1895, s. 92

²⁶⁹Rushton 1983, s. 6. Schumann i *Neue Zeitschrift für Musik*, Band 39, Nr. 18, Leipzig, 28. Oktober 1853

²⁷⁰Ribers 1923, s. 110

konservatoriedirektør – og skrev en stor mængde musik, over 200 opusnumre; eftertidens dom over Raff blev hurtigt den lidet flatterende, at han var en ”Vielschreiber”.²⁷¹ Hans værker tæller bl.a. 11 klassisk udformede symfonier, stilistisk præget af Liszt/Wagner-retningen. For denne af Dahlhaus benævnte ”dobbelt synd” dømtes han som eklektiker, der forrådte begge de to modstridende æstetiske retninger.²⁷² Også Rubinstein, der var den mest vestligt orienterede af de russiske komponister, var ven af Liszt og orienterede sig mod den nytyske gruppe, men skrev alligevel en række klassisk udformede symfonier.²⁷³ For begge disse komponisters vedkommende var det symfonier, som nød stor international popularitet i samtiden, men hurtigt glemtes igen efter århundredskiftet.²⁷⁴ Det er nærliggende at betragte Hameriks symfoniske værk som hørende til samme kategori som Ruffs og Rubinsteins, og det er vel netop denne kategori, som Walter Niemann henførte ham til.

Men netop med sin *Kor-Symfoni* synes Hamerik også i forhold til disse symfoni-skrivende nytyskere at indtage en særstilling. Dette værk søger ikke at forlene en klassicistisk genre med nytysk musikalsk æstetik, således som man med Keefer med rette kan mene om især hans 2. symfoni, *tragique*.²⁷⁵ I *Kor-Symfonien* bekender Hamerik sig ifølge min analyse kompositionsteknisk fuldblods til en tekstnær ledemotiv-teknik, og i så henseende er værket langt mere i slægt med Liszts programmatisk og ledemotivisk prægede symfoniske digtninge. Men Hamerik går altså skridtet videre og komponerer med direkte anvendelse af teksten i værket, som var det et 'tanke-drama', hvor endda selve den overordnede form er symbolsk forbundet med tekstens indhold. Stilistisk opviser værket indflydelser fra flere sider: Den berggrensk/gadeske koralharmonisering, wagnersk harmonik i tredjesatsens instrumentale mellemspill og sidetema, cherubinisk kontrapunkt i fugaen, for at nævne de tydeligste, som jeg har fremhævet i analysen.

5.3. Hameriks Kor-Symfonis genremæssige særstilling

Hertil skal knyttes nogle betragtninger over *Kor-Symfoniens* genremæssige placering, idet betegnelsen ”oratorium” flere steder også bruges. Keefer omtaler således *Kor-Symfonien* som ”Hameriks last oratorium, Life, Death and Immortality”,²⁷⁶ men noterer, at den også slet og ret kendes som ”Choral”, en titel, som i England og USA traditionelt (også af Keefer) netop bruges om Beethovens 9. symfoni. De fleste af kilderne står mere eller mindre uafklarede i denne placering af værket i Hameriks produktion, selvom Hamerik med titlen *Choral Symphony* allerede i 1898 utvetydigt angiver, at der er tale om en decideret korsymfoni. Hvoraf kommer denne vaklende genreplacering?

Værket blev som sagt konciperet som et korværk, hvor teksten er det bærende element fra først til sidst, og inspirationskilden har været samarbejdet med The Oratorio Society. Dermed placerer værket sig indlysende som et oratorisk værk. Den nævnte inspiration fra Gounods oratorium *Mors et vita* er det dog vanskeligt at få øje på i *Kor-*

²⁷¹www.raff.org (Websted for Joseph Joachim Raff (4.9.2003))

²⁷²Steinbeck 2002, s. 167f

²⁷³Steinbeck 2002, s. 257f

²⁷⁴Steinbeck 2002, s. 163

²⁷⁵Keefer 1962, s. 203

²⁷⁶Keefer 1962, s. 235

Symfonien: Kun undertitlen *Life Death and Immortality*²⁷⁷ vækker mindelser. Gounod havde opholdt sig i England 1870-1875, og hans to oratorier, *La redemption* og *Mors et vita*, var begge dedikeret til England, idet de blev skrevet til påskehøjtideligheden i hhv. Birmingham 1882 og Norwich 1885. Keefer fortæller som nævnt, at *La redemption* opførtes i 1884, men nævner intet om *Mors et vita*, hvorfor oplysningen om dette værks indflydelse på Kor-Symfoniens undfangelse kan betvivles. En eventuel inspiration fra en opførelse i Baltimore af *Mors et vita* har dog heller ikke medført noget formelt slægtskab med *Kor-Symfonien*: Det tydeligt som latinsk oratorium udformede korværk af Gounod emmer af katolsk salvesfuldhed og er sammensat af en stadig vekslen mellem dramatisk deklamerende korsteder, arier og a cappella-motetter i en quasi-palestrinastil, som nærmest må betegnes som pastiche.²⁷⁸ Herved adskiller *Mors et vita* og Hameriks *Kor-Symfoni* sig afgjort fra hinanden. *Kor-Symfoniens* engelsksprogede og poetisk udformede tekstgrundlag, som ikke tilnærmelsesvis knytter an til den katolske kirkemusik, og hvis tre satser bortset fra vokalbesætningen umiddelbart fremstår som typiske symfonisatser, placerer værket i en helt anden genre: den egentlige vokalsymfonigenre.

Jeg vil først med udgangspunkt i Wolfram Steinbecks *Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert II* give et kort grundrids af vokalsymfoniens i øvrigt brogede genres opkomst i løbet af det 19. århundrede. Steinbeck opregner tre grundtyper blandt de ”klassiske korsymfonier”:

1. Korfinalesymfonien
2. Symfonikantaten
3. Symphonie dramatique²⁷⁹

Disse tre grundtyper er udsprunget af henholdsvis Beethovens 9. symfoni (op. 125, 1824), Mendelssohns *Lobgesang* (2. symfoni, op. 52, 1840) og Berlioz' *Roméo et Juliette* (op. 17, 1839). Alle korsymfoniens moder (også Mendelssohns og Berlioz') er dog ifølge Steinbeck i grunden Beethovens Niende. Mendelssohns *Lobgesang* er da også en korfinalesymfoni; den er udformet som et sakralt modstykke til Beethovens humanistiske manifest, idet sidstesatsen alene er vokalbesat, men er udformet som en hel kantate.²⁸⁰

Den berliozske dramatiserede symfoni kunne man have ventet indflydelse fra, men dette er slet ikke tilfældet, idet Hameriks værk er helt er blottet for et konkret ydre handlingsforløb endsige operamæssige virkemidler. Thomas Dausgaard nævner, at hans arbejde med Hameriks *Kor-Symfoni* måske har givet ham et klarere syn på Beethovens 9.²⁸¹ Forholdet mellem Hameriks og Beethovens korsymfonier kan dog beskrives kort: Der er ingen tvivl om, at en vis reference til Beethovens 9. er til stede i *Kor-Symfoniens* finalesats, ligesom Hameriks øvrige symfonier stedvis vækker tydelige associationer til det store klassiske forbillede.²⁸² Hamerik har muligvis også følt, at en ”choral” efter beethovenske forbillede var det rette værk at afslutte livsgerningen i Baltimore med. Hans ældre samtidige

²⁷⁷Som kun er angivet i korpartituret (MS1898b)

²⁷⁸Gounod opholdt sig en periode i sin ungdom i Rom, hvor han studerede Palestrinas musik.

²⁷⁹Steinbeck 2002, s. 120-132. Hertil føjer forfatterne den såkaldte *odesymfoni*, en særlig fransk genre, som indbefatter en fortæller.

²⁸⁰Steinbeck 2002, s. 123

²⁸¹Politiken 30.11.1997

²⁸²Især flere af Hameriks scherzo-satser giver klare mindelser om Beethoven.

amerikanske kollega George Frederic Bristow (1825-1898) afsluttede få år før også sin symfonirække med en ”choral” (nr. 6, *Niagara*, op. 62, 1893).²⁸³ Bristows og Hameriks korsymfonier kan således (med reference til Beethoven) begge siges at fremstå apoteotisk i komponisternes produktion, i modsætning til Liszt og Berlioz, der spredt i produktionen benytter vokalelementet i symfonisk musik. Bristows *Niagara* var dog næppe på afgørende måde forbillede for Hamerik, og Bristow blev desuden i Baltimore tilsyneladende betragtet som en relativt middelmådig komponist.²⁸⁴ Men hverken stilistisk, tematisk eller som værk i helhed er det heller relevant at drage konkrete paralleller mellem Hamerik og Beethoven. Beethovens 9. symfoni kan så at sige kun betragtes som et arketypisk forbillede for Hameriks *Kor-Symfoni*.

Hameriks *Kor-Symfoni* adskiller sig helt grundlæggende fra alle de tre nævnte korsymfoni-grundtyper ved, at vokalelementet er tilstede igennem hele værket (på nær det instrumentale mellemspil i begyndelsen af tredje sats). Ganske særligt er det først og fremmest korets tilstedeværelse i 1. sats. Her kan Hamerik ikke have haft forbilleder. Der er dermed i Hameriks værk heller ikke et satsmæssigt brud med den traditionelle instrumentale symfoniform, bortset fra den udeladte scherzo: en indledende allegro, efterfulgt af en langsom og lyrisk andante, og endelig en stort anlagt finale. De fleste korfinalesympfonier fra det 19. århundrede forlader den symfoniske form i kordelen (kantatedelen), så man kan opfatte dem som symfoni med tilkomponeret kantate, eller man kan opfatte finalens coda udvidet med kordelen. Hamerik indkomponerer i modsætning hertil korsatsen (i 2. sats afløst af solisten) og dermed teksten i selve den symfoniske udvikling i hele værket. På denne måde optræder koret ikke som fremmedelement i værket, men som hele dets grundlæggende attribut. *Kor-Symfonien* var i den forstand i 1898 (og vel stadig tildels i 1906) et virkelig originalt – om end i forhold til tidens tendens til monumentalværker relativt beskedent – bidrag til musikkulturen.

