

NIELS MARTIN JENSEN:

Den danske solosang i 1920'erne og 1930'erne

Hvad var grunden til, at den egentlige solosang kom til at indtage en højst usikker stilling op gennem 1920'ernes og 30'ernes danske musik? At den fra at være en traditionsrig genre blev til en traditionsbelastet genre – undgået eller omfortolket af næsten alle periodens komponister, fra *Knudåge Riisager*, *Ebbe Hamerik*, *Flemming Weis*, *Finn Høffding* og *Jørgen Bentzon* frem til *Herman D. Koppel*, *Vagn Holmboe*, *Svend Erik Tarp*, *Otto Mortensen*, *Jørgen Jersild* og *Svend S. Schultz*? Næsten alt hvad disse sidstnævnte komponister skrev af sange i disse år forblev således i manuskript.

At forsøge at svare på disse spørgsmål kan måske ikke alene belyse en vokalmusikalsk genre i et givet tidsrum – brydningen mellem tradition og fornyelse inden for genre, afhængigheden af den samtidige lyrik – men kan måske også ud fra denne tilsyneladende snævre indfaldsvinkel kaste lys over nogle væsentlige sider af de musikalske aktiviteter som helhed i mellemkrigsårenes Danmark.

Kai Senstius, organist og komponist, udgik fra konservatoriet i 1911, fremhæver i en artikel i *Dansk Musiktidsskrift* 1934, som han kalder »Populær eller almen Musik«, at en fremherskende tendens i tiden er »Afskyen for Blandingen af Digtekunst og Musik«. Og dette er vel noget væsentligt – at den tids antiromantiske reaktion også ytrede sig i en reaktion mod en af romantikkens foretrukne genrer.

Men før vi skal følge denne omtolkning af ord-tone-kunstværket gennem 20'erne og 30'erne på nærmere hold, kan et par eksempler give et indtryk af, hvad der mødte den nye generation af komponister omkring 1920¹⁾.

Der var *Louis Glass*, en idealistisk betonet senromantiker, der endnu i 1920'erne stod som en af de repræsentative romancekomponister, når dansk solosang skulle præsenteres ved de nordiske musikfester eller ved udenlandske kunstnerbesøg i København.

1. Foredraget ledsagedes med bånd-eksempler, hvortil der i dette referat henvises med eksempelnumre og titler i parentes.

Men allerede inden sekelskiftet havde han sat musik til en samling J. P. Jacobsen-digte, hvis dengang nye intense lyriske stil havde kaldt på overraskende moderne virkende musikalske formuleringer hos ham. Hos Jacobsen vælger han overvejende den depressive, indadvendte, næsten nihilistiske lyrik (Eks. 1 *Louis Glass*: *Evig og uden forandring*, »Sange til Tekster af J. P. Jacobsen« op. 16 1893).

Og der var også *Rudolph Bergh*. Han var oprindelig naturvidenskabsmand, men i årene efter 1900 helligede han sig helt musikken og bosatte sig i Tyskland, hvor han udsendte en anelig række sangsamlinger. Efter 1. verdenskrig vendte han tilbage til København og blev lærer ved konservatoriet til sin død 1924. Fast forankret i 1800-tallets tyske lied-tradition fra Schubert og Schumann til Brahms var han en hårdnakket fornægter af den nye musik omkring Schönberg, men havde tidligt et åbent blik for Carl Nielsen. Hans sidste sang er en resigneret afsked med en svunden epoke (Eks. 2 *Rudolph Bergh*: *Auf Wanderung*, tekst Hermann Hesse).

Selvom *Rued Langgaard* aldersmæssigt hører en senere generation til, komponerede han næsten alle sine sange i 1910'erne. Og samtidig med at han skabte næsten halvdelen af sine store orkesterværker, arbejdede han i sine sange med en helt anden intim klangverden. Også han inspireredes af J. P. Jacobsens digte, men hos ham er det »duftpoesien« – de afdæmpede, næsten impressionistiske sanseindtryk – der fanger og dæmper hans stærkt expressivt ladede temperament; som i dette digt, han fandt i Jacobsens novelle »Mogens« (Eks. 3 *Rued Langgaard*: *Du blomst i dug*, 1915).