5.4. Hamerik og Elgar

Formmæssigt er Hameriks *Kor-Symfoni* så enestående, at der kun er ét andet eksempel i det 19. århundredes musikhistorie på et værk, som helt igennem både er symfoni og vokalværk, og som af komponisten identificeres specifikt som symfoni: Edward Elgars *The Black Knight* (op. 25, 1893).²⁸⁵ Det afgørende særkende, som kun dette værk og Hameriks *Kor-Symfoni* er eksponenter for, er netop, at koret er til stede allerede i førstesatsen. Dette sammenfald bringer unægtelig tankerne hen til tidligere nævnte John France, som i Asger Hamerik simpelthen genfinder sin egen nationalkomponist. Atter må sammenligningen dog anses for tilfældig: Hamerik kan ikke have kendt Elgars korsymfoni. *The Black Knight* blev ganske vist komponeret ca. 10 år før Hameriks *Kor-Symfoni*, 1889-93, men revideret i 1898 og først udgivet i 1905. På titelbladet betegnes det 'kantate'. Det var udgiverens krav, at værket efter tidens smag skulle betegnes 'kantate' og ikke 'korsymfoni',²⁸⁶ men Elgar tilføjer selv i en note i indledningen til partituret:

²⁸³Steinbeck 2002, s. 343

²⁸⁴Keefer 1962, s.

²⁸⁵Teksten er Longfellows oversættelse af Uhlands digt *Der schwartze Ritter*. Uropførelsen fandt sted 18. april 1893 i komponistens hjemegn ved Worcester Festival, og det var Elgar selv, der dirigerede.

²⁸⁶www.elgar.org/3knight.htm (Websted for Edward Elgar (16.6.2005))

This cantata is symphonic in design. [...]. The work may be described as a "Symphony for Chorus and Orchestra [...]"

Af noten fremgår tydeligt, at Elgar opfattede værket som en symfoni, og at det var tekstforlæggets firdelte form, der havde inspireret til det symfoniske anlæg. Også på dette punkt er parallellen til Hamerik slående. En afgørende forskel er imidlertid den omstændighed, at Hamerik har skabt sit eget tekstgrundlag til *Kor-Symfonien*, og ikke mindst den religiøse tematik, som præger hele værkets identitet. Netop det religiøse element i Hameriks *Kor-Symfoni* er vel grunden til, at denne ikke alternativt er blevet benævnt kantate, hvilket i høj grad var en verdslig form på denne tid, men at den netop er blevet kaldt et oratorium. For at finde en komponist, som inden for symfonigenren i religiøs tematik nærmede sig oratoriet, skal vi til Gustav Mahler.

5.5. Opstandelsessymfoni – associationen til Mahler

Centralt for den genremæssige placering af Hameriks *Kor-Symfoni* står netop dens budskab, som kommer frem både i teksten, der tematisk kredser om liv, død og udødelighed, og den musikalske karakter, som fik anmelderne til at associere til kirkemusik og højtidelighed. Hameriks *Kor-Symfoni* er et sakralt værk for koncertsalen.

Richard Hove sammenligner som nævnt finalen af Hameriks *Kor-Symfoni* med finalen af Mahlers 2. symfoni. Ligesom Hoves association fra Hameriks *sérieuse* til Bruckner hviler på en efterrationalisering, må man formode, at Hove griber Mahlers 2. for at vise fremsynet hos Hamerik. Imidlertid er det netop i dette tilfælde ikke helt usandsynligt, at Hamerik har kendt Mahlers værk. Denne symfoni fremførtes nemlig exceptionelt tidligt i Danmark (dog netop uden finalen); 23.11. 1897 i det private "Musiksekretariatet af 14. marts 1896", i firehændigt klaverudtog af pianisterne Golla Hammerich og Agnes Adler og sopraen Emmy Menzell, hvoraf førstnævnte var Hameriks svigerinde.²⁸⁷ Netop på dette tidspunkt var Hamerik begyndt at arbejde med sin *Kor-Symfoni*, men var ganske vist langt fra denne begivenhed i København. Et ejendommeligt kuriosum i forbindelse med sammenligningen af Mahler og Hamerik er desuden, at Mahler fik ideen til finalen til sin 2. symfoni, da han deltog i Hameriks gamle lærer Hans von Bülow's begravelse i Hamborg d. 29.3. 1894 og her hørte den navnkundige salme af Klopstock blive sunget.²⁸⁸

En umiddelbart iørefaldende lighed mellem Hameriks og Mahlers værker er anvendelsen af dies irae-motivet fra requiem-messen. Hvad der får Hove til at associere fra Hameriks *Kor-Symfoni* til Mahlers 2. symfoni er dog nok først og fremmest det genremæssige slægtskab mellem de to værker, som skyldes, at de begge munder ud i en art "opstandelseshymne". I Eva Maria Jensens afhandling "Aufersteh'n, ja aufersteh'n!" - Død og evighed i musikken i tiden 1890-1920 citeres Constantin Floros for at karakterisere Mahlers 2. symfoni som en blanding af "Symphoniekantate, Oratorium und Erlösungsmysterium",²⁸⁹ idet den beskæftiger sig med det grundlæggende spørgsmål om meningen med livet. Eva Maria Jensen fremhæver, hvordan netop denne tematik har været afgørende for symfoniens berømmelse i samtiden. Min analyse af Hameriks *Kor-Symfoni* tegner et billede af et værk, der

²⁸⁷Røllum-Larsen 2002, s. 198

²⁸⁸E.M. Jensen 2005, s. 291

²⁸⁹E.M. Jensen 2005, s. 299

rejser en lignende problematik og netop også finder sin forløsning i ideen om sjælens frelse gennem opstandelse. Men hvor Mahler ifølge Eva Maria Jensen stærkt betoner skrækvisioner og benytter mange forskellige musikalske udtryk for død og fortvivlelse,²⁹⁰ hvilket gør symfoniens dramatiske virkninger ekstraordinære og skærper kontrasten til den endelige forløsning, mangler dette element som tidligere beskrevet næsten helt hos Hamerik. Der er aldrig noget rigtig farligt på færde i Hameriks *Kor-Symfoni*. Hos Mahler kommer opstandelsen virkelig som en forløsning efter en bitter kamp, mens den hos Hamerik nærmest er indbygget som en logisk konsekvens af værkets udvikling. Hamerik fandt det ikke nødvendigt at kæmpe for det, han anså for at være den uimodsigelige sandhed.

I Eva Maria Jensens gennemgang af Mahlers 2. symfoni bliver den musikalske symbolik dog ikke primært sat i forbindelse med den tekst, som Mahler lader koret synge i finalen. Symbolikken i værkets ledemotiver etableres absolut musikalsk allerede i de indledende satser, hvor Mahler udvikler dem i en rent musikalsk kontekst. Med hensyn til tekstbehandlingen lægger Eva Maria Jensen vægt på Mahlers egen revision af Klopstocks salme og den generelle musikalske fortolkning, han giver den. Ganske vist er denne fortolkning tekstnær, men der er ikke tale om en egentlig gennemgående ledemotivisk behandling, sådan som der tydeligt er i Hameriks *Kor-Symfoni*, snarere en applicering af teksten på værkets i forvejen etablerede ledemotiver.²⁹¹

På trods af det overordnede tematiske slægtskab mellem de to værker er en sammenligning kun overfladisk relevant. Begge er de som korsymfonier oratoriske opstandelseshymner, hvis musikalske indhold i høj grad er symbolsk bestemt af tekst eller program, men på to afgørende punkter adskiller de sig helt fra hinanden: Hameriks værk er ikke som Mahlers en programsymfoni; der er ikke et ydre handlingsforløb, når bortses fra tredjesatsens indledning. *Kor-Symfonien* er et symfonisk korværk, hvor tekstfortolkningen danner baggrund for symbolindholdet i den musikalske udformning. Man kan som sagt kalde det et 'tanke-drama'. Dertil kommer det indholdsmæssige: Mahlers symfoni arbejder, ud fra en grundlæggende splittelse, gennem kamp til forsoning, mens Hameriks hviler på en overordnet enhedstanke, som gennem værket transformeres fra abstrakt ide til konkret virkelighed. Hameriks dilemma og splittelse i 1. sats viser sig blot at være skin, som beror på en endnu manglende indsigt i udødelighedens mysterium. Denne hvilen i sig selv er både *Kor-Symfoniens* styrke og dens svaghed, idet den som sagt ikke rigtig anfægtes af døden som en virkelig katastrofe for livet. Man kan sige, at værkets filosofiske styrke bliver dets kunstneriske svaghed.

²⁹⁰E.M. Jensen 2005, s. 312-315

²⁹¹E.M. Jensen 2005, s. 316-328

6. KOR-SYMFONIEN I DANSK PERSPEKTIV

Som grundlag for værkets placering i Hameriks danske samtid vil jeg give en kort oversigt over danske symfonikompositioner og -opførelsesregi i det 19. århundrede i Danmark. Jeg vil have særlig opmærksomhed på perioden ca. 1840-1910 og i særdeleshed de sidste to årtier omkring århundredeskiftet. Denne beskrivelse vil jeg primært basere på Torben Schousboes manuskript *Danske Symfonier, en kronologi* (1968), Nils Schiørrings *Musikkens Historie i Danmark*, bind 3 (1978) og Claus Røllum-Larsens *Impulser i Københavns koncertrepertoire 1900-1935* (Museum Tusulanum 2002), skønt denne bog fortrinsvis behandler udenlandsk musik. Jeg vil inddеле beskrivelsen i perioder bestemt af væsentlige ændringer i Københavns musikmiljø.

Musikforeningen (1836-1937) var den institution, der indførte regelmæssige symfonikoncerter i det borgerlige København. Symfonitraditionen kom til landet fra Tyskland (ligesom musikerne), bl.a. i form af Weyses 7 wienerklassiske symfonier fra slutningen af det 18. århundrede. J.P.E. Hartmann (1805-1900) skrev, præget af Spohr, i 30-årsalderen en af Schumanns første symfonier i g-mol (i 1850 skrev Hartmann en ny langsom indledning til førstesatsen), men først mange år efter fulgte han op med sin 2. symfoni (E-dur) og dyrkede ikke genren yderligere. Den, der for alvor grundlagde en dansk (født) symfonitradition, var Niels W. Gade (1817-90), som i 1850 overtog ledelsen af Musikforeningen efter Franz Gläser, der havde været dirigent siden 1843, og gjorde den til Københavns svar på Leipzigs Gewandhaus.²⁹² Gade skrev siden sit internationale gennembrud i 1843 med den første symfoni over en periode på 30 år 8 symfonier i alt (den sidste kom i 1872, han standsede herefter bevidst, eftersom en '9. symfoni' ikke kunne komme på tale – af respekt for Beethoven). Af disse blev især den 4. symfoni internationalt kendt.

Som det fremgår af Schousboes fremstilling, udgik der fra danske komponister i perioden 1843-72, kun 25 værker af symfonisk benævnelse, hvoraf Gade altså selv stod for næsten en tredjedel. Inklusive Gade var der kun 13 komponister, der bidrog til genren. De fleste af disse kun med et værk, heraf J.P.E. Hartmanns 2. symfoni (E-dur, 1848) og Peter Heises d-mol symfoni (1865, opført én gang i Musikforeningen 1868²⁹³), enkelte dog med to, nemlig Carl A. Helsted (1842 og 1845) og August Winding (1858 og 1859?). Endelig begynder Emil Hartmann sin symfonirække mod slutningen af perioden (3 symfonier, op. 6, 9 og uden opus).²⁹⁴ Perioden byder altså på én stor dansk symfoniker: N.W. Gade, og først med den 18 år yngre Emil Hartmanns tiltag i begyndelsen af 1870'erne fremstår i Danmark endnu en komponist med ambitioner decideret i retning af at skrive symfonier. Som Gade fik sin inspiration fra Mendelssohn, fik Emil Hartmann sin fra Gade. De øvrige komponister synes at være optaget af især scenemusikken og kammermusikken. Også Asger Hameriks udgangspunkt lå i begyndelsen her.

Mange af disse havde fået deres uddannelse i Leipzig, hvor konservatoriet under Mendelssohns og Gades ledelse var etableret som Tysklands mest effektive, men også mest konservative. En fællesnordisk nationalisme, som

²⁹²Røllum-Larsen 2002, s. 23

²⁹³Schiørring 1978, s. 44

²⁹⁴Schousboe 1968

prægede en fløj af denne generation, gav sig udslag i de tidligere nævnte 'oprørsbevægelser' i 1860'erne og 1870'erne, især Euterpe, som var stiftet af bl.a. C.E.F. Horneman, Edvard Grieg, Richard Nordraak og G. Matthisson-Hansen, men også støttedes af svenskeren August Söderman (1832-1876). I denne forbindelse kan nævnes, at selv Emil Hartmann fra inderkredsen omkring Gade og Hartmann fik en af sine tidlige symfonier opført ved Euterpes femte abonnementskoncert, 14. april 1866.²⁹⁵ I forhold til denne gruppe havde Asger Hamerik en særstilling: Han var nært knyttet til flere af de nævnte (fætter til Horneman, elev af Matthisson-Hansen og ven med Grieg og Söderman), men han havde dog ikke været i Leipzig, og han var væk fra København det meste af tiden fra 1860 og frem. Endelig blev Hamerik ved sin etablerede position i Baltimore og med sine internationale udgivelser hos to af verdens førende nodeforlag sikret en status som anerkendt komponist, hvad enten hans værker opførtes i Danmark eller ej.

6.1. Tomrummet efter Niels W. Gade

Gades død i 1890 indledte en brydningstid, hvorunder et fuldstændigt generationsskifte blandt danske komponister fandt sted. J.P.E. Hartmann trak sig ud af Musikforeningen efter sønnens fiasko.²⁹⁶ Emil Hartmann skrev sin sidste symfoni i 1892 og døde 6 år senere. Krygell, Fr. Rung, V. Bendix og G. Helsted var stadig blandt de ledende skikkelser i København, men de indhentes snart af den yngre generation, hvorfra især Louis Glass (1864-1936, 6 symfonier, heraf de 4 første 1893, 1899,²⁹⁷ 1901 og 1910), trådte frem som den store symfoniker. Den unge generation, født i 60'erne og 70'erne, bestod ud over Glass og Carl Nielsen (1865-1931, 6 symfonier, heraf de 3 første 1892, 1902 og 1911) af Chr. Danning (1867-1925, 3 symfonier, alle fra 90'erne), Ludolf Nielsen (1876-1939, 3 symfonier, her de 2 første 1903 og 1909), Hakon Børresen (1876-1954, 3 symfonier, heraf de 2 første 1900 og 1904).

Det er oplagt, at betragte de to samtidige Louis Glass og Carl Nielsen som førerskikkelser med hver deres orientering; Glass tilbageskuende mod romantikken og Nielsen fremadrettet mod neoklassikkens romantikopgør. Schiørring er lige ved at gøre det, men anerkender dog ikke helt Glass som værdig sidestillet med Nielsen. Han fremhæver Glass som inspireret af Cesar Franck og Anton Bruckner, og at han efter århundredskiftet overtog rollen fra Lange-Müller som det senromantiske ”bolværk mod modernistiske eksperimenter”.²⁹⁸ Kun få modernistiske eksperimenter havde dog nået København omkring århundredskiftet; Skrjabin opførtes ikke før 1912,²⁹⁹ Gustav Mahler (bortset fra omtalte private klaverforedrag af uddrag fra 2. symfoni i 1896) ikke før 1913,³⁰⁰ Schönberg og Stravinskij ikke før 1915,³⁰¹ Bartók end ikke før 1919.³⁰² En undtagelse udgøres af Claude Debussy, hvis

²⁹⁵Claus Røllum-Larsen: *C.F.E. Horneman*, www.kb.dk/elib/mss/dmg/ (KB, ELECTRA, Georg Brandes' skrivebord, Provisorietidens musik, C.F.E. Horneman (22.12.2003))

²⁹⁶Sørensen 1999, s. 312

²⁹⁷Hans korsymfoni i c-mol

²⁹⁸Schiørring 1978, s. 165

²⁹⁹Røllum-Larsen 2002, s. 230

³⁰⁰Røllum-Larsen 2002, s. 198

³⁰¹Røllum-Larsen 2002, s. 222 og 243

³⁰²Røllum-Larsen 2002, s. 179

strygekvarteret fra 1893 var opført i København i 1903,³⁰³ og allerede i 1904 opførtes her også hans gennembrudsværk *Prélude à l'après-midi d'un faune* fra 1894.

I denne sammenhæng kan bemærkes, at Angul Hammerich i artiklen ”Musik” i Salmonsens Konversationsleksikon netop anfører Carl Nielsen, Louis Glass og Sibelius i forening som eksponenter for impressionistiske tendenser i nordisk musik!³⁰⁴ Noget tyder på, at samtiden ikke så kategorisk som eftertiden har opfattet Glass som mere reaktionær end Carl Nielsen. Walter Niemann skriver i 1906, at Carl Niensens musik leder tankerne hen på ”Reger, Scriabin, Rebikoff, den sene Peterson-Berger”, og han sammenknytter ham også med den lidt yngre svensker Hugo Alfvén.³⁰⁵ Alene det, at Niemann kan gøre så broget en skare til reference, viser, hvor åben historien var, når det gjaldt samtidens kategorier.³⁰⁶

De betydeligste komponister i Hameriks generation var ikke så interesserede i symfonigenren. Horneman skrev ingen og Grieg kun ét ungdommeligt lærestykke. Som sagt fremkom alligevel en del bidrag til genren, men de fleste blev for de pågældende komponister enkeltstående værker.³⁰⁷ Frederik Rung, Victor Bendix, Emil Hartmann og Asger Hamerik kommer tættest på at kunne bryste sig af en egentlig symfonisk produktion i løbet af århundredets sidste 30 år, og af disse er Asger Hameriks bidrag langt det omfangsrigeste, og hans egentlige symfonier danner en decideret række, der i sin helhed fremstår som et samlet værk. Men idet hans værker fremkom i USA og kun i beskedent omfang fik opmærksomhed i Danmark, kan man for at parafrasere Dahlhaus (og med al respekt for Emil Hartmann) sige, at disse 30 år repræsenterede en forholdsvis ”død tid” for den danske symfonitradition. I denne sammenhæng kan Hameriks symfoniker-rolle som en ”dansk Raff” udmærket forsvares.

Først i den yngste generation fremstår igen i Danmark væsentlige repræsentanter for genren, først og fremmest Louis Glass og Carl Nielsen, men også den endnu yngre Ludolf Nielsen. Med disse og deres efterfølgere stiger interessen for den absolutte musik blandt danske komponister, således at den symfoniske produktion i Danmark fra mellemkrigstiden og frem blomstrer kraftigt op.³⁰⁸

6.2. Hameriks tilbagevenden til København

Blandt de institutioner, som afholdt symfonikoncerter, var Dansk Koncert-Forening (1901-1940),³⁰⁹ der var opstået i kølvandet på samlingen omkring Dansk Komponistsamfund, af den største vigtighed for nyskreven dansk musik, mens de øvrige³¹⁰ enten var af mere konservativ observans eller mere rettet mod opførelse af udenlandsk musik (et

³⁰³Røllum-Larsen 2002, s. 186

³⁰⁴SK, 2. udg., bind 17, side 459

³⁰⁵Niemann 1906, s. 56

³⁰⁶Carl Nielsen angiver i en selvbiografisk skitse fra 1905, at han selv anså sig for blandt nyere komponister ”mest beslægtet med Tyskeren Max Reger, saa vidt jeg kender til hans Værker.” (Fellow 1999, bd. 1, s. 51)

³⁰⁷Fremhæves skal dog P.E. Lange Müllers 2 symfonier fra 1881 og 1889 som væsentlige bidrag til genren (Schousboe 1968).

³⁰⁸R. Langgaard, V. Holmboe, F. Høffding o.a.

³⁰⁹Dansk Koncert-forening bestod indtil dens statsstøtte i 1940 overgik til Det unge Tonekunstnerselskab (der som bekendt overlevede helt til 1993, hvor det afløstes af Den Anden Opera) (Røllum-Larsen 2002, . 124).

³¹⁰ Musikforeningen (1836-1931), Tivolis Koncertsals Symfonikoncerter (1848-), Symphonie-Koncerter af Johan Svendsen og Det kgl. Kapel (1894-1908), Palæ-Koncerterne (1895-1931), Filharmoniske Koncerter, dir. Victor Bendix (1897-1901) (Røllum-Larsen 2002, s.

forhold, der direkte motiverede Dansk Koncert-Forenings dannelse). Den hjemvendte Asger Hamerik blev med hele sin etablerede og internationalt anerkendte status som komponist fra begyndelsen et naturligt medlem af Dansk Komponistsamfund, og han engagerede sig hurtigt yderligere som bestyrelsesmedlem i Dansk Koncert-Forening. Hermed skulle man tro, at hans placering i dansk musikliv ville blive på venstrefløjen, men som receptionshistorien viser, kom det til at forholde sig lige omvendt. Grunden til dette kan delvis have noget med hans forhold til Musikforeningen og til Gade-Hartmann-dynastiet at gøre, hvilket jeg indledningsvis vil berøre i det følgende.