Lad disse tre eksempler give et i denne sammenhæng nødtvungent koncentreret indtryk af situationen omkring 1920. Alle vidner de – ikke om et brud med, men om en videreførelse af det sene 1800-tals tradition af allerede banede, men forgrenede stier.

Det kan måske undre, at *Carl Nielsen* endnu ikke har været nævnt i denne skitse af solosangens vilkår på denne tid. Men han var engageret inden for et helt andet sangligt område som en af foregangsmændene i den bevægelse til genoplivelse af den folkelige sang, der mere end noget andet i 1910'erne og 20'erne drog interessen bort fra solosangen til klaverledsagelse og over imod den enkle viseprægede sangform. Markante

stationer på den vej var de to hefter, som Carl Nielsen sammen med *Thomas Laub* udsendte i 1915 og 1917, hver med »En Snes danske Viser«, hvor et citat fra J. A. P. Schulz' »Lieder im Volkston« I, 2. udg. 1785 udgør forordet og angiver det ideale forbillede. Endvidere den store samling af folkelige sange, som udgjorde andenudgaven af »Folkehøjskolens Melodibog« 1922, og som Carl Nielsen redigerede sammen med *Thomas Laub*, *Oluf Ring* og *Thorvald Aagaard*; og endelig sangbogen »Danmark«, som udkom to år senere og som han udgav sammen med *Hakon Andersen*.

Det blev disse to sidstnævnte sangbøger, der kom til at danne grundstammen i de følgende årtiers folkelige sangarbejde. Nye sangbøger kom til, flere og flere af periodens komponister deltog aktivt i denne folkelige sangproduktion. Folkemusikskolebevægelsen omkring 1930 med *Finn Høffding* og *Jørgen Bentzon* blandt de ledende fremkaldte nye og tildels anderledes udformede sange, men baggrunden var skabt og tendensen klar: implicit en antiromantisk reaktion mod den finkulturelle kunstsang som en arv fra 1800-tallet, explicit den enkle visetones dominans med tilstræbt folkeligt og pædagogisk sigte – en social besindelse på musikens samfundsmæssige funktion, der ikke gav den egentlige solosang gode kår.

Situationen aftegnede sig således problematisk for de unge komponister omkring 1920: på den ene side den senromantiske traditions udløb – en forankring i en musikalsk idealisme opbygget til værn mod modernistiske strømninger i dansk og udenlandsk musik, og på den anden side en uadrettet folkelig sangbevægelse, hvor deres beundrede forbillede var en af bannerførerne. Og vejen som de fleste slog ind på når det gjaldt kunstsangen førte enten fra romance til folkelig sang eller fra romance til tavshed – og hertil kom én undtagelse.

Knudåge Riisagers første sange, der stammer fra 1915, er ganske traditionelle i deres udformning. Fem år senere udsendte han de første af sine sange til tekster af *Sigbjørn Obstfelder*, en digter der fængslede ham meget og som han skrev en indgående studie om i tidsskriftet *Tilskueren* i 1922. I disse Obstfelder-sange findes en meget uensartet blanding af senromantisk, espressiv romancetradition og rytmiske, klanglige og tonale eksperimenter – noget der førte til en

tonal fritsvævende, ofte polytonal sats i den sidste af hans sange til et Obstfelder-digt, »Rosen«, komponeret 1924. Af hans ialt omkring ti Obstfelder-kompositioner tryktes endnu én i antologien »8 nye danske Sange«, som Samfundet til Udgivelse af dansk Musik udgav i 1926. Denne samling giver et ganske godt indtryk af romancetraditionen på den tid; komponisterne var foruden Riisager *Harald Agersnap*, *Johs. Andersen*, *Jørgen Bentzon*, *Christian Christensen*, *N. O. Raasted*, *Adolf Riis-Magnussen* og *Poul Schierbeck*, og den kan nuancere det her skitserede overblik, idet man i dette udvalg træffer komponister, der gav romancen en egen, stilfærdig undertone midt i en opløsningstid.