Asger Hamerik vendte som beskrevet tilbage til Danmark i år 1900 og levede her til sin død 23 år senere. I denne sidste del af hans liv står revisionen og de to opførelser af *Kor-Symfonien* som hans absolut væsentligste bidrag til musikkens verden. Vi hører kun om ganske få andre projekter fra Hameriks hånd i hele denne periode: Det synes, som om hans karriere i realiteten sluttede med *Kor-Symfonien*, som dermed virkelig kom til at stå som en slags testamente for hans kunst. Flere kilder udtrykker som nævnt beklagelser over, at Hamerik så at sige skulle være blevet frosset ud af det danske musikmiljø. Med til denne historie hører en 10 år lang optakt, som indledes med N.W. Gades død. Asger Hamerik var som nævnt i 1890 ved at vende tilbage til Danmark for efter aftale med N.W. Gade at overtage ledelsen af Musikforeningens orkester og kor, men da Gade døde i december 1890, var denne aftale øjensynlig ukendt for den øvrige ledelse, som ansatte Emil Hartmann, der allerede under Gades sygdom tidligere på året havde afløst denne.

Historien om Asger Hameriks forbigåelse ved dirigentskiftet i Musikforeningen efter Gades død går igen hos Lyng, Ribers, Hove og Schiørring. Fælles for især de tre førstnævnte er et ønske om at vende historien til Hameriks bedste ved at fremhæve hans mangel på nag; en gentleman, der undlod at blande sig i danske interne stridigheder, men derved heller ikke kom til at spille den rolle, han efter deres mening burde have haft i dansk musikhistorie. Da Emil Hartmann atter trak sig fra dirigentposten i 1892, blev Hamerik igen foreslået som dirigentemne, men blev igen vraget, denne gang til fordel for Franz Neruda. Efter nogens opfattelse var denne disposition både forkert og trist, da man herved foretrak en ”fremmed” fremfor en ”dansk”, og således lod både stillingen som dirigent for Det Kgl. Kapel (som tilhørte nordmanden Johann Svendsen) og for Musikforeningen være bestridt af en ”ikke-dansk”.³¹¹ Hamerik blev i denne sammenhæng opfattet som en ”rigtig” dansker (han var dog medlem af ”den kjære familie”³¹²), og han blev på denne måde, dog uden succes, trukket frem som nationalistisk bolværk, men også som repræsentant for Hartmann-Gade-dynastiet, som på dette tidspunkt var ved at miste sit overherredømme.³¹³

I denne historie finder vi således kimen til den placering af Hamerik som patriotisk dansk komponist, som kan læses især hos Lyng, Ribers og Hove, men også skinner igennem i de senere omtaler hos Bruun og Schiørring. Men denne patriotisme fik også placeret ham som utidssvarende i sit kunstsyn. Da Asger Hamerik vendte tilbage til

32)

³¹¹Fabricius 1975, s. 306

³¹²Sørensen 1999, s. 312 (J.P.E. Hartmann karakteriserer i sin afskedstale fra Musikforeningens bestyrelse med dette udtryk ironisk de mange indbyrdes beslægtede musik-spidsere i København).

³¹³Sørensen 1999, s. 310-313 og Fabricius 1975, s. 306

Danmark, var hans generation blevet den ældste. J.P.E. Hartmann døde år 1900 som den sidste af de gamle høvdinge, og dette var ifølge Røllum-Larsen formentlig en væsentlig anledning til, at en stor skare af danske komponister gik sammen om dannelsen af Dansk Koncert-Forening: man ville samle sig om at holde traditionen fra de store nationale koryfæer i hævd.³¹⁴ Dansk Koncert-Forening blev af Dansk Komponistsamfund stiftet i 1901 med det formål ”at fremføre danske Musikværker, særlig de større Former (Orkester- og Korværker).”³¹⁵ Foreningen fremkom som et nationalistisk initiativ til at videreføre arven fra Hartmann og Gade, men også som en reaktion mod overvægten af udenlandsk repertoire i Musikforeningen, måske delvis som en udløber af konflikten mellem ”den kjære familie” og Musikforeningen. I den første bestyrelse sad komponisterne Louis Glass, Gustav Helsted, Alfred Toft og Carl Nielsen. Som støtter for foreningens dannelse stod stort set hele garden af unge og gamle komponister samt en mængde andre kulturpersonligheder.³¹⁶ Man kan således ikke sige, at denne forening i sig selv udgjorde en særlig udbrydergruppe i dansk musikliv.

Men selvom der var tale om et tydeligt nationalt-sindet tiltag, så var Dansk Koncert-Forening alligevel udløber af en række tiltag, som havde været i en vis opposition til den konservative Musikforeningen. Disse tiltag viser, at den bevægelse, som Hamerik her havde tilsluttet sig, var en del af tidens avantgarde i København, og den var helt i tråd med de tidligere nævnte 'oprørsbevægelser', som flere af Hameriks jævnaldrende danske kolleger (og åndsfæller) havde startet som alternativer til den af Gade og Hartmann dominerede Musikforeningen. Den første af disse tiltag var musikforeningen Symphonia. Det var Gustav Helsted og Louis Glass, der tog bolden op fra C.F.E. Horneman og sammen med den endnu yngre Carl Nielsen stod bag oprettelsen af foreningen Symphonia (1889-1895), der især skulle opføre ukendt, progressiv udenlandsk musik, som f.eks. Bruckner, Franck og Liszt.³¹⁷ Denne afløstes igen af det mere private Musikselskabet af 14. marts 1896, også domineret af Helsted og Glass, hvori bl.a. Mahler som nævnt præsenteredes for første gang i Danmark. Endelig stiftedes 15. oktober 1900, igen med Helsted, Glass og Nielsen (nu også med deltagelse af Lange-Müller og V. Rosenberg), Dansk Komponistsamfund, som altså direkte mundede ud i konciperingen af Dansk Koncert-Forening.³¹⁸

Hamerik angives kun at have haft to opførelser af egen musik i Dansk Koncert-Forening,³¹⁹ hvoraf den ene altså gjaldt *Kor-Symphoniens* mellem-version (1903). Hameriks administrative bidrag til Dansk Koncert-Forenings nationale virke blev udskrivelsen i 1906 af en komponistkonkurrence (præmie: 1000 kr.) om at skrive en ny dansk koncert-ouverture ”af udpræget dansk-nordisk Tonefald og Indhold, som denne Opgave for sin Tid er løst f.eks. i Overturene *Elverhøj*, *Hakon Jarl* og *Ossian*”. En fyldestgørende løsning af opgaven fremkom åbenbart ikke, men præmiesummen deltes til trøst mellem Ludolf Nielsen og Bruun de Neergaard.³²⁰ Dette altså delvis mislykkede tiltag nævnes hos Lynge og Ribers som bevis på, at Hamerik ”med levende opmærksomhed følger det danske

³¹⁴Røllum-Larsen 2002, s. 122

³¹⁵Røllum-Larsen 2002, s. 119

³¹⁶Røllum-Larsen 2002, s. 119-121

³¹⁷Røllum-Larsen 2002, s. 116

³¹⁸Røllum-Larsen 2002, s. 118-119

³¹⁹Røllum-Larsen 2002, s. 162

³²⁰Røllum-Larsen 2002, s. 115-122

Musiklivs udvikling, og (...) har givet bidrag til dets vækst og pleje”,³²¹ hans ”usvækkede interesse for sit fædrelands musikliv”,³²² eller at ”han havde endda råd til at vise sit sinds storhed ved gang på gang at tage de unge herhjemme under armene og jævne vejen for dem”.³²³ I den sammenhæng skal tilføjes, at Carl Nielsen, som få år forinden selv havde skrevet sin unationale *Helios-ouverture* (1903),³²⁴ ikke havde meget respekt for Hameriks ide om en ny dansk koncertouverture. Han skriver i en kommentar i Politiken kaldte ”en gang andantino i seksottendedels takt, en gang mol og en gang dansk pærekompot, som har stået natten over” og videre fældede dommen: ”Sæt ikke præmie på den falske pietet, men på den gode kunst”.³²⁵ Carl Nielsen, der i 1909 om C.F.E. Horneman sagde, at ”han var flammen, den klare flamme, den spillende ild i den danske musik, ilden, som smelter alt det falske og fortærer det uægte”,³²⁶ havde altså sagt (om end indirekte) nogenlunde det modsatte om dennes fætter Asger Hamerik. Horneman havde i sin ungdom netop været i opposition til den etablerede danskhed i musikken, som primært havde været personificeret af Niels W. Gade og J.P.E. Hartmann, og Carl Nielsens position i begyndelsen af det 20. århundrede skulle vise sig at komme i opposition til det brede flertal af hans kollegers ønske om at konservere det forgangne århundredes traditioner. Asger Hameriks engagement synes at have været på linje med dette ønske om konservering, og muligvis derfor blev han i de følgende årtier efterhånden solidt placeret i den danske senromantiske tradition, selvom han i virkeligheden aldrig havde haft nogen afgørende forbindelse med den. Og selvom hans *Kor-Symfoni*, der vitterlig blev opført to gange og sandsynligvis hørt af mange af tidens vigtigste musikerpersonligheder, under alle omstændigheder er i betragtelig distance til denne tradition, en distance, der dog synes at have forbigået både samtidens og eftertidens opmærksomhed.