Men ser man på Riisagers videre sangproduktion, møder man næsten udelukkende titler som »Børnerim« (1928), »Børneviser« (1929–30) og bidrag til sangbøger og korsange op gennem 30'erne.

Flemming Weis var på studieophold ved Leipzig-konservatoriet i begyndelsen af 1920'erne. Herfra stammer hans op. 1, syv sange til tyske tekster, og det indtryk man får af dem forstærkes ved Weis' egne ord om sin orientering i Leipzig-årene. De er hentet fra det danske specialnummer af *Nutida musik* 1962/63; Weis skriver her: »Ungdom – ja, det var omkring 20-tallets begyndelse, og årene blev tilbragt ved konservatoriet i Leipzig. Dér stod man midt i den tyske senromantiks sidste udløbere – disse mærkelige blege vækster uden varig livskraft, men alligevel farlige for en ung og ubefæstet sjæl, der ikke havde andet at stå imod med end den hjemlige konservatorietids ballast. Hvor let kunne man ikke være kvalt i denne dødsmerkede atmosfære, hvis man var blevet hængende dér. – De, der i disse år betød noget, hed – udover Reger – Grabner, Bittner, Schreker og Korngold.«

Nogle år efter hjemkomsten fra Leipzig – i 1927 – udsendte Flemming Weis et hefte med fire sange. Og her er det helt andre toner, der slår igennem. Det fornyede møde med Carl Nielsen har betydet noget – hertil kommer studiet af fransk klangstil med frigørelsen af dissonansen i klangligt øjemed, tomme kvintgange og en rensset, diatonisk, undertiden modalt præget melodilinje (Eks. 4 Flemming Weis: *Vårbebudelse*, »Sange med Piano« 1927, tekst Sophus Claussen).

Og – som Weis skriver i enquêten – »spørgsmålet – der i denne forbindelse betød noget – var så: hvor går vejen videre frem for dig?« Dette spørgsmål besvarede Weis i hvert fald ikke i sine sange; tilbage i de følgende mange år blev kun folkelige sange i Carl Nielsen-traditionen.

Og nu undtagelsen. Det er Poul Schierbeck. Som den eneste af komponisterne fra omkring 1920 dyrker han solosangen med energi – som en sammenhængende værkrække går den gennem hans produktion. Ti opus med sange mellem 1913 og 1938 beviser det, en for sin tid meget anselig vokalproduktion. Han dyrker sangcyklus'en, hans tekstvalg spænder fra Jeppe Aakjærs danske viser til franske digte af Paul Verrier og russiske folkeviser af Thor Lange, og musikalsk modsvares det af et register, der dækker såvel den folkelige visetone som den store fransksprægede klangstil i musikken til Paul Verrier's »Le tombeau du poète Hafiz« fra 1924.

Hans Bethge's tyske gendigtninger af kinesisk og japansk lyrik skabte et helt kapitel inden for exotismen i disse tiårs europæiske musik. Schierbeck komponerede *sin* »kinesiske fløjte« i årene 1916–17 og udgav den som op. 10 tre år senere. Der er en meget personligt udformet exotisme i disse sange – fra de impressionistiske klangflader i den sidste af cyklus'ens fire sange, »Sang på Floden«, til den meget originale, dramatiske spændte monolog »Den trofaste Hustru«. I lyset af traditionen kommer de til at høre hjemme i ingenmandsland mellem fransk, tysk og dansk vokalmusik fra den tid (Eks. 5 Poul Schierbeck: Vårregnen, »Den kinesiske Fløjte« op. 10 1920).