³²¹Lyng 1917, s. 292

³²²Ribers 1923, s. 134

³²³Ribers 1926, s. 130

³²⁴Der fremstår uden nationalistiske konnotationer, men som i eftertidens reception i høj grad er tilskrevet

³²⁵Fellow 1999, bd. 1, s. 89

³²⁶Citeret fra Carl Nielsens tale ved indvielsen 14.5.1909 af C.F.E. Hornemans mindesmærke på Assistens Kirkegård, hvor han parafraserer over flammerne, der kroner stenen. (KB)

7. KOR-SYMFONIEN DER BLEV HØRT, MEN IKKE SET

Som det fremgår af koncertanmeldelserne fra 1903 og 1918, blev *Kor-Symfoniens* genremæssige og kompositionstekniske egenart ikke iagttaget i den samtidige reception. Det er ejendommeligt, at ingen i samtiden i det mindste fremhævede, at Asger Hameriks *Kor-Symfoni* i 1898 var det første værk nogensinde, skrevet af en dansker og benævnt ”symfoni”, der gjorde brug af vokalelementet.³²⁷ Værkets symbolske anlæg, både formalt og tematisk, gør det til en udløber af den wagnersk/lisztske retning, og dette fremhæves yderligere af det aspekt, at digter-komponisten Hamerik har skrevet såvel tekst som musik ind i en samlet form, hvorved *Kor-Symfonien* tangerer genren Gesamtkunstwerk. Man må antage, at disse særkender ikke har været i samtidens observans, hvad angår udpegning af bemærkelsesværdige kvaliteter ved et værk. Anderledes havde det nok været, hvis *Kor-Symfonien* havde været af væsentligt større dimensioner eller havde været skrevet i et mere moderne tonesprog. Som den klinger i sine beskedne 36 minutter, giver den ikke umiddelbart indtryk af at indeholde andet eller mere end enhvert andet større korværk fra denne tid, og de strukturelle egenskaber, som analysen har vist sig at kunne afdække, tilhører en verden, som en anmelder ikke når at opleve. I en tid hvor nye værker voksede drastisk i omfang og præsenterede stadig vildere tonale eksperimenter og tekniske krav til de udøvende, var formfuldendthed og beskedenhed ikke dyder for en komponist, der som Hamerik ville bringe de største emner frem med sin musik.

Hverken Kristian Ribers eller Richard Hove synes åbenbart heller at have haft blik for *Kor-Symfoniens* formalt symbolske anlæg. I denne sammenhæng kan man især undre sig over Hoves placering af Hamerik som Hornemans 'symfoniske fætter' og åndsfælle, og hans klare afvisning af, at Hameriks musik er grundlæggende påvirket af Berlioz, Liszt og Wagner, hvilket ikke mindst *Kor-Symfonien* ifølge min analyse fuldstændig dementerer. Det er, som om hele den danske reception af Asger Hamerik fra Gerhard Lynges til Nils Schiørring i deres ønske om at rehabilitere Hameriks minde som komponist – om man så må sige – har skyllet barnet ud med badevandet. De har placeret ham midt i det pæne selskab med den solide og formfuldendte symfoniske produktion og hans angiveligt patriotiske danskhed som varemærker, og dermed er de her beskrevne kunstneriske specialiteter, som afgørende giver ham en særstilling i dansk musikhistorie, blevet underkendt. Således kan man sige, at Walter Niemanns reception af Hamerik, hvor ringe et konkret kendskab til hans musik den end måtte bygge på, giver et langt mere interessant billede af ham. Niemann indrømmer netop Hamerik en særlig rolle som kosmopolit og eklektiker, og han fremhæver hans usædvanlige musikalske virkemidler, som han ganske vist finder upassende. Men det var netop Niemanns æstetiske position, som gjorde ham til en notorisk modstander af eklekticisme og kosmopolitisme, hvilket også satte ham i opposition til f.eks. Mahler og Schönberg. Med udgangspunkt i *Kor-Symfonien* ville jeg opfatte det som indlysende netop at fremhæve Asger Hamerik som eklektikeren og kosmopolitten blandt det sene 1800-tals danske komponister og netop på dette grundlag se, med hvilken kunstnerisk konsekvens og sikkerhed han gav sine værker et unikt og personligt indhold.

³²⁷Schousboe 1968. Først året efter kom Louis Glass' 2. symfoni, som inddrager kor i 3. sats. Dette kor spiller dog relativt set kun en birolle i den samlede symfoni..

Hvis man endelig skulle pege på en samtidig musikalsk åndsfælle til Hamerik blandt danske komponister, kunne et mere oplagt bud end Horneman efter min mening måske være August Enna (1859-1939), der ved århundredskiftet stod som den store eksponent for den Wagner-inspirerede musikdramatiske genre herhjemme. Gerhard Lynges beskriver Enna som ”Europæeren mellem Danmarks Komponister” og fremhæver, at ”Den danske Musik som noget nationalt ejendommeligt er intet for ham”.³²⁸ Med hensyn til dette sidste var Hamerik dog endnu mere eklektisk end Enna, idet han også så sig som eksponent for en dansk national musik, og i *Kor-Symfonien* udstyrede han den i øvrigt ikke af dansk folketone klingende koral med den karakteristiske enkle harmonik, som dog kendetegnede guldaldermusikkens 'kunstneriske folketone'. Men som Hamerik var Enna inspireret af den wagnerske klangverden, og som Hamerik havde han desuden snarere franske og italienske forbilleder end danske.³²⁹ Endelig kan det nævnes, at Enna skrev et korværk, som det muligvis ville være relevant at sammenstille med Hameriks *Kor-Symfoni*, nemlig det voluminøse anlagte *Mutterliebe* (1907) for soli, kor og orkester. Dette værk fremstår dog langt større dimensioneret end *Kor-Symfonien*, både i omfang og mht. de tekniske krav til koret, der udsættes for lange, komplicerede 6-8-stemmige afsnit, hvor de enkelte stemmers omfang desuden udnyttes til grænsen. Værket er bygget over en gendigtning af H.C. Andersens *Eventyret om en Moder*, foretaget af Viggo Stuckenberg, og det betegnes som en ”Legende”. Det har ganske vist ikke et symfonisk anlæg, det fremstår nærmest som et verdsligt oratorium, men historiens kredsen om døden og forsoningen i form af moderens accept af barnets lykke i efterlivet i dødsriget bringer det i tematisk berøring med Hameriks *Kor-Symfoni*. Ennas *Mutterliebe* er aldrig opført i Danmark, skønt det endnu i komponistens levetid nåede flere øjensynligt succesfulde opførelser i udlandet, og Lynges fremhæver, at værket ”uden al Tvivl [vil] være af det allersidste af Ennas Musik, der kommer til at smuldre under Tidens Tand.”³³⁰ I lighed med Hameriks *Kor-Symfoni* kan man sige, at dette værk i hvert fald ikke er slidt af tidens tand.

³²⁸Lynges 1917, s. 257

³²⁹Lynges 1917, s. 256

³³⁰Lynges 1917, s. 253-256

8. RESUMÉ

Dette speciale er en monografi over den danske komponist Asger Hameriks såkaldte Kor-Symfoni (op. 40, 1898-1906), som er skrevet for kor, orkester og mezzosopransolist til en tekst forfattet af Hamerik selv. Værket er skrevet i 1898, men revideret 1901-1906 og udgivet 1908.

Hamerik figurerer i dansk musikhistorie som en efter flere kilders opfattelse vigtig, men overset symfoniker, i hvis værk netop Kor-Symfonien indtager en hovedrolle som fuldbyrdelse af hans kunstneriske ambitioner.

Hamerik-receptionen deler sig i to lejre: I hans samtid synes han ofte at være blevet udskældt for at have været eklektisk, overfladisk og banal. Eftertidens danske musikhistorie har derimod søgt at rehabilitere ham og placere ham som en vigtig overgangsfigur mellem Gade og Nielsen, især p.gr.a. hans vægtige symfoniske produktion. Disse to lejres vigtigste repræsentanter er hhv. tyskeren Walter Niemann (1876-1953) og danskere Richard Hove (1892-1965).

Jeg søger først at vise, at den danske receptionshistorie delvis har udvisket, at Hameriks væsentligste inspirationskilder var Wagner og Berlioz, idet den øjensynlig har villet placere ham som en gedigen dansk senromantisk symfoniker. Jeg søger dernæst dels på grundlag af Hameriks egne udsagn og dels gennem en analyse af Kor-Symfonien at vise, at denne placering imidlertid fjerner fokus fra de kunstneriske særkender ved en stor del af hans værk, ikke mindst Kor-Symfonien.

På grundlag af Hameriks tidligere symfoniers formalt klassiske udformning, og på grundlag af hans æstetiske udsagn i en lærebog, som han udgav i 1895, har jeg analytisk taget udgangspunkt i en klassisk symfonisk formtypologi, som særligt fremhæver sonateformens principper. Specialets tese er, at værkets tekstlige og musikalske udformning er knyttet formalt til hinanden ved brug af ledemotiver efter wagnersk og berliozsk forbillede og ved brug af symbolsk analogi mellem tekstindholdet og Hameriks specifikke brug af sonateformsprincipperne i dette værk.

Derfor er specialets centrale del den værkinterne analyse, et argument for, at Hamerik med dette værk står i skarp kontrast til sit angivelige danske forbillede Gade, og at han i langt højere grad har været inspireret af den nytyske skoles ideer om et ideelt Gesamtkunstwerk, hvori komponisten udtrykker sig både tekstmæssigt og musikalsk, og de forskellige elementer er symbolsk uløseligt vævet ind i hinanden.

Jeg mener, at det er rimeligt at antage, at værket har været en slags åndeligt testamente for Asger Hamerik, og at teksten og dens musikalske realisering afspejler hans livssyn såvel som hans kompositoriske credo, nemlig en udogmatisk religiøsitet i slægt med samtidige unitariske tendenser og en nærmest positivistisk holdning til komposition som en kunst, der klart og entydigt skal formidle musikkens budskab.

Men budskabet i Kor-Symfonien er netop både kosmopolitisk og eklektisk, præget som det er af samtidens religiøse tendenser, som søgte at bygge bro mellem tro og viden, og tonesproget er også eklektisk med reminiscenser af Liszt og Wagner, tilføjet elementer af en art 'kunstnerisk folketone'.

Således kan man sige, at Walter Niemann giver et mere præcist billede af Hamerik end den senere danske reception. Niemann indrømmer netop Hamerik en særlig rolle som kosmopolit og eklektiker, og han fremhæver hans usædvanlige musikalske virkemidler, som han ganske vist finder upassende. Men det var netop Niemanns æstetiske position, som gjorde ham til en notorisk modstander af eklekticisme og kosmopolitisme, hvilket også satte ham i opposition til f.eks. Mahler og Schönberg. Med udgangspunkt i Kor-Symfonien ville jeg opfatte det som indlysende netop at fremhæve Asger Hamerik som eklektikeren og kosmopolitten blandt det sene 1800-tals danske komponister og netop på dette grundlag se, med hvilken kunstnerisk konsekvens og sikkerhed han gav sine værker et unikt og personligt indhold.