Især Schierbeck må have følt de antivokale tendenser i 30'erne som et stærkt personligt problem. To franske sange, som han i 1935 tilegnede Albert Roussel, »Piano«, med tekst af Paul Gerdard, og »Ma petite fille est si blonde« af S. Ch. Leconte har ikke mere af Hafiz-kompositionens klangpragt, visetonen dominerer, og der er noget ironisk i, at denne højt begavede vokallyrikers sidste sange fra 30'erne har et citat fra en børneremse som titel og henter alle sine tekster fra de sidste 150 års danske miniaturepoesi: »Alverden går omkring«.

Der var stærke kræfter i disse års musik også uden for det sanglige område, der ledte interessen bort fra romancen: fransk

neoklassik, Strawinsky, Hindemith's neobarok, Bartok-indflydelsen, alt dette gav ikke megen grobund for en egentlig vokalmusik.

Og alligevel – i denne kammermusikalsk orienterede produktion med interessen omkring det enkelte instruments specifikke klangkarakter og spillestil – omkring de motoriske og lineære virkninger – kunne man jo lade sangstemmen indgå, men så blev det på instrumentale betingelser. Dette skabte en særlig 20-tals og 30-tals genre af hybridagtig karakter, som i sit udspring i Danmark nok så meget fik præg af en naïv lyrisme hos organisten og musiklæreren J. L. Emborg. I hans »Tre Sange med Ritorneller« op. 45 kan man kun lige ane en begyndende neoklassik, men associerer ellers først og fremmest til provinsens spillemandsmiljø og de udtrykksfulde vokaliser i Carl Nielsens humoresque »Fynsk Forår«, komponeret på samme tid (Eks. 6 J. L. Emborg: De drosler har i sol sig beruset, »Tre Sange med Ritorneller for Mezzo-Sopran, Klarinet og Strygekvartet« op. 45 1921, tekst Max Danthendey).

Men ved periodens slutning komponerede Svend S. Schultz et værk, hvor sangstemmen i højere grad indgår i et koncertende sammenspil med instrumentgruppen – hvor der i langt højere grad er tale om en artistisk-pointeret udtryksmåde, der ikke giver tekstens naive neoklassik meget efter (Eks. 7 Svend S. Schultz: »Den gavmilde Eros, for Sopran, Fløjte, Klarinet og Strygekvartet« 1937, tekst Harald H. Lund).

Skridtet fuldt ud i retning af en instrumentalisering af sangstemmen havde Finn Høffding taget ti år tidligere i sin kammermusik for sopran, obo og klaver op. 10. Sangstemmen fornægter her enhver semantisk udtryksmulighed og synger udelukkende på en motivisk anvendt tekst – et fonetisk eksperiment, der også står i gæld til tilsvarende lyddigte inden for den samtidige expressionistiske og dadaistiske lyrik (Eks. 8 Finn Høffding: 3. sats af »Kammermusik for Sopran, Obo og Piano« op. 11 1927).

To år efter fremkomsten af Høffdings kammermusik havde Jørgen Bentzon en interessant meningsudveksling med digteren Tom Kristensen i tidsskriftet Tilskueren september 1929. Den drejede sig om den moderne lyriks egnethed, eller – som Bentzon mente – uegnethed som kompositionsforlæg. Bentzon bryder sig ikke om den lyrik, der