9. SUMMARY

This thesis is a monography over the Danish composer Asger Hamerik's so-called Choral Symphony (op. 40, 1898-1906) written for Choral, orchestra and mezzo soprano solo to a text by Hamerik himself. This opus is written in 1898 but revised 1901-1906 and published in 1908.

Hamerik figures in Danish music history as - according to the opinion of several sources - an important but neglected symphonist, in who's opus this Choral Symphony plays a leading role in the fullfilment of his artistic ambitions.

The Hamerik reception divides in two diffenrent points of view: In his own time he often seems to have been blamed for being to eclectic, shallow and banal. In contradiction to this, modern Danish music history has tried to position him as an important transitional figure between Gade and Nielsen, especially due to his important symphonic production. The most important representatives of these opposite opinions are on one side the German Walter Niemann (1876-1953) and on the other side the Dane Richard Hove (1892-1965).

My first aim is to show that the Danish reception history partly has wiped out the fact that Hamerik's main sources of inspiration for were Wagner and Berlioz, in order - so it seems - to position him as a solid Danish late romantic symphonist.

My second aim is - partly based on Hamerik's own words and partly through an analysis of the Choral Symphony - to show that this positioning conceals the unique artistic values present in a great deal of his work, especially in the Choral Symphony.

Based on the formal classical structure of Hamerik's earlier symphonies, and based on an aesthetic statement from a theory book published in 1895, I have based my analysis on a classical symphonic typology of structure that especially emphasizes the principles of the sonata form. The issue in focus of this thesis is that the textual and musical structuring are formally linked to each other through the use of leitmotifs in the Wagnerian and Berliozian sense, and by creating a symbolic analogy between the content of the text and Hamerik's specific use of the principles of the sonata form in this opus.

Therefore, the central part of the thesis - the internal musical analysis - points in the direction that Hamerik with this opus takes a completely different position than his elegend Danish role model Gade, and that he to a much higher extent has been inspired by the new German school and it's ideas of the Gesamtkunstwerk, where the composer expresses himself simultaneously in music and text, and where the different elements are closely interwoven.

I find that there are reasonable grounds for assuming that the opus has served as a kind of spiritual testimony for Asger Hamerik, and that the text and its musical realisation reflect his outlook on life as well as his credo of composition, which is a non-dogmatic religiousness closely related to contemporary unitarian tendencies and an almost positivist attitude to composition as an art meant to bring out the inner message of the composer.

The message in the Choral Symphony meanwhile is certainly both cosmopolitan and eclectic, influenced by contemporary religious tendencies seeking to build a bridge between faith and knowledge, and the musical language itself is eclectic with reminiscences of Liszt and Wagner, and with an addition of elements of some kind of "artistic folklore".

In this sense, one might say that Walter Niemann gives a more precise image of Hamerik than the later Danish reception. Niemann in fact bestows Hamerik a special role as cosmopolitan and eclectic, and he emphasizes the unusual artistic effects in his music, which he nonetheless finds inappropriate. But it was exactly Niemann's aesthetic position that made him a notorious opponent of eclecticism and cosmopolitanism, which also placed him in opposition to Mahler and Schönberg. In the light of the Choral Symphony, I find it appropriate to emphasize Hamerik as the most important eclectic and cosmopolitan composer among the late 19th century Danish composers, and based on this, examine with which artistic consequence and assurance he gave a unique and personal content to his opus.

10. ANVENDT MATERIALE

10.1. Arkivalier

10.1.1. Det Kongelige Bibliotek, Center for Musik og Teater (CMT)

Nodehåndskrifter:

Asger Hamerik: *Kor-Symfoni*, Partitur og Klaverudtog (Ms. Forskellige Udkast), opstilling: C II, 27b 1921-22.54 C II, 27b (MS1898a+b+c, MS1903a+b, MS1906a+b)

Trykte noder:

Asger Hamerik: *Chor-Symphonie* für Orchester, Chor und Mezzo-Sopran solo: No 7. Op. 40, opstilling: D8 1921-22.54 D8

Desuden henviser jeg til følgende klaverudtog, som findes på afdelingen:

Asger Hamerik : *Christliche Trilogie*, für Bariton-Solo, Chor und Orchester, Op. 31

Asger Hamerik: *Erntetanz*, für Frauenchor und Orchester: Op. 37

August Enna: *Mutterliebe*, Legende für Soli, Chor und Orchester

10.1.2. Musikvidenskabeligt Institut

MS1906c+d Kopi af manuskripter til *Kor-Symfonien* (renskrift som trykforlæg), originaler i arkiv hos forlaget Johann André, Offenbach

10.1.3. Musikhistorisk Museum

Hetsch 1903: Gustav Hetsch: *Musik i København* (oprindeligt, men udstreget: *Musikbrev fra København*): koncertanmeldelse i manuskript

Hetsch 1913: Gustav Hetsch: *Asger Hamerik, 70 år i Morgen*, koncertanmeldelse i manuskript

10.2. Korrespondance

Alex Nitschke/Johann André (verlag@musik-andre.de) (Email: 12.5.2003)

Elizabeth Schaaf/Peabody Archives (Email: 27.5.2004)

Knud Ketting (Samtaler: 21.4.2004 og 6.5.2004)

10.3. Litteratur

- Abrahamsen 1936 Erik Abrahamsen: artikel om Asger Hamerik, Dansk Biografisk Leksikon, 3. udg. 1979-84, s. 510 (genoptrykt fra 2. udgaven, København 1933-44)
- Bruun 1969 Kai Aage Bruun: *Dansk Musiks Historie II*, København 1969, s. 209
- Bülow 1882 Hans von Bülow: *Skandinavischen Concertreiseskizzen*, "Kopenhagen 23. april" + "Stockholm 27. april", 1882 (Schriften und Briefen, dritte Band), Leipzig 1896, s. 412-424
- E.M. Jensen 2005 Eva Maria Jensen: "*Aufersteh'n, ja aufersteh'n!*" - Død og evighed i musikken i tiden 1890-1920, København 2005 (phd.-afhandling ved Center for Kunst og Kristendom/Institut for Kirkehistorie, Det Teologiske Fakultet, Københavns Universitet)
- Fabricius 1975 Lars Børge Fabricius: *Træk af dansk musiklivs historie m.m.*, Kbh. 1975
- Fellow 1999 John Fellow (i udgivelse ved): *Carl Nielsen til sin samtid*, første bind, Kbh. 1999
- Follet 2005 Christopher Follet: *The Danish composer Asger Hamerik and Berlioz* (fra 'The Hector Berlioz Website', www.hberlioz.com/others/hamerik.htm (10.5.2005), udkast til manuskript til denne artikel med uoversatte citater af Hamerik er desuden kommet mig i hænde)
- Gad *Gads Musikhistorie*, København 1990
- GM *Gyldendals Musikhistorie*, 3. udgave, København 1983
- Hamerik 1895 Asger Hamerik: *Theory of Music*, Baltimore 1895 (fotografisk genoptrykt som *The Musician's theory Book*, New York 1983)

- Hove 1957 Richard Hove: *Asger Hamerik - En dansk symphoniker*, i 'DMT nordisk musikkultur', 1957, s. 105-111
- Keefe 1962 Lubov Keefe: *Baltimore's Music – The Haven of the American Composer*, Baltimore 1962
- Ketting 1997-2001 Knud Ketting: cd-noter (dacapo 8.224076 - 8.224088- 8.224161)
- Ketting 2002 Knud Ketting: *Asger Hameriks Requiem*, i 'DR klassisk musik', sept. 2002
- Lynge 1917 Gerhard Lynge: *Danske Komponister i det 20. Aarhundredes begyndelse*, Aarhus - Kbh. - Christiania 1917, s. 280-294
- Maegaard 1981 Teresa Waskowska Larsen og Jan Maegaard: *Indføring i Romantisk harmonik*, tekstdel, Kbh. 1981
- MGG *Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. udg. Kassel 2002
- NG *The New Grove*, 2nd ed., London 2001
- Niemann 1906 Walter Niemann: *Die Musik Skandinaviens*, Leipzig 1906
- N.M. Jensen 1992 Niels Martin Jensen: *Niels W. Gade og den nationale tone*, i 'Dansk Identitetshistorie', bind 3, København 1992, s. 188-336
- Ribers 1923 Kristian Ribers: *Asger Hamerik in memoriam*, i 'Musik' nr. 8-10, 1923, s. 108-110, 117-121, 132-137
- Ribers 1926 Kristian Ribers: *Asger Hamerik*, i 'DMT' nr. 8, maj 1926, s. 125-132
- Rushton 1983 Julian Rushton: *The Musical Language of Berlioz*, Cambridge 1983
- Røllum-Larsen 2002 Claus Røllum-Larsen: *Impulser i Københavns koncertrepertoire 1900-1935*, København 2002 (hvor intet andet er anført: bind 1)
- Schaaf 2001 David K. Hildebrand and Elizabeth Schaaf: *Interpretive Essays, Music and Theater, The Maryland History and Culture Bibliography*, <http://www.mdhc.org/bibliotest/essays.php?essay=20> (26.7.2005)
- Schiørring 1978 Nils Schiørring: *Musikkens Historie i Danmark*, bind 3, København 1978
- Schousboe 1968 Torben Schousboe: *Danske symfonier, en kronologi*, stencileret 1968
- Schytte 1888 Henrik Vissing Schytte: *Nordisk Musiklexikon*, første bind, Kjøbenhavn 1888

(artikel om Asger Hamerik, side 315f)

- SK *Salmonsens Konversationsleksikon*, 2. udgave, København 1915-1928
- Steinbeck 2002 Wolfram Steinbeck m.fl.: *Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert II*, Laaber 2002 (Handbuch der Musikalischen Gattungen, bind 3, 2)
- Sørensen 1999 Inger Sørensen: *Hartmann, et komponistdynasti*, København 1999
- www.nd.edu/~carlyle/ Carlyle Studies: Under webstedet for University of Notre Dame, Indiana, USA (2.7.2003)

10.4. Diskografi

- Udgivet: Asger Hamerik: *Kor-Symfoni*, DR-Radiosymfoniorkestret/-Radiokoret, dir. Thomas Dausgaard, Radiohusets Koncertsal 12.-13. maj 2004 (første råredigering af optagelserne, venligst overladt mig af DR)
- KONTRAPUNKT 32074/75: Asger Hamerik: *Requiem*, Radiosymfoniorkestret, dir. Ole Schmidt, Kbh. 1991
- dacapo: Asger Hamerik: *Symfonier*, Helsingborg Symfoniorkester, dir. Thomas Dausgaard, København 1997-2002
- 8.224076 – Symfoni nr. 1-2
- 8.224088 – Symfoni nr. 3-4
- 8.22416 – Symfoni nr. 5-6

11. B

11.1. 1

1.12.19

ncert,

SAISON 1903—1904.



Dansk Koncert-Forening.

Første Koncert

Tirsdag den 1. December 1903, Kl. 7¹/₂.

PROGRAM.

1. **Ludolf Nielsen:** Symfoni i H-Moll for Orkester, Op. 5.
(1ste Opførelse.)
 - I. Andante lento—Allegro energico.
 - II. Andantino mesto.
 - III. Allegretto pastorale.
 - IV. Allegro con brio.

2. **Asger Hamerik:** Kor-Symfoni for Kor, Orkester og Mezzo-Sopran-Solo, Op. 39. (1ste Opførelse.)
 - I. Largo. Allegro.
 - II. Andante sostenuto.
 - III. Grave. Allegro maestoso.

Solopartiet i Nr. 2 udføres af Koncertsangerinden Frk. *Ellen Beck*.

Kompositionerne udføres under Direktion af Komponisterne.

11.2. Koncertprogram: Teaterkorets Hamerik-Koncert, 31.3.1918



København.

Sæson 1918-19.

DET. KGL. BIBLIOTEK
KØBENHAVN
RYKSARBEJDEREN

TEATERKORETS

HAMERIK-KONCERT

(i Anledning af Komponisten, Hr. Professor
Asger Hameriks 75 Aars Fødselsdag)

Søndag d. 31. Marts (1. Paaskedag) Kl. 3 1/2 i

Casino (Teatret)

Dirigent: Hr. Kristian Ribers.

Velvillig Assistance af:

Koncertsangerinde Frik. Agnete Grunert
Kgl. Operasanger Hr. Marius Jørn-Nielsen
Kgl. Kapelmusikus Hr. Siegfried Salomon

Tillige medvirker:

Teaterkoret (90 Sangere)
Palækoncerternes Orkester



Tekstprogram 15 Øre.

Forandringer i Programmet forbeholdes.



PROGRAM:

Asger Hamerik:

„Tovejllie“, Opera i 5 Akter. Op. 12. Udvalg.
Førspil til 4. Akt. For Orkester.

Jægerkor.

Ingeborgs Sang.

Folkværs Farvel.

Valdemarsangsen.

Menuet.

Brudemarsch, af 1. nordiske Suite. Op. 22. For
Orkester.

Romance i D-Dur. Op. 27. For Violoncel med
Orkester.

Kor-Symfoni i D-Moll, Op. 40
for Orkester, Kor og Mezzosopran.

Largo. Allegro.

Andante sostenuto.

Grave. Allegro maestoso.

11.3. Første partiturside af renskriften til Kor-Symfoniens 1906-version (MS1906c)

I

Largo $\text{♩} = 72$

Steger Flamerik. Opera No.

5350

4/4

2 Flauti

2 Oboe

2 Clarineti in A

2 Fagotti

2 Corni in F

2 Corni in F

3 Trombe in C

2 Tromboni

3^a Tromb e Tubà

Timpani in D

Soprani

Alti

Tenori

Bassi

Wie ein Tauch das Le-ben steht mitten in der E-wig-
 ke- vet er et glimt af tid Be-tween two e-ter-ni-
 midt i e-vig-he-

Wie ein Tauch das Le-ben steht mitten in der E-wig-
 ke- vet er et glimt af tid Be-tween two e-ter-ni-
 midt i e-vig-he-

Largo

Violini I

Violini II

Viola

Violoncelli

Bassi

B. & H. Nr. 11. A.

16498

11.4. Tekst til 1898- og 1906-versionerne af *Kor-Symfonien*

<i>MS1898b</i>	<i>1906 version, tekstark</i>	<i>strofe</i>
<i>Life.</i>	<i>I</i>	
Life's a little gleam of time between two eternities lighted, flares a while, and dies flits through darkness into light, death to immortality!	Life's a little gleam of time between two eternities; lighted, flares a while and dies; flits through darkness into light, death to immortality.	v
Aye, 'tis but a fragment; but ashort and fleet abiding, influenced by all, that preceeds it, influencing all, that follows; an age to the miserable, and a moment to the happy, often sweet as music, that allures us on to realms all too fair, too fair to be.	Aye, 'tis but a fragment; but a short and fleet abiding; an age to the miserable, and a moment to the happy; full of visions, that allure us on to realms all too fair, too fair to be.	x
Yet you haved lived if you have loved. What nobler gift than sacrifice of self? Love lightens labor, and sweetens sorrow, rules without sword and binds without a cord; converting hut into palace, will better what is best, sun the darkest night; is strong as death, gentle as heaven, from which it comes and shall return. O gentle love, abide with us untill the end of life, an end that's never ending.	Yet you have lived, you that have loved; for love is life's best treasure, noblest gift. Love lightens labor, and sweetens sorrow, rules without sword, and binds without a cord; the best it betters, transforming lowliest hut into a Paradise; is strong as death, and mild as heaven, from which it comes and shall return. O, gentle Love, abide with us in dawn, in day and dusk of life, for aye and ever!	y

<i>MS1898b</i>	<i>1906 version, tekstark</i>	<i>strofe</i>
If life be sleep, if love a dream, and death but an awakning, ³³¹ then let us live, let us love and die. If birth of life be only death, If life itself be only death's beginning, then let us watch, grasp the flying hour, let us strive, though never succeeding, let us battle, though we fail.	If life be sleep, if love a dream, and death a reawak'ning: Then welcome life, and love, and death! But if our life beginning be of death and mere destruction: Then up, and watch! grasp the flying hour, battle, strive, though ne'er succeeding, battle, aye, though all be lost!	z
Life's a little gleam of time between two eternities, lighted, flares a while, and dies, alas, in spite of all our knowledge, power, love.	Lif's a little gleam of time between two eternities; lighted, flares a while and dies, alas, in spite of all our knowledge, pow'r and love.	w
<i>Life.</i>	<i>II.</i>	
<i>II</i>		
[tekst ikke trykt i MS1898b]	Thou cherisher of life, thou morning ray of gladness, Hope, tender Hope, come dwell in my heart! Let sorrow follow woe, as wave will follow wave,	æ
	let joy e'en cease, but leave me yet the light of hope. Dream-maid, that, in the mist of eve, comes with a smile, and sighing sinks amid the dusky shades of night, day, that thou promisest, must break, must break indeed,	ø
	though in another world, with another sun! Send me thy light, flash upon flash, and break the cloud that weighs upon existence! Ill for him, who never sees it shining, ill for him, who sees it sink in darkness; for when 'tis flown, depair will enter, and strike a blow tat's fatal; stunn'd the soul doth weep for the light that vanish'd, silently fear and tremble.	å

Death.

III.

³³¹Apostrofen mangler i den oprindelige version.

<i>MS1898b</i>	<i>1906 version, tekstark</i>	<i>strofe</i>
Chillness that announces dawn, night that blossoms into mor'n, change that borders upon birth! In the grave my cradle stands.	Chillness that announces dawn; night that blossoms into morn; change that borders upon birth; grave that cradles reborn life:	m
Take me, Death, into thy arms, hush me, sing thy lullaby: "Peace and rest eternal youth, joy and immortality."	Death, thou cold, pale Death, begone! Peace and bliss, eternal youth, joy an immortality call me from the land of time.	n
'Tis my birthday here I wait, at the gate of endless life, For the day of resurrection.	'Tis my birthday, here I wait at the gates of endless life for the day of resurrection.	o
<i>Immortality.</i>		
Winds are rising, waves are rolling, clouds are breaking, darkness paling, Earth and Ocean fade away, Yonder dawns eternal day.	Winds are lulling, waves abating, clouds are breaking, darkness paling, earth and ocean fade away. Yonder dawns eternal day.	p
Lo! behold the golden glory beaming from our Fathers ³³² face radiant with blinding splendor. Shine upon us perfect Sun,	Lo! behold the golden glory beaming from our Father's face, radiant with blinding splendor. Shine upon us perfect Sun!	q
Up, rejoyce, ye choirs immortal who have pass'd the grave's dark portal, chant a joyful melody, heart and voice in harmony.	Up! rejoice ye choirs immortal, who have pass'd the grave's dark portal singing psalms of victory, rise to immortality!	r
O blessed existence in mansions of truth, where peace brings us rest, and rest wafts us bliss, where hearts are not aching, and tears do not flow, where hope e'er blossoms, where faith e'er shines, and love reigns supreme, Hail gladdening life!	O blessed existence in mansions of truth, where peace brings us rest, and rest wafts us bliss, where hearts are not aching, and tears do not flow, where hope e'er blossoms, where faith e'er shines, and love reigns supreme. Hail gladdening life!	s

³³²Atter mangler apostrofen i den oprindelige version.

<i>MS1898b</i>	<i>1906 version, tekstark</i>	<i>strofe</i>
Thou, who ever fillest time and space, our Father, Thou hast guided us through life, Thou hast raised us from mortal sleep and dispers'd the gloom of night, sundering the chains of death.	Thou, who ever fillest time and space, our Father; Thou hast guided us in life; Thou hast raised us from mortal sleep, and dispers'd the gloom of night, sundering the chains of death:	t
Praise be thine for aye and ever, praise and thanks for that Thou gavest: Immortality of soul, endless life in Paradise.	Praise be Thine for aye and ever, thanks be Thine, Thou boundless Giver! Praise and thanks shall e'er arise	u
Praise and thanks be thine for aye and ever, Hallelujah!	Lord to Thee in Paradise Hallelujah!	

11.5. Nodeeksempler fra 1. sats af *Kor-Symfonien*

Eks. 1

3

Life's a lit - tle gleam of time

Eks. 2

Life's a lit - tle gleam of time be - tween two e - ter - ni - ties; ligh - ted, flares a while and dies; flits through dark - ness in - to light, death to im - mor - ta - li - ty.

Eks. 3

Life's a lit - tle gleam of time be - tween two e - ter - ni - ties; ligh - ted, flares a while and dies; flits through dark - ness in - to light, death to im - mor - ta - li - ty.

Eks. 4

18

Eks. 5

29

33 Aye, 'tis

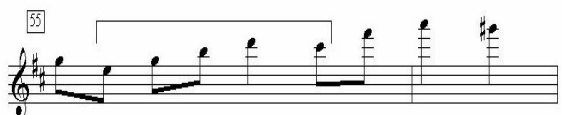
but a

35

Eks. 6



Eks. 7



Eks. 8



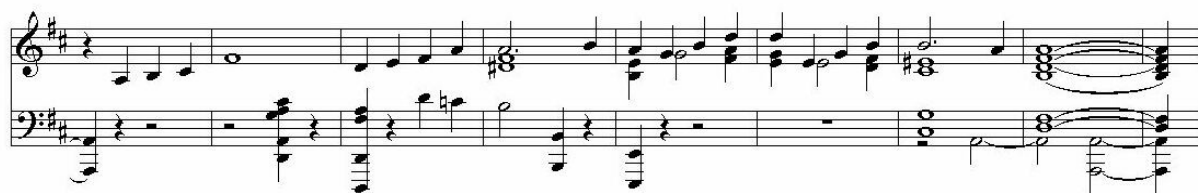
Eks. 9



Eks. 10 (takt 73-79)



Eks. 11 (takt 80-88)



Eks. 12



Eks. 13 (takt 95-97)



Eks. 14 (takt 114-122)



Eks. 15 (takt 123-129)

Eks. 16 (takt 129-130)

p

ist Lie-be Traum,
if life be sleep,
er li-vet sövn,

ist Lie-be
if life be
er li-vet

Eks. 17 (takt 136-143)

Eks. 18 (takt 371-375)

371

dies, in spite of all

11.6. Nodeksempel fra 3. sats af *Kor-Symfonien* (sidetema)

145

Viol. *pp*

Viola. *pp*

Vclli. *pp*

Bassi. *pp*

André 16098

152

Viol. *pp*

Viola. *pp*

Vclli. *pp*

Bassi. *pp*

André 16098



11.7. Nodeksempel fra indledningen af *Symphonie sérieuse*

The image displays a musical score for the introduction of the first movement of Frédéric Chopin's *Symphonie sérieuse*. The score is presented in three systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is B-flat major (two flats).
- The first system (measures 6-10) begins with a piano introduction. The right hand plays a series of quarter notes (B-flat, A, G, F, E, D, C, B-flat) in the treble clef, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *sf* (sforzando) and *p* (piano).
- The second system (measures 11-15) features a more active melodic line in the right hand, characterized by slurs and accents. The left hand continues with a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *sf* and *f* (forte).
- The third system (measures 16-19) shows a continuation of the melodic and accompanimental patterns. The right hand has a more complex, chromatic-like movement. Dynamic markings include *sf* and *pp* (pianissimo).
The score concludes with a final measure in the third system, marked with a fermata.

Stich und Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

1853

Copyright 1891, by Breitkopf & Härtel.

11.8. Mellempil i 3. sats af *Kor-Symfonien*

Più adagio e molto tranquillo $\text{♩} = 50$.

Violin I
Violin II
Viola
Violoncello
Double Bass

67 68 69 70 71 72

Musical score for measures 73-78. The score is written for five staves: two treble clefs and three bass clefs. Measure numbers 73, 74, 75, 76, 77, and 78 are indicated above the first staff. The music features a complex rhythmic pattern with many eighth and sixteenth notes, and various accidentals (sharps, naturals, and flats).

Musical score for measures 79-84. The score is written for five staves: two treble clefs and three bass clefs. Measure numbers 79, 80, 81, 82, 83, and 84 are indicated above the first staff. The music continues with complex rhythmic patterns and various accidentals, including a double sharp in measure 81.

11.9. Mellempil i 3. sats af *Kor-Symfonien* (ualtereret version)

Più adagio e molto tranquillo ♩=50.

Violin I
Violin II
Viola
Violoncello
Double Bass

This musical score covers measures 61 to 66. The tempo is marked 'Più adagio e molto tranquillo' with a metronome marking of ♩=50. The score is for five instruments: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass. Measures 61 and 62 are mostly rests for all instruments. In measure 63, the Viola and Violoncello begin a melodic line. The Viola part features a series of eighth notes with a slur, while the Violoncello provides a harmonic accompaniment with a similar rhythmic pattern. Measures 64 and 65 continue this melodic development, with the Viola playing a more active role. Measure 66 concludes the section with a final chordal structure in the lower strings.

This musical score covers measures 67 to 73. The tempo remains 'Più adagio e molto tranquillo'. Measures 67 and 68 are rests for all instruments. In measure 69, the Viola and Violoncello continue their melodic lines. The Viola part is particularly prominent, featuring a series of eighth notes with a slur. The Violoncello provides a harmonic accompaniment. Measures 70 and 71 continue this melodic development. In measure 72, the Violin I and Violin II parts enter with a new melodic line. The Viola and Violoncello continue their accompaniment. Measure 73 concludes the section with a final chordal structure in the lower strings.

Musical score for measures 74-79. The score is written for five staves. The top staff is in treble clef, and the bottom four staves are in bass clef. The music consists of a melody in the top staff and accompaniment in the lower staves. Measure 74 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The melody in measure 74 is: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Measure 75: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Measure 76: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Measure 77: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Measure 78: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Measure 79: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.

Musical score for measures 80-84. The score is written for five staves. The top staff is in treble clef, and the bottom four staves are in bass clef. The music consists of a melody in the top staff and accompaniment in the lower staves. Measure 80 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The melody in measure 80 is: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Measure 81: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Measure 82: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Measure 83: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Measure 84: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.

11.10. Formskemaer til *Kor-Symfoniens* satser

11.10.1. 1. sats

<i>bogstav</i>	<i>takt</i>	<i>tekst</i>	<i>tempo</i>	<i>(hoved)toneart</i>	<i>karakteristik</i>
	1	v	largo. ♩=72	ren d-mol	koral (Indledning)
A	33	x	allegro. ♩=72	d-mol	eksposition: Hovedtema
	41				
	48			modulerende > D-dur	
B	73	x (sjette vers)		D-dur	epilog
	80	y			sidetema 1
C	95				sidetema 2
D	123	z		d-mol > es-mol > e-mol	gennemføringsdel
E	147			e-mol > f-mol > fis-mol > e-mol > C-dur	
F	179	w		C-dur > d-mol > cis-mol	koral (skinreprise)
G	215			cis-mol	(hovedtema)
	223	x		Des-mol > modulerende > Des-dur	reprise: hovedtema
H	247	x (sjette vers)		Des-dur	Epilog
	254	y			sidetema 1

<i>bogstav</i>	<i>takt</i>	<i>tekst</i>	<i>tempo</i>	<i>(hoved)toneart</i>	<i>karakteristik</i>
I	269				sidetema 2
K	287	y (sidste to vers gentages)		d-mol > es-mol > e-mol > f-mol > fis-mol > g-mol > d-mol	overledning
L	307	v		ren d-mol	koral / hovedtema / sidetema
M	359	w (de sidste to vers)			slutkadence

11.10.2. 2. sats

<i>bogstav</i>	<i>takt</i>	<i>tekst</i>	<i>tempo</i>	<i>(hoved)toneart</i>	<i>motiv</i>	<i>karakteristik</i>
	1		andante sostenuto. ♩=66	D-dur	8	A: Forspil
	5	æ			8	hovedtema
	21	ø			8	imitationer
					8	sekvens
A	37	å	allegro. ♩=144	d-mol	2	B: allegro-tema
	49					sekvens
B	63			a-mol		allegro-tema
C	79		calando		9	modulatorisk skred
	84		a tempo			
	89		poco a poco ritenuto			
D	97	æ	andante sostenuto. ♩=66	D-dur	8	A': Hovedtema
	109	ø				ekstra sekvens
E	129	ø' (sidste 2 vers)				coda

11.10.3. 3. sats

<i>Bogstav</i>	<i>takt</i>	<i>tekst</i>	<i>tempo</i>	<i>toneart</i>	<i>karakteristik</i>
	1	m	grave. ♩=72	g-mol	Indledning koral
A	23	n			
B	39	o			
C	47	o: "for the day..."			
D	61		piu adagio e molto tranquillo. ♩=50	a-mol (modulerende)	instrumentalt mellemspil
E	78				
F	91	p	allegro maestoso. ♩=112	C-dur	Hovedtema koral
G	103	q			stigende fauxbourdon sekvens
H	118	r			koral
I	130	s	andante sostenuto. ♩=69	Es-dur	Sidetema
K	162	t, l	allegro maestoso. ♩=112	ren g-mol	Gennemføringsdel fuga over koraltema (I: b-a-t-a)

<i>Bogstav</i>	<i>takt</i>	<i>tekst</i>	<i>tempo</i>	<i>toneart</i>	<i>karakteristik</i>
L	178	t, 2-3		modulerende sekvens: V – VI – #VII	tripel tætføring i sekvens (V: b-t-a-s: VI: b-t-a-s: #VII: b-t-a-s)
M	194	t, 4-5		modulerende sekvens: #VII – bII – IIIo – IV	viderespin
N	206	t, 5			tætføring (IV: b-a-s-t)
	214	u		C-dur	Reprise (Hovedtema) koral og overledning
O	220	u, 4		modulation	overledning og kadence
	226	s	andante sostenuto. ♩ =69	Des-dur	Sidetema tema 226-234. sekvens fra 234
P	242	s, 4		E-dur	andante epilog
Q	250	r	allegro maestoso. ♩ =112	C-dur (modulerende)	allegro epilog
R	268	t		C-dur	Coda Koral
	276	u			sekvens og kadence
S	286	u/t/Hallelujah	quasi presto. ♩=112. (doppio movimento)	modulerende	coda 2: motivsyntese

<i>Bogstav</i>	<i>takt</i>	<i>tekst</i>	<i>tempo</i>	<i>toneart</i>	<i>karakteristik</i>
T	318	Hallelujah		modulation tilbage til C-dur	dies irae-motiv
	335-354	Hallelujah		C-dur	slutkadence