tilstræber musikalsk virkning i digtet, og han gør status: efterkrigsårene havde formet sig som et opgør med den alt overskyggende subjektivismen i musikken, med det filosofisk grublende, det kosmisk stræbende, det jebetonede og det erotisk følsomme. Man havde også vendt sig mod den maleriske virkning i musikken – kort sagt: søgt bort fra senromantik og impressionisme. Nu er vægten forskubbet – fortsætter Bentzon – fra koncertsalsmusikken til et musikliv med brændpunkt i folket – en kollektivismen, hvor musikken skal udøves i et folkeligt fællesskab. Og her er det Bentzon efterlyser egne digte, der kunne bruges til de fællessange, kanons og korsange, der kom til at udgøre næsten hele hans sangproduktion op gennem 30'erne. Indtil man støder på værket »Mikrofoni«, komponeret i 1939. Her har musikken ikke hentet inspiration i noget samtidigt digt, men Bentzon har selv sammenstillet tre latinske tekster, antagelig efter middelalderlig vagantdigtnings, til en »Nocturne«, et »Intermezzo« og en »Hymne«. Hymnen munder ud i ordene: »Audite: unum est necessarium/tempore odii et discordiae« (Eks. 9 Jørgen Bentzon: Hymne, »Mikrofoni Nr. 1 for Fløjte, Violin, Violoncel, Sangstemme og Klaver« op. 44 1939). Ud fra et vokalmusikalsk synspunkt, men også set i en større sammenhæng, er der noget løfterigt ved dette værk fra periodens slutning. Det er en dybt samtidsbevidst kunstners fornyede bekendelse til menneskestemmen, som langsomt trænger igennem de øvrige instrumenters l'art pour l'art-spil – en fornyet humanisering af de vokale udtryksmuligheder i hadets og tvedragtens tid.

KARIN OLESEN:

En akustisk undersøgelse over resonansstrengenes betydning for viola d'amorens klang

Med det formål at undersøge resonansstrengenes betydning for viola d'amorens klang, blev følgende forsøg udført på Danmarks Tekniske Højskole foråret 1968. Viola d'amorens 7 spillestrengene blev stemt A, d, a, d¹, fis¹, a¹, d², og de 7 underliggende

resonansstrengene stemtes unisont hermed. Efter færdigstemningen af strengene blev a¹ sammenlignet med en tone fra en tonegenerator, hvorved det konstateredes, at a¹ var lig 435 Hz. Herefter blev der i det store lyddøde rum foretaget to analoge båndoptagelser med viola d'amoren, en optagelse med og en uden aliquotstrengene. Mikrofonopstillingen var arrangeret således, at mikrofonaafstanden var 1 meter og mikrofonens retning vinkelret på dækket. Disse to angivelser har været tilstræbt, men næppe helt nøjagtige.

En professionel viola d'amore-spiller, som også havde stemt det nylig istandgjorte museumsinstrument, strøg med en violinbue hver af de 7 løse strenge 3 gange, idet han søgte at gøre alle strøg lige kraftige, og signalerne blev optaget på bånd med en hastighed på 30 tommer/sec. Herefter blev resonansstrengene taget af, viola d'amoren stemt igen med a¹ = 435 Hz som udgangstone, og med samme opstilling som før blev der strøget 3 strøg på hver løs streng, og signalerne optoges på et nyt bånd.

Den næste opgave blev herefter at sammenligne de to båndoptagelser på passende måde, således at eventuelle forskelle kunne vise sig.

Efterklang

Først blev efterklangstiden for de to optagelser undersøgt for at konstatere, om aliquotstrengene har nogen indflydelse på efterklangstiden.

Ved efterklangstid for en given frekvens forstås den tid, det tager lydtrykkniveauet at falde 60 dB.

Optagelserne blev afspillet på båndoptageren, og signalet førtes til en automatisk registrerende niveauskriver.

Skriveren var indstillet som følger:

Potentiometer: 50 dB

RMS

LLF = 10 Hz

Writing speed = 315 mm/sec.

Paper speed = 10 mm/sec. ved første og 30 mm/sec ved anden afspilning af begge bånd.

Et udsnit af kurvernes forløb ses fig. 1. Kurvens ordinat angiver lydtrykkniveauet i dB. 2 cm ad ordinataksen angiver altid 10 dB, det vil sige, at hele papirstrimmelens bredde angiver 50 dB. Kurvens fald efter hvert strøg viser, hvorledes tonen klinger ud. For hvert strøg er efter bedste skøn ind